

¿VOS SABÉS QUIÉN SOS?

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN DEL TEATRO A LA CAUSA DE ABUELAS DE PLAZA DE MAYO

María Luisa Diz

Universidad de Buenos Aires

mariludiz@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo se propone analizar el “Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo” realizado en 1997, en el Teatro Nacional Cervantes, con motivo del vigésimo aniversario de la Asociación. El homenaje consistió en la puesta en escena de un texto escrito por el dramaturgo Roberto “Tito” Cossa en base a material bibliográfico elaborado por *Abuelas* y a entrevistas con algunos menores apropiados que fueron restituidos, hasta ese momento, por la Asociación. La puesta contó con las actuaciones de actores y actrices reconocidos.

El camino abierto por este homenaje se vio consolidado por el estreno de *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro en el Centro Cultural Rojas, el cual dio lugar al surgimiento del movimiento de *Teatro x la Identidad*, auto-concebido como unos de los “brazos artísticos” de *Abuelas*, y su primer ciclo teatral en el año 2001.

Este trabajo pretende responder a los siguientes interrogantes: ¿qué narrativas sobre la apropiación de menores (re)produjo el texto? ¿Qué simbolizaba, en términos del campo teatral del período, la solicitud de un texto por parte de *Abuelas* a Roberto Cossa y su puesta en el Teatro Nacional Cervantes? ¿Qué efectos, en términos memoriales y teatrales, pretendía generar la puesta de dicho texto?

**Teatro, Memoria, Pasado reciente,
Abuelas de Plaza de Mayo, Apropiación de menores**

INTRODUCCIÓN

El lunes 24 de noviembre de 1997 se puso en escena en el Teatro Nacional Cervantes un texto de Roberto “Tito” Cossa, con dirección de Leonor Manso y Villanueva Cosse, titulado *¿Vos sabés quién sos?*, como un “Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo” por el vigésimo aniversario de la Asociación.

El tributo coincidía por entonces con un cambio en las estrategias de búsqueda de *Abuelas*: ya no se buscaba a bebés y niños, sino que se pretendía acercar a los jóvenes a la Asociación por medio de la duda en torno a sus identidades. Desde entonces, las nuevas estrategias consistirían en la producción de campañas de difusión masiva en las cuales diversas disciplinas artísticas y artistas cumplirían una función destacada como mediadores por la causa de la recuperación de los menores apropiados y la restitución de sus identidades. Entre ellas, el teatro, como herramienta para abordar y difundir dicha causa, les permitiría a aquellos teatristas que concebían al teatro como compromiso con la realidad social y política repositionarse en un campo teatral en decadencia material y simbólica, y le posibilitaría a *Abuelas* instalar su causa a nivel social 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.

En este sentido, el texto de Cossa fue pionero en poner el teatro al servicio de la causa de *Abuelas*. Escrito a pedido de dicha Asociación y basado en el libro *Identidad. Despojo y Restitución* (1990), de Matilde Herrera y Ernesto Tenenbaum, en el cual se narra el trabajo institucional de *Abuelas* por la recuperación de los menores apropiados y la restitución de sus identidades, y en entrevistas a algunos de los menores apropiados que, hasta ese momento, recuperaron sus identidades. El elenco estuvo conformado por actores y actrices que transitaban los circuitos del teatro —oficial, comercial e independiente—, así como también el cine y la televisión. El camino abierto por esta obra se vería conso-

lidado en el año 2000 con el estreno del espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro, con dirección de Daniel Fanego, en el Centro Cultural Rojas, que daría origen al movimiento *Teatro x la Identidad*, considerado como uno de los “brazos artísticos” de *Abuelas*.

EL HOMENAJE: LOS TEATRISTAS Y LAS ABUELAS

Según las palabras de Roberto “Tito” Cossa, él escribió un “guión, discurso ilustrado, mensaje dramatizado y hasta oratorio” (*La Nación*, 21/11/1997) que se tituló *¿Vos sabés quién sos?* y que fue puesto en escena el lunes 24 de noviembre -por entonces el lunes era considerado día no laborable para la actividad teatral, de modo que aquellos actores y actrices que estaban interesados en colaborar con la causa se encontraban con disponibilidad para poder participar de la puesta.

Cabe resaltar que el texto fue titulado de la misma manera que la campaña de difusión lanzada por *Abuelas* ese mismo año, con lo cual, podría decirse que aquél tuvo la clara intención de ponerse al servicio de los objetivos político-institucionales de la Asociación.

Tal como Cossa relató en aquel momento:

Las Abuelas me pidieron el texto y yo convoqué a Leonor Manso y a Villanueva Cosse para la dirección. Después se sumaron los actores, con entusiasmo. La idea es que en vez de que alguien se suba al escenario y diga un discurso formal, haya una especie de estructura teatral. Habrá actrices representando a las Abuelas y actores jóvenes interpretarán a los nietos. Trataremos de que tampoco sea teatro leído: habrá movimientos coreográficos, ritmos, música, teatralizaremos lo más que podamos (*La Nación*, 21/11/1997).

Abuelas no sólo solicitó la escritura del texto, sino que también

proveyó, de alguna manera, los materiales a partir de los cuales se realizó el mismo, en tanto su escritura se basó en el libro *Identidad. Despojo y Restitución* (1990), de Ernesto Tenembaun y Matilde Herrera, en el cual se narra la historia del trabajo de la Asociación por la restitución de los menores apropiados en sus aspectos genético, judicial y psicológico, y el texto también se fundamentó en entrevistas realizadas a los jóvenes restituidos a sus familias de origen. Por su parte, la puesta utilizó una de las estrategias de difusión de *Abuelas* que consiste en la convocatoria a figuras del espectáculo con el aparente objetivo de potenciar la llegada masiva del texto a los espectadores. La puesta convocó a actores y actrices de diferentes generaciones, provenientes del teatro oficial, independiente y privado, pero también del cine y la televisión¹. Algunos/as de ellos/as se presentaron con sus nombres propios y otros/as representaron a Abuelas, embarazadas detenidas-desaparecidas, hermanos de menores apropiados y nietos recuperados. La pieza, con un formato coral, se centró básicamente en el relato de la cantidad de consultas recibidas y de datos estadísticos de casos registrados, hasta ese momento, por la Asociación: “220 chicos desaparecidos. Y suponen que pueden ser hasta 500, ya que hubo familias que, por miedo, no hicieron las denuncias”; “Más de un centenar de jóvenes se han presentado en la sede de Abuelas o en la Subsecretaría de Derechos Humanos en busca de su identidad”; “Ya hay 58 casos resueltos, 8 niños localizados en fosas de NN, asesinados; 31 que fueron restituidos a sus familias biológicas; 13 que conviven armoniosamente entre sus familias biológicas y sus familias de crianza, y 6 casos que siguen en trámite judicial”. Pero también, el texto incluyó, aunque en menor medida, el abordaje dramático de la figura del testimonio, mediante la puesta de relatos fragmentados e intercalados, enunciados

1 Livia Fernán, Alicia Berdaxagar, Alicia Bellán, Hilda Bernard, Dora Prince, Valentina Bassi, Belén Blanco, Carolina Fal, Virginia Lago, Lidia Lamaisón, Mabel Manzoti, Emilia Mazer, Noemí Frenkel, Carola Reyna, Victoria Onetto, Gastón Pauls, Andrea Pietra, Perla Santalla, Leonardo Sbaraglia, Ana Yovino, Juan Manuel Gil Navarro, Catalina Speroni, Fabián Vena, Soledad Villamil y China Zorrilla.

por parte de quienes interpretaban a familiares de menores apropiados: “En aquellos años yo soñaba, soñaba mucho. (...) Yo no sabía que mi nieta vivía, pero mi hija se las arregló para decírmelo en el sueño”; “Yo estoy seguro de que tengo un hermano que anda por ahí”. “Seguiremos buscando”, fue una de las frases leitmotiv de *Abuelas* que se intercaló a lo largo de la puesta y dio cierre a la misma (*La Nación*, 28/11/1997).

De este modo, el texto repuso en escena, de manera predominante, el discurso institucional de *Abuelas* y las voces de los “afectados directos” por el delito de apropiación de menores, en tanto narrativas de las que la Asociación hizo uso desde el inicio de las búsquedas para construir una verdad y una legitimidad en torno a su causa.

Ahora bien, ¿por qué *Abuelas* le encargó la escritura del texto a Roberto Cossa y qué simbolizaba, en términos del campo teatral del período, que la puesta se haya realizado en el Teatro Cervantes en 1997?

Por un lado, Cossa es uno de los autores más representativos del *realismo reflexivo* de los años sesenta, cuyo objetivo era comunicar a los espectadores una tesis social o realista, a fin de promover el progreso del hombre, y cuyo principio era el encuentro personal (Pelletieri, 2003). El *realismo reflexivo* alcanzó su dominancia en el campo teatral con el denominado “Teatro de Arte” o “Ciclo de Teatro Abierto” (1981-1985), que “configuró un hecho político de resistencia a la dictadura” (Idem), y del cual Roberto “Tito” Cossa, Leonor Manso y Villanueva Cosse formaron parte. En 1997, la tendencia realista ocupaba por entonces un lugar remanente, como epígono o elemento *residual*, en tanto “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural, no sólo —y a menudo ni eso— como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams, 1997: 144).

Por otro lado, la aceptación de Cossa de escribir ese texto para *Abuelas* en 1997 podría interpretarse como la puesta en acto de uno de los propósitos de la tendencia realista que, frente a los efectos sociales negativos producto de la imposición de políticas neoliberales durante la

década del noventa, buscaba darle continuidad a la ideología de *Teatro Abierto* (1981-1985), la cual concebía al teatro como compromiso con la realidad social y política². Con la puesta del texto de Cossa, esa continuidad ideológica se manifestaba, entre otras cuestiones, en la intención de incidir recursivamente en una de las acciones de la dictadura aún vigente, como era la apropiación de menores. No obstante, los procedimientos estéticos utilizados por Cossa fueron diferentes a los *Teatro Abierto* que recurrió especialmente, según Pellettieri (2003), a aquellos procedentes del expresionismo (desdoblamiento, aislamiento del personaje, empequeñecimiento de un protagonista que no actúa), los cuales se intensificaron debido a las condiciones impuestas por el contexto represivo. Por el contrario, el texto de Cossa se vinculó explícitamente a la causa de un organismo de derechos humanos acercándose en lo estético a lo que podría denominarse, según Weiss (1976 [1971]), *teatro documental*, en el sentido que se sirve de documentos existentes para, a su vez, documentar la situación de la problemática de la apropiación de menores y el trabajo institucional de *Abuelas*, con el objetivo de denunciar la vigencia de este delito del accionar del terrorismo de Estado, en tanto forma de acción política concreta.

Por su parte, la puesta en el Teatro Nacional Cervantes resultaba doblemente significativa por cuanto, en primer lugar, desde 1996 estaba siendo dirigido por Osvaldo Dragún, quien fuera además inspirador y presidente de *Teatro Abierto*, lo que reafirmaría aquella intención compartida por los teatristas pertenecientes a la tendencia realista de continuar un proyecto de teatro comprometido ideológicamente en aquellos años neoliberales. Y, por otro lado, la sanción de la Ley de Teatro en 1997 le otorgó la autarquía al teatro, es decir, la independencia administrativa, económica y artística, ya que comenzó a contar con un presupuesto

2 Este propósito también se expresó a través de agrupaciones como el Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE), impulsado por Alejandra Boero, que mediante actos y solicitadas provocó debates sociales a mediados de los '90 en reclamo por la ausencia estatal en materia de políticas culturales hacia el ámbito teatral (Mogliani, en Pellettieri, 2003).

anual fijo y dejó de depender de la por entonces Secretaría de Cultura de la Nación. La gestión de Dragún apareció como “la apropiación por parte de los mismos integrantes de la cultura de un espacio que paulatinamente la política cultural del gobierno menemista había alejado del Estado y entregado a los emprendimientos privados”. No obstante, si bien esta gestión “tuvo el objetivo de revalorizar el teatro argentino, produjo puestas en escena de limitada actualidad y no tuvo una verdadera productividad estética” (Pellettieri, 2003: 401-402). Más allá de esta última cuestión, lo que resulta interesante es que la puesta se realizó en un teatro oficial devenido independiente y administrado por integrantes de un sector de la comunidad teatral que reclamaban por la ausencia de políticas estatales en materia cultural. Pero también que buscaban asumir esa actitud política del teatro del período posdictatorial como lugar de construcción de relatos sobre el pasado reciente (Dubatti, 2006) que disputaran sentidos o deslegitimaran los discursos oficiales que circulaban socialmente en torno del “olvido”, el “perdón” y la “reconciliación nacional”. Esos discursos buscaban justificar los indultos otorgados a militares y civiles que habían cometido delitos de lesa humanidad durante la última dictadura militar, entre los cuales se encontraba el de la apropiación de menores. En este sentido, los teatristas pertenecientes a la tendencia realista ocupaban un lugar de resistencia en un campo teatral en decadencia, carente de recursos materiales y de políticas culturales. De manera similar, los “afectados directos” por la represión estatal y la violencia política, agrupados en organismos de derechos humanos, ocupaban un lugar similar frente a la ausencia de políticas estatales en materia de derechos humanos.

A MODO DE CONCLUSIONES

A fines de los noventa, mientras un grupo de teatristas buscaba repositionarse en el campo por medio del compromiso con la realidad social y política, *Abuelas* intentaba otorgarle visibilidad y legitimidad a

su causa a nivel social por medio de estrategias de difusión artísticas y masivas. A partir de esta confluencia de intereses, podría aventurarse, el teatro apareció entonces como un lugar posible de búsqueda y de encuentro para intentar incidir recursivamente en la problemática de la apropiación de menores y la restitución de la identidad. En términos memoriales, esta primera aproximación del teatro a la causa de *Abuelas* pone en escena sentidos y estrategias pertenecientes a dicha Asociación: su discurso institucional y las voces de los “afectados directos” por el delito de apropiación de menores, con los objetivos de difundir el trabajo institucional de *Abuelas* y de construir una verdad y una legitimidad en torno a su causa. Así como también hace uso de una de las nuevas estrategias de difusión de la Asociación que consistía en la convocatoria a figuras del espectáculo con el fin también de contribuir a la legitimidad de la causa y de potenciar la llegada masiva de aquel discurso y de aquellas voces a los espectadores, quienes se sentirán convocados, a su vez, por la presencia de aquellas figuras. Cabe destacar también que la puesta en escena de estos sentidos y estrategias será retomada por *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro y los ciclos y algunas obras de *Teatro x la Identidad*.

Este homenaje generó las condiciones de posibilidad para que tres o cuatro años más tarde, en 2000/01 surgiera este movimiento que, de manera sistemática, con sus ciclos logró insertar en el campo teatral de los dos mil una vasta y variada producción teatral sobre la apropiación de menores y la identidad en términos más amplios. *Vos sabés quién sos*, *A propósito de la duda* y *Teatro x la Identidad* se inscriben dentro del marco del *teatro político*. Ahora bien, teniendo en cuenta los tipos de *teatro político* que plantea Bruno Bert (en Arreche-Verzero, 2010), por lo pronto, el homenaje analizado podría considerarse dentro de un teatro que *nombra* a lo político, en el sentido de que “plantea objetivos de concientización con respecto a una opción política concreta” (Idem), en este caso, la causa político-institucional por la recuperación de los menores apropiados durante la dictadura y la restitución de sus identidades. En tanto, siguiendo a Bert, no se trata de un teatro que *hace* política, esto es,

un *teatro poético* que cumple una función política, sin hacerlo explícito, y que trabaje a partir de la operación metafórica que posibilitaría “ver algo conocido desde una perspectiva totalmente distinta, que permita el asombro, el primer impulsor que da fuerza para pensar que se pueden transformar las cosas” (Idem). No obstante, *¿Vos sabés quién sos?* busca generar el asombro en los espectadores con los relatos, testimonios e interpretaciones, pero también pretende contribuir desde el escenario teatral a instalar socialmente, denunciar y reincidir recursivamente en la vigencia de un delito, así como también en la impunidad de sus responsables y cómplices en el escenario social y político.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreche, Araceli – Lorena Verzero (2010). “En búsqueda de un cuerpo ‘decidido’. Reflexiones con Bruno Bert y Antonio Célico” en *Revista Afuera, Estudios de Crítica cultural*. Año V, número 8. Consultado el 23/06/2013 en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=83&nro=8>
- Dubatti, Jorge (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Mogliani, Laura (2003). “Campo teatral y serie social” en Osvaldo Pellettieri (Director). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. 5. El teatro actual (1976 – 1998). Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2003). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. 5. El teatro actual (1976 – 1998). Buenos Aires: Galerna.
- Weiss, Peter (1976) [1971]. “Notas sobre el teatro-documento” en *Escritos Políticos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Williams, Raymond (1997) [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Zunino, Pablo (21/11/1997). “El teatro tiene memoria” en *La Nación*. Consultado el 15/10/2013 en <http://www.lanacion.com.ar/81242-el-teatro-tiene-memoria>
- Zunino, Pablo (28/11/1997). “La gran catarsis colectiva” en *La Nación*. Consultado el 15/10/2013 en <http://www.lanacion.com.ar/81782-la-gran-catarsis-colectiva>.