

Teatro x la Identidad: reflexiones sobre la puesta en escena de la duda, a propósito de la identidad

María Luisa Diz*

Resumen:

Teatro x la Identidad (TxI) es considerado un movimiento de teatristas formado en el año 2000 con el objetivo de contribuir a la causa de las *Abuelas de Plaza de Mayo*: la búsqueda y recuperación de los jóvenes, hijos de desaparecidos, nacidos y apropiados ilegal y sistemáticamente durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), la restitución de sus identidades, y la difusión del Derecho a la Identidad.

TxI surgió por la repercusión de la obra *A propósito de la duda* la cual, desde el título y la pregunta “¿Vos sabés quién sos?”, hace referencia al propósito inicial del proyecto: generar la duda sobre la identidad.

La obra dirigida, particularmente, a un público joven representa en base a relatos testimoniales la historia de un joven calvo apropiado que pondrá en duda su identidad a partir de la incompatibilidad entre los rasgos físicos y de comportamiento con sus padres-apropiadores, y de las incoherencias de su discurso -también apropiado- de un bienestar familiar y económico.

Teatro x la Identidad: reflexiones sobre la puesta en escena de la duda, a propósito de la identidad

Introducción

El lunes 5 de junio del 2000 se estrenó el espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro, dirección de Daniel Fanego y coordinación general de Valentina Bassi, en la sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas, con entrada libre y gratuita. Se trató de una pieza escrita especialmente para *Abuelas de Plaza de Mayo*, y su objetivo principal era generar la duda sobre la identidad en los jóvenes nacidos durante el período dictatorial.

El propósito del presente trabajo es poder dar cuenta, por un lado, de las representaciones que la obra exhibe -desde el texto dramático y la puesta en escena- para abordar la problemática de la apropiación ilegal de bebés y niños durante la última dictadura militar y el cambio y/o falseamiento de sus identidades. Y, por otro lado, se pretende analizar cuáles fueron las finalidades social y estética de la obra al momento de su estreno, y en el devenir del campo teatral y de la serie social posteriormente. Para analizar la recepción de la obra se trabajará con fragmentos de entrevistas, notas y críticas de la prensa del período 2000-2010.

Se levanta el telón: el teatro como arte al servicio de una causa

Los teatristas se sumaron a la convocatoria de la campaña de difusión de *Abuelas de Plaza de Mayo* “¿Vos sabés quién sos?”, iniciada en 1997, año en que se cumplió el vigésimo aniversario de la Asociación¹.

En palabras de Marta Betoldi, autora y actriz que presentó su obra *Contracciones* en el primer ciclo de *Teatroxlaidentidad*: “La movida nació con una propuesta de Abuelas de Plaza de Mayo a Valentina Bassi², Patricia Zangaro y Daniel Fanego se pusieron a trabajar y de ahí salió *A propósito...*” (en Rozenwasser, *Clarín*, 2001). En ese año 2000, Valentina Bassi era pareja de Daniel Fanego, quien había dirigido *Náuseas* y *Variaciones en blue*, dos obras de Zangaro en 1999. De esta manera, los tres se reunieron con *Abuelas* para armar el proyecto. Fanego cuenta al respecto: “Cuando nos acercamos para ofrecer nuestra colaboración, llevamos algunas ideas teatrales pero en *Abuelas* nos contaron el plan de acción que tienen previsto para los dos próximos años, con vistas al 2002, cuando se cumplirán 25 años de la creación de *Abuelas de Plaza de Mayo*” (en *Vía Aérea*, 2000). Como resultado del diálogo, decidieron estructurar el espectáculo en función del objetivo principal de *Abuelas* y de la organización H.I.J.O.S.: la duda en torno a la identidad.

Las *Abuelas* les proporcionaron relatos y experiencias de referentes de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, de la agrupación H.I.J.O.S., de nietos recuperados, pero también de apropiadores y represores, material periodístico y testimonios audiovisuales.

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación - UBA. Becaria Doctoral CONICET-UBA-IDES.

¹ Las Abuelas tomaron conciencia de que los bebés y niños que buscaban se habían convertido en adolescentes y jóvenes, por lo cual, debían modificar la metodología de búsqueda: “Ya no se trataba de buscar a los niños, se trataba de acercar a los jóvenes a las Abuelas a través de la difusión” (<http://www.abuelas.org.ar>).

² Comenzó asistiendo a la presentación de un libro en *Abuelas* y más tarde se sumó a un aniversario de la Asociación con la lectura de una poesía.

La agrupación H.I.J.O.S. cumplió un papel importante en la creación de esta obra. Por un lado, la obra surgió a partir de un texto de Mariana Eva Pérez, hija de desaparecidos y militante de *Abuelas*, titulado “¿Qué es ser un chico desaparecido?”³, en el cual se dan ciertos datos informativos a tener en cuenta, por parte de aquellos jóvenes que nacieron durante el período dictatorial, y que funcionarían a modo de indicios para despertar inquietudes con respecto a la propia identidad. Por otro lado, la agrupación H.I.J.O.S. asistía a los ensayos de la obra que eran dirigidos por Fanego, quien recuerda:

Fue todo muy intenso, ensayaba y tenía a la agrupación HIJOS detrás que venía a ver los ensayos y escuchaba. Yo decía: “Se encuentra con los padres” y de atrás me gritaban: “Los apropiadores”. Así me enfrenté a un lenguaje que desconocía. Cuando uno utiliza un lenguaje de forma equivocada va creando una forma distinta de conciencia. Y me daba cuenta lo mal que hacía en decir padres, porque los padres están muertos, en el Río de la Plata, no sé dónde...y de eso no se puede volver (en Méndez, Tiempo Argentino, 2010).

De este modo, puede decirse que *A propósito*...no sólo se trató de una obra a pedido de *Abuelas*, sino que además la Asociación junto a la agrupación H.I.J.O.S. fueron quienes decidieron el tema y el material en el que se basarían la obra en función de sus objetivos institucionales, además de participar de la creación de la pieza durante los ensayos. No obstante, más allá de basarse en testimonios reales, Zangaro escribió el texto que resultó 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” (en Pacheco, *La Nación*, 2000). De algún modo, los creadores de la obra intentaron no quedarse en un teatro que *nombra lo político*, sino que también *hace política*, siguiendo los conceptos de Bruno Bert. Es decir que la obra no solamente planteara objetivos de concientización con respecto a una opción política concreta: la búsqueda y restitución de los jóvenes apropiados y de sus identidades, y el juicio a los responsables de apropiaciones, secuestros, torturas y desaparición de personas; sino que cumpliera una función política sin hacerlo explícito. Esto implica adscribir a la concepción de un *teatro poético* que, al trabajar a partir de la operación metafórica, posibilita “ver algo conocido desde una perspectiva totalmente distinta, [...] [permite] el asombro [...], el primer impulsor que da fuerza para pensar que [se pueden] transformar las cosas” (Bert, en Arreche-Verzero, 2010).

A propósito de la autora

Patricia Zangaro (Buenos Aires, 1958) es dramaturga, egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático. En su formación influyeron dramaturgos adheridos a la poética realista (Osvaldo Dragún y Mauricio Kartun), como también aquellos vinculados al campo de la experimentación teatral (el español José Sanchís Sinisterra).

³ “Ser un joven desaparecido es no saber que lo sos. Es creer que la que se hace llamar ‘mamá’ es mamá y que el que se hace llamar ‘papá’ es papá. Es haber nacido entre 1975 y 1980 y festejar tu cumpleaños el día que marca tu partida de nacimiento. Es creer que si no hay fotos de mamá embarazada o fotos tuyas de cuando eras bebé es porque, simplemente, no tomaron esas fotos. Es no parecerse demasiado al resto de la familia [...]” (TxI, 2001:11).

Zangaro es incluida dentro de los denominados “nuevos autores” o “nueva dramaturgia” junto a Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, entre otros, caracterizada por la diversidad formal y temática, la multiplicidad de sentidos y de mundos, el retorno a las tradiciones teatrales rioplatenses resemantizadas y la revalorización de las poéticas extranjeras (Dubatti,1998).

A partir de las obras *Pascua Rea*⁴ (1991) y *Auto de fe...entre bambalinas*⁵ (1996), la textualidad de Zangaro se ubica, siguiendo a Pellettieri (2003), dentro del realismo emergente de los noventa, la denominada fase terciaria o refinada (1985-1995), específicamente, la vertiente que reversiona, parodia o polemiza la forma del “realismo reflexivo”, cuyo fin es comunicar de manera didáctica una tesis realista o social, y su principio constructivo es el encuentro personal.

La relación de Zangaro con los “realistas reflexivos” se debe también a su labor como creadora y encargada del boletín de la Fundación Carlos Somigliana hasta el año 1995. La SOMI – abreviatura con la que se la conoce más habitualmente – fundada en 1990, lleva el nombre del dramaturgo Carlos Somigliana (1932-1987)⁶ y es una institución “dedicada a estimular el autor teatral argentino”

(<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/somi/somi.htm>).

La SOMI -presidida por Roberto Cossa, uno de los autores referentes del “realismo reflexivo”- tiene a su cargo la dirección artística, técnica y ejecutiva del Teatro del Pueblo desde 1996 -considerado el *bastión* de los autores que adhieren al realismo-, con el fin de continuar la tradición del teatro independiente y la ideología grupal de Teatro Abierto. En este sentido, podría decirse que Zangaro a partir de su formación y de su trabajo con dramaturgos realistas se ha vinculado a la concepción del teatro comprometido con la realidad social y política, y cuya función pedagógica privilegia la comunicación objetiva de una tesis realista o social a fin de promover el *progreso* del hombre.

⁴ La pieza, situada en 1930, redefine la visión de los inmigrantes, que representaba el sainete y el grotesco criollo, como las únicas víctimas del sistema político-social. Además, representa una denuncia de “los lastres de una clase media, de origen inmigrante, que pasa de ser ‘víctima’ de los males que le son impuestos de su llegada al país, a ‘victimarios’ de esa misma sociedad, casi un siglo después. No ha logrado construir un país mejor y se comporta con los ‘otros’, a los cuales considera inferiores, tal como condena haber sido tratada” (Parola, 2002).

⁵ “En un virreinato latinoamericano una compañía de actores, españoles y criollos, desnuda las relaciones existentes entre el arte y el poder y entre el arte y la revolución, entrelazados con conflictos humanos que reflejan la discriminación y marginalidad en la época... ¿virreinal?”
<http://www.alternativateatral.com/obra2087-auto-de-fe-entre-bambalinas>

⁶ Es considerado uno de los autores emblemáticos de la década del sesenta. Su primera obra *Amarillo* (1959, se estrena en 1965) se opuso al “realismo ingenuo o intuitivo” (1960-1976) dominante de la época. Formó parte del Grupo de Autores integrado por los “realistas reflexivos” Roberto Cossa, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik, con quienes escribió *El avión negro* (1970) que parodiaba esa misma estética y fue integrante de Teatro Abierto. Además, fue funcionario judicial y colaboró con el fiscal Julio Strassera en el Juicio a las Juntas Militares en la redacción de los alegatos de la Fiscalía y creando la histórica frase que daría título al informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP): *Nunca más*.

Sobre los actores y el lugar del estreno: ¿la búsqueda de un público masivo o selecto?

La obra contó con las actuaciones de intérpretes con formaciones estéticas heterogéneas, provenientes de diferentes circuitos y de distintas generaciones, lo cual hace suponer que los creadores de esta pieza buscaban convocar a un público muy amplio y diverso. Actores provenientes del teatro oficial (Aldo Braga, Belén Blanco, Catalina Speroni), a la vez integrantes de Teatro Abierto⁷ (Manuel Callau, Mágara Alonso, Jorge Petraglia, José María Gutiérrez, Elsa Berenguer), del teatro independiente (Diana Lamas, Valentina Bassi), pero también algunos participantes del teatro comercial, el cine y la televisión (Esteban Prol).

En la obra intervino además la murga *Los verdes de Montserrat* que nació el 24 de marzo de 1996 -cuando se conmemoraron 20 años del último golpe militar-, participando de la marcha a Plaza de Mayo. Desde entonces, esta murga organiza cursos junto a organizaciones sociales y movimientos de Derechos Humanos como Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.

La presencia de la murga en la obra no se justifica sólo por el vínculo que ésta tenía con las asociaciones creadoras de la pieza, sino también porque la murga representó un movimiento de resistencia y contracultura frente a la dictadura⁸. En el 2000, año de estreno de *A propósito...*, la murga en escena parece representar un acto de resistencia frente a la crisis social, económica y política que atravesaba nuestro país.

El estreno de *A propósito...* se realizó en la sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas, dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Universidad de Buenos Aires. Más conocido como “el Rojas”, fundado en junio de 1984, funcionó como uno de los espacios alternativos de la contracultura *underground* de la Ciudad de Buenos Aires. En este reducto, realizaba sus espectáculos Salvador Walter “Batato” Barea (Junín, Provincia de Buenos Aires, 1961-1991), una figura muy significativa dentro del teatro y el movimiento *under* de los años ochenta, que se autodefinía como “clown-travesti-literario”⁹. Su estética respondía al “teatro de la parodia y del cuestionamiento” -perteneciente al teatro emergente de los ochenta y noventa- dirigidos al realismo, “al que percibía como inactual” (Pelletieri, 2003: 498).

De este modo, el lugar elegido para el estreno parece simbolizar la contracultura y el cuestionamiento al realismo, que ocupa un lugar remanente en el campo teatral al momento de estrenarse esta obra, en tanto epígono o elemento “residual”¹⁰.

Pero, por otro lado, el Rojas, a partir de la década del noventa, se consolidó como un espacio de innovación artística y cultural, lugar consagrado y de referencia para la crítica, así como también una institución dedicada a la educación artística no formal.

⁷ Integrantes de *TxI*, periodistas y teatristas hacen referencia a una suerte de relación de *herencia* entre Teatro Abierto y *TXI*.

⁸ El decreto 21329 del año 1976 de la Junta Militar borró del calendario la fecha del carnaval. “La murga y el rock, ríos subterráneos con sus propios rituales, que durante la dictadura generaron un espacio de resistencia y contracultura a través de la fiesta del encuentro y las disciplinas del arte, y que en los años democráticos crecen, se desarrollan y buscan su identidad” (Romero, 2003: 128).

⁹ Falleció a los 30 años, víctima del SIDA, y su temprana muerte le otorgó la dimensión de mito, por esto, la sala del Rojas lleva su nombre en homenaje.

¹⁰ 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, 2000: 144).

El hecho de que esté ubicado en la Avenida Corrientes, emblemática de la vida nocturna y bohemia de los porteños, por sus teatros, bares, cines y espectáculos, así como la entrada gratuita, fueron centrales para la convocatoria de público y para que la obra fuera recepcionada por la prensa. No obstante, al Rojas asiste, mayoritariamente, juventud universitaria, por el hecho de ser una dependencia de la Universidad de Buenos Aires. En este sentido, cabe considerar también que los creadores de esta obra pretendían llegar a un público joven, intelectual e interesado por las innovaciones artísticas y los temas de contenido social, político y cultural.

La duda y la identidad en escena: “¿Vos sabés quién sos?”

El título de la obra indica uno de los propósitos principales de *Abuelas*: generar la duda sobre la identidad en los jóvenes nacidos durante el período dictatorial. De este modo, la pieza “propone un significado y un significante [...], guías que permitirán al público rastrear los sentidos a través de conductos narrativos, genéricos e ideológicos” (Pellettieri, 1997: 34-35).

El texto está basado en fragmentos de relatos testimoniales, “[...] donde la figura del testimonio se presenta como ‘fuente’ de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático [...]” (Arreche, 2007). Y, además, en cuanto a la función que cumplen los testimonios, “[...] Zangaro no los inserta allí para probar que lo que dice es reflejo de la verdad histórica. Si los incluye es porque nada de lo que ella escriba será más elocuente para enunciar lo que quiere enunciar” (Pérez, 2003).

En este sentido, la obra puede incluirse dentro de lo que Peter Weiss ha denominado como *teatro documental* ya que “[...] se ocupa de la documentación de un tema” y es un *teatro de información*, en tanto, “[...] renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma” (1976 [1971]: 99-100).

Se trata de un semimontado, en el sentido de ser una obra breve y abierta¹¹, en tanto disparador libre de lo espectacular (Dubatti, 1998). Pero además, se relaciona a la consideración de la autora con respecto su obra como “una dramaturgia de la *urgencia*” (en Cabrera, *Página/12*, 2004). En 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” (en Wittner, *Teatros de Buenos Aires*, 2002).

El texto dramático posee un formato polifónico, donde cada uno de los personajes intervienen enunciando sus parlamentos en primera persona, el cual parece inscribirse en un “fuerte matiz testimonial” (Arfuch, 2008: 170), que surge en el período posdictatorial, con el relato de testigos y sobrevivientes del accionar del terrorismo de Estado. Así, la obra se asume, desde el texto dramático, como un *espacio biográfico* “habitado por una variedad de géneros discursivos [...], concernidos diversamente por

¹¹ 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).

la narrativa vivencial: biografías, autobiografías, testimonios, memorias, historias, relatos de vida, confesiones [...]” (Arfuch, 2008: 165).

Desde la puesta en escena, “[...] en tanto la obra está construida en torno a testimonios reales, su marco escénico se asemeja al de un juicio” (Fukelman, 2010). Las Abuelas están enfrentadas a una pareja de Apropiadores y en el medio se encuentra el joven apropiado –denominado Pelado- que escucha confundido los discursos de ambas partes. La duda sobre la identidad rondará al personaje principal durante toda la obra y se irá acrecentando a partir de las intimaciones que recibirá por parte no sólo de Abuelas, sino también de Muchachos y Muchachas –jóvenes recuperados- y de un Niño –la infancia de Pelado-. “La elección de personajes sin nombre propio se relaciona con la búsqueda de identidad y también a roles sociales-históricos presentes en el inconsciente colectivo: HIJOS y Abuelas de Plaza de Mayo” (Devesa, 2002: 391).

La consigna-interrogante de *Abuelas* dirigido a un público joven, “¿Vos sabés quién sos?”, al ritmo de la murga y en las voces de un coro de jóvenes, se intercalará durante toda la obra como leitmotiv y dará cierre a la misma para, en realidad, dejarla abierta como interpelación a los presentes. Así, la obra “apela a la participación concreta del lector/ espectador hacia la búsqueda de la identidad robada a los niños secuestrados o nacidos en cautiverio por el último régimen militar” (Devesa, 2002: 388).

La obra comienza con la escena de un niño que juega a la pelota y abandona su juego por el sonido de un helicóptero que aparece como referente inmediato de los operativos de secuestro y que “puede interpretarse como la evocación de un episodio de la infancia del personaje central, Pelado” (Devesa, 2002: 390). Es decir que la escena funciona a modo de metáfora para representar la historia del secuestro y la desaparición de los padres de Pelado, y su posterior apropiación.

La escena siguiente muestra a la pareja de Apropiadores. La mujer está masajeando el cuero cabelludo del Muchacho Pelado, mientras tres Abuelas observan.

El texto pone de relieve la incompatibilidad de los rasgos físicos entre el padre-apropiador y el joven apropiado, como uno de los indicios para poner en duda la identidad, en la voz de las Abuelas: “¡La calvicie es hereditaria!” (TxI, 2001: 156).

El texto representa también la voz de los Apropiadores. El Apropiador manifiesta la existencia de “documentos en regla” y la negación a realizarse una prueba de ADN: “¿Para probar qué? Si acá no nos van a juzgar” (TxI, 2001: 156), haciendo referencia a la complicidad del Poder Judicial con el Poder Militar. El personaje confiesa ser un policía, quien expone argumentos estereotipados de defensa frente a las acusaciones de los organismos de Derecho Humanos: “Quienes luchamos por nuestro país somos delincuentes”, “tendrían al menos que dejarnos tranquilos”, “es la familia lo que están destruyendo”, “soy un soldado que está luchando contra la ignominia”, “estos pobres inocentes son los que más sufren” –en referencia a los hijos apropiados-, “los derechos humanos son de izquierda”, “Nosotros no somos humanos. No tenemos derechos”, “los derechos humanos son de izquierda” (TxI, 2001: 156-157).

La Apropiadora presenta un discurso similar que hace referencia a la *inocencia*, al *cuidado de la salud física y mental* de su supuesto hijo, para no permitir que *lo enfermen de odio y de resentimiento*, que lo expongan al *arrebato* y al *destierro* que implicarían la puesta en duda -y el conocimiento- de su verdadera identidad. “Yo crié un hijo sano” (TxI, 2001: 157), parece remitir a la idea de que los hijos de los *subversivos* fueron entregados a *buenas familias* que los criaron y educaron bajo los

preceptos de *Dios, Patria y Hogar* promovidos por el Estado dictatorial, representaciones que pueden observarse en los discursos de los Apropiadores. Esta idea puede, por un lado, rastrearse en el *Nunca Más* donde se señala que los bebés y niños eran apartados de sus familias legítimas “según una concepción ideológica de lo que convenía a su salvación” (1984). Y, por otro lado, parece vincularse con el discurso de los organismos de Derechos Humanos que reivindicaba a los desaparecidos en su condición de militantes, desde mediados de la década del noventa en adelante, y la producción cultural que representaba la militancia de los setenta, sobre todo los filmes documentales de la generación de los hijos¹², que contribuyeron a un mayor conocimiento sobre los motivos de la militancia de sus padres-desaparecidos. Pero, además: “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). Aunque la representación de ser los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado era una imagen más aceptada socialmente, a mediados de los noventa, “[...] resultaba muy difícil articular públicamente un discurso opositor que los descalificase por su condición de ‘hijos de subversivos’. Probablemente ese discurso que los hacía herederos de la violencia y los errores de sus padres haya existido de manera subterránea, pero siempre acotado a un sector minoritario de la sociedad” (Bonaldi, 2006: 156).

El discurso de la Apropiadora que remite a la idea según la cual los hijos de los *subversivos* fueron entregados a *buenas familias*, era una representación sostenida por los militares a fin de justificar el accionar del terrorismo de Estado que se pretendía como una defensa necesaria contra la infiltración del comunismo que amenazaba el orden y la paz de la Nación. Esto implicaba no sólo el exterminio de los enemigos al régimen, sino también la apropiación, crianza y educación de sus hijos dentro del sistema de ideas y valores cristiano y occidental que, supuestamente, sólo podrían transmitir los militares y sus familias. Este discurso aparecerá también en el parlamento del ex represor, al que se hará referencia. Aquella representación que justificaba el robo y la apropiación de menores era considerada un secreto militar y un “método de depuración” para evitar la “contaminación biológica” que suponía devolver los hijos a sus familias biológicas¹³. Esto se dio a conocer, posteriormente, en algunos juicios a militares durante la década del noventa.

Pelado repara no sólo en el contraste con la abundante cabellera de su padre-apropiador sino también y, sobre todo, con las características violentas y homofóbicas de éste y que se contradicen, a su vez, con su propio discurso de un bienestar familiar y económico: “Yo me salvé. Tengo una familia, una carrera, un auto. Me siento un *number one*” (TxI, 2001: 157). La frase “Yo me salvé” aparece varias veces en el texto y parece remitir a

¹² *Papá Iván*, de María Inés Roqué (Argentina, México, 2000), *Historias Cotidianas* de Andrés Habegger (Argentina, 2001), *En ausencia* de Lucía Cedrón (Argentina, 2002), *Los rubios* de Albertina Carri (Argentina, 2003).

¹³ “[...] el método de depuración a seguir sería que las detenidas embarazadas permanecerían con vida hasta el alumbramiento de los bebés, los cuales serían entregados a familiares de marinos, militares o civiles que previamente lo solicitasen a través del orden establecido en la Escuela de Mecánica de la Armada (E.S.M.A.). Con ello se pretendía conseguir evitar la contaminación que supondría devolver los hijos a sus familias biológicas”. Texto de sumario 19/1997 en la audiencia nacional en la Sala Penal Sección Tercera del juicio oral y público contra Adolfo Francisco Scilingo Manzorro por delito de genocidio, terrorismo y torturas. Juzgado C. Instrucción n° 5, sección tercera de la sala de lo penal de la audiencia nacional, constituida por los Sres. magistrados Don Fernando García Nicolás, como presidente; Don Jorge Campos Martínez; y Don José Ricardo de Prada Solaesa. Sentencia num.16/2005.

algo que sus Apropiadores le han dicho, pero él no sabe de qué se salvó, puede inferirse que se ha salvado de la desaparición y de haber sido un *subversivo*, al igual que sus padres biológicos.

“Pelado se vale de una cadena de deducciones para dar por verdaderas afirmaciones absurdas que comienzan a confundirlo. [...] A través de su discurso se deduce la ideología de los apropiadores: la intolerancia, la tortura y la discriminación. [...] Los apropiadores no sólo se han adueñado de un niño, sino también del discurso de sus víctimas” (Devesa, 2002: 390):

[...]Lo único que me jode es la pelada. A mi viejo, el muy guacho, le sale pelo hasta en las orejas. Pero de joven era pelado, igual que yo... (Se detiene, confundido) Yo me salvé. Cuando me reciba, el viejo prometió regalarme un implante. No le gustan los pelados. Dice que tienen pinta de maricones, que le vienen ganas de arrinconarlos, y retorcerles las bolas (...) No me gustan los pelados. Son iguales a mi viejo (El Muchacho Pelado se detiene confundido ante la mirada acusatoria del Apropiador) (TxI, 2001: 158).

De manera inconsciente, la referencia a “mi viejo” representa, por un lado, a su padre biológico que era calvo y a su apropiador, por el otro, quien ha sido el torturador de su padre.

Pero además, la calvicie parece funcionar a modo de metáfora de la ausencia de su verdadera identidad y el implante prometido, de su identidad cambiada o falseada:

[...] La ausencia de pelo no solamente apunta a marcar una diferencia genética entre él y su supuesto padre, que tiene mucho pelo, sino también representa simbólicamente una falta más profunda: la falta de su propia identidad. El simbolismo de esta falta de pelo se enfatiza cuando el joven menciona que, si no le crece el pelo, su padre le va a comprar un implante para que la pelada no se le vea. Es decir, la idea de esconder su verdadera imagen o identidad detrás de otra implantada o inventada sería el camino elegido por el apropiador (Sicouly, 2006:119).

Muchachos y Muchachas se le acercarán a Pelado para contarle en primera persona su confesión de ser hijos de desaparecidos, quienes fueron apropiados pero recuperaron su verdadera identidad. Le cuentan sus historias de vida, los recuerdos borrosos que tienen de sus infancias y destacan los rasgos físicos y de carácter que descubrieron como herencia de sus padres biológicos: “Uno en el fondo sabe. Porque no es lo mismo ser de un lugar que parecerlo” (TxI, 2001: 158).

También, las Abuelas presentan sus relatos testimoniales sobre la desaparición de sus hijos y la búsqueda de sus nietos con los pocos datos que tienen al respecto.

De repente, un Hombre sentado en la platea, entre el público, grita otra confesión. Se trata de un ex represor quien, en su parlamento, de alguna manera, hace referencia a la denominada Ley de Obediencia Debida: “Yo no siento remordimientos porque no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos”. La escena de este actor-espectador que rompe la división teatral entre espectador y actor “[...] implica un fuerte grado de conmoción para el lector y aún más para el espectador: un represor puede estar sentado junto a él” (Devesa, 2002: 391). Representa la voz del aparato represor que justifica los operativos

de secuestro y tortura en la imagen de la *guerra*, el *combate* y el *enfrentamiento* con las organizaciones armadas: “[...] para combatir la guerrilla” (TxI, 2001: 159). Cuando relata el traslado de una mujer a punto de dar a luz en el Hospital Militar, cuenta que un oficial de inteligencia “[...] se hizo cargo de la criatura” (TxI, 2001: 159). En su discurso, la apropiación de bebés aparece representada como “[...] una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo” (TxI, 2001: 159). Un grupo de jóvenes –representación de la agrupación H.I.J.O.S.- realiza un escrache al grito de “¡Asesino! ¡Asesino!” y el ex represor se retira de la escena.

El *escrache* es “una práctica típica de esta agrupación, quienes hicieron uso de “una nueva forma de protesta y reclamo simbólico de Justicia” (Da Silva Catela, 2001: 264), que “consiste en reunirse frente al domicilio de conocidos represores y denunciar su presencia a los vecinos mediante distintas actividades (pintadas, dramatizaciones, etc.)” (Lorenz, en Jelin, 2002: 92). Se caracterizan por tener el “factor sorpresa” como eje de la acción, la búsqueda de complicidad de los vecinos, la ironía, la creatividad y la no-violencia (Da Silva Catela, 2001: 262-277). Esta escena parece buscar, de manera similar al sentido del escrache, un efecto de complicidad de los espectadores al exponer a este ex represor a la vergüenza pública.

Cuando Pelado intenta salir de escena, el Niño detiene su paso: “A mí me arrancaron de los brazos de mis padres. Mi abuela me está buscando” (TxI, 2001: 159). Nuevamente, los jóvenes recuperados se le acercarán para intentar convencerlo que ponga en duda su identidad. Finalmente, Pelado comienza a retirarse, turbado.

Las sucesivas intervenciones de los Muchachos y Muchachas y de las Abuelas remarcarán hasta el final la importancia de que los jóvenes pongan en duda su identidad y sean partícipes de su búsqueda: “La lucha va a seguir para todos aquellos que tengan la duda de ser hijos de una generación desaparecida” (TxI, 2001: 161).

La obra concluye con la escena de una Muchacha a punto de dar a luz, que hace referencia a los padecimientos de las embarazadas secuestradas que quedan registrados como huellas en sus hijos y que les permitirán poner en duda sus identidades: “Las torturas durante la gestación, el parto en cautiverio, la separación de la madre a poco de nacer... Eso queda escrito en algún lugar del alma” (TxI, 2001: 162). El coro da cierre con la pregunta dirigida al público: ¿Y vos sabés quién sos?

La recepción del estreno en la prensa

A propósito... fue pensada para cinco únicas funciones, pero superó todas las expectativas, al punto que se realizaban dos funciones por día a sala llena, por lo cual, continuó desde el mes de septiembre y hasta fines de noviembre del año 2000 en el Auditorio del Centro Cultural Recoleta, también con entrada libre y gratuita¹⁴. El diario *Página/12* fue el único medio de prensa que cubrió el estreno de *A propósito*, con una nota titulada “Vos, ¿sabés quién sos?”. “En este montaje hay espacio para todos, incluso los represores y sus tenebrosas alianzas, acotadas por la dramaturgia de Patricia Zangaro con textos breves que rehúyen el tono ceremonioso, pero no eluden el toque cursi, apoyándose en cambio en un estilo farsesco que de tanto en tanto provoca

¹⁴ Además, la obra fue representada en Plaza de Mayo en el marco de la vigésima Marcha de la Resistencia, en diciembre de 2000. Fue publicada en el Suplemento Especial *Teatro x la Identidad* en *Página/12*, el 27 de octubre de 2001 y en el libro *Teatro x la Identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, editado por EUDEBA.

amargas sonrisas en algunos espectadores” (en Cabrera, 2001). El parlamento del ex represor, fue considerado como “[...] nada novedoso para el auditorio” (Idem). Al intentar dar cuenta de cuál fue el público real que asistió a la obra, se puede inferir la en la frase con la que comienza la nota: “El que no salta es un militar”, gritaron los más jóvenes”. La única fuente que aparece citada en la prensa con respecto a ese dato es la de los organizadores o la de *Abuelas*, pero un año después del estreno. “El 85 por ciento tenía entre 20 y 25 años. No es público de teatro, dice Abel Madariaga, de *Abuelas*. No es un dato menor sino la confirmación de que estaban en lo cierto cuando años atrás creyeron que la cultura iba a ser un puente de conexión con los chicos” (Moreno, en *Clarín*, 2001). Por su parte, Cristina Fridman, de la Comisión Directiva de *TxI*, expresó: “Quienes recorrieron los teatros saben que el público es heterogéneo y de edades diferentes [...], pero siempre sorprendió el hecho de que hubiera una mayoría de jóvenes de edad semejante a la de los apropiados” (en Cabrera, *Página/12*, 2001). En otra nota, uno de los aspectos que se destaca de la obra en cuanto a su finalidad extrateatral es que “fue vista por unos 8 mil espectadores y, en ese año, 7 jóvenes recuperaron su identidad” (Friera, en *Página/12*, 2000). Pero además y lo más importante es que esta obra, sin sospecharlo, daría origen a *TxI*¹⁵ ya que, gracias a la repercusión que tuvo, surgió la idea de realizar una amplia convocatoria a los teatristas para hacer un primer ciclo, de mayor alcance y duración.

Arriba el telón: el nacimiento de *Teatroxlaidentidad*

El ciclo 2001 de *TxI* se lanzó el 26 de marzo, -dos días después de la multitudinaria marcha en conmemoración del 25º aniversario del golpe militar- con la reposición de *A propósito....*. El acto se realizó en el Teatro Liceo, cedido por Carlos Rottemberg, que le permitía al empresario y productor abrir el teatro con entrada libre y gratuita, a fin de lograr una gran convocatoria de público, ya que se había visto obligado a tener dos teatros de su propiedad cerrados, el Ateneo y el Liceo, por falta de propuestas. Según la prensa, “el acto contó con espectadores que colmaron las instalaciones del teatro, conformado en su gran parte por estudiantes de arte dramático, jóvenes actores y personalidades del mundo cultural y artístico, [...] [quienes] se refirieron desde distintas perspectivas —literarias, humorísticas, testimoniales— al tema convocante de la identidad”¹⁶ (Itzcovic, en *Clarín*, 2001). Es decir que este público no fue el mismo del estreno en el año 2000. Entre ellos, se encontraban Estela Carlotto, presidenta de *Abuelas*; actores que habían sido integrantes de Teatro Abierto como Patricio Contreras, Leonor Manso, Cipe Lincovsky, Víctor Laplace; quienes han participado en marchas en defensa de los Derechos Humanos como María Rosa Gallo o en organismos como la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), tal es el caso de la periodista Magdalena Ruíz Guiñazú; quienes hacían un teatro crítico de la dirigencia política y de la historia nacional, como Enrique Pinti; (estaba presentando desde el año 2000 *Pericon.com.ar*¹⁷ en el Teatro Maipo); quienes en su juventud durante la década del setenta habían sido militantes del Partido Comunista, como la

¹⁵ La denominación *Teatro x la Identidad* aparece, por primera vez, para algunos medios de comunicación como título o subtítulo de la obra *A propósito de la duda* y para otros como el nombre del equipo de trabajo de la obra.

¹⁶ Lamentablemente, no se cuenta con información al respecto de estas intervenciones.

¹⁷ “Pinti cerraba el monólogo final de *Pericon.com.ar* con una crítica rotunda a la dirigencia política, una descarga compensadora de los errores históricos de su público (‘la responsabilidad del pueblo siempre es menor’, afirmaba), una nostálgica celebración de la patria (o más exactamente de la infancia) en el baile del pericón escolar y una expresión aplaudida a rabiar: ‘¡Que la globalización se la metan en el culo!’, rematada con un ‘¡Viva la patria amada!’” (Dubatti, 2002: 36-37).

cantante Adriana Varela, luego adherente al Peronismo (consagrada ese año como “Mejor artista de tango”), de la Juventud Peronista, como el escritor y filósofo José Pablo Feinmann, o la Agrupación Montoneros, tal es el caso de Miguel Bonasso (fue director del diario *Noticias de la Argentina y el Mundo* propiedad de dicha agrupación), quien además estuvo exiliado.

En este sentido, podría decirse que la elección de los invitados no fue azarosa si no que, de una manera u otra, y en mayor o menor medida, casi todos comparten con sus diferencias, historias de vida signadas por la relación entre el arte y la cultura junto a un compromiso socio-político durante los años setenta y ochenta.

La apertura consistió en la lectura, a cargo de Valentina Bassi, de una carta escrita por Daniel Fanego que, entre otras cuestiones, manifestaba también una suerte de compromiso del teatro y los actores con la causa de *Abuelas*:

[...] La decisión estaba tomada. Queríamos que el teatro hablara, que hiciera suya la búsqueda, la reflexión, la denuncia, la lucha.

[...] Somos nosotros los agradecidos de poder ponernos al servicio de la causa de Abuelas de Plaza de Mayo, que es nuestra causa, la causa de nuestra identidad. De la identidad cultural, social y política de por lo menos tres generaciones de argentinos.

[...] para que este Movimiento por la Identidad se multiplique y se fortalezca, hasta que no quede un solo pibe que no sepa quiénes fueron sus padres. Pongámonos las máscaras del teatro, compañeros, para sacarle la careta a la mentira.

Junto a las Abuelas.

Por la verdad y la memoria. Y por la justicia.

Luego de la reposición de *A propósito...*, el público salió a la calle donde la murga *Los Verdes de Monserrat* interpretó *Murga por la Identidad*¹⁸ escrita por Luis Rivera López, quien también integró el movimiento de Teatro Abierto, considerado como movimiento de resistencia frente a la dictadura. La murga con su discurso contestatario y los participantes del evento tomaron la calle, el ámbito de lo público, del mismo modo en que lo harían los ciudadanos argentinos, meses más tarde, cuando se produjera la eclosión económica, política y social que terminara en los hechos del 19 y 20 de diciembre, con la represión policial a los manifestantes en Plaza de Mayo.

La recepción de la obra en la prensa a lo largo de los años

Nuevamente, sólo *Página/12* se extendió en una crítica titulada “Teatro por la Identidad va por más. Ahora, manos a la obra”, donde denominó a la pieza como “la primera apuesta”. Se volvió a hacer hincapié en que la obra “apela a una simbología muy puntual para radiografiar el terror (como el ruido que producen el motor y las aspas de un helicóptero) o señalar el cinismo de los represores (es el caso del personaje que confiesa haber participado de grupos de tareas, saber cómo se realizaron algunas expropiaciones y cremaron cadáveres)” (en Cabrera, *Página/12*, 2001). Además, en la nota se hizo referencia a la realización de esta obra en Francia, con actores de ese país, que fue destacada en varias publicaciones internacionales, como así también la puesta efectuada en el Teatro Colón de Mar Del Plata, con un elenco local dirigido por Jorge

¹⁸ Empezaba diciendo: “En la historia del afano/ que se ocupa de estudiar/ los atracos más famosos/ que sufrió la humanidad/ nunca nadie había visto/ nunca nadie oyó nombrar/ robo de algo tan precioso: ¡Robo de la identidad! [...]” (TxI, 2001: 15).

García. *Página/12* realizó un suplemento especial, dedicado al ciclo 2001 de *TxI*, donde se incluyó el texto completo de *A propósito...*, la carta leída por Daniel Fanego en la apertura del ciclo, el texto de Mariana Eva Pérez, y notas de opinión escritas por Estela Carlotto, José Pablo Feinmann, Roberto Cossa e Hilda Cabrera, periodista del diario que escribió las críticas sobre la obra a las que se hizo referencia.

Posteriormente, la prensa representó a la obra *A propósito...* como “la pionera” (*Página 12*, 2001), “Teatro x la Identidad nace formalmente a partir del estreno de *A propósito...*” (*Clarín*, 2001), “la obra que inició el proyecto Teatro x la Identidad” (*Página/12*, 2001), “el punto de partida de Teatro x la Identidad” (*La Nación*, 2002), “puntapié inicial de Teatro x la Identidad” (*Página/12*, 2002), “el inaugural semimontado” (*Página/12*, 2004), “piedra fundamental de TxI” (*Clarín*, 2005), “montaje pionero” (*Página/12*, 2009; 2010).

En el año 2004, la periodista Hilda Cabrera de *Página/12* realizó una entrevista a los actores Daniel Dibiasse, Arturo Bonín y Susana Cart –integrantes de *TxI*- y les pidió su opinión con respecto a la consideración de *panfleto* que había recibido *A propósito...*. Dibiasse respondió: “Sabemos que arriesgarse a tratar en escena una temática tan compleja, es a veces, ir en contra nuestro”. Por su parte, Susana Cart afirmó: “Valoramos mucho el trabajo de los autores y su generosidad. Comprendemos lo difícil que es elaborar un material sobre una temática acotada y con un desarrollo en el tiempo limitado”. Sin embargo, no hicieron referencia al texto dramático ni al modo en que la pieza abordó la problemática. No obstante, en otra entrevista realizada por la misma periodista en 2010, titulada “La gente hoy tiene menos prejuicios”, Susana Cart afirmó: “Cuando empezamos con TxI se ignoraba casi todo sobre la apropiación”. Por esto, tal vez, era necesario un abordaje más directo de la problemática.

En el año 2008, Zangaro, Fanego y la co-directora Érika Halvorsen¹⁹, que incorporaron al equipo, decidieron actualizar²⁰ la obra para referirse a la desaparición de Jorge Julio López, testigo clave en el juicio contra el ex comisario Miguel Etchecolatz, ocurrida el 17 de septiembre de 2006, para dar cuenta, según Zangaro, de que: “Las fuerzas policiales que fueron incorporadas durante la dictadura están en funciones todavía en la policía bonaerense”²¹. La puesta en escena incorporó un círculo delimitado por un cordón de figuras cubiertas por largos pilotos oscuros, como los capotes que usa la policía, según las didascalias. Además, sobre una pantalla se proyectaron las fotos de los desaparecidos en blanco y negro durante el espectáculo y en el medio se colocó la foto de Julio López en color.

Durante la presentación en la octava edición del ciclo de *TxI*, en la sala María Guerrero del Teatro Cervantes, se produjo una amenaza de bomba. Salvo una nota de Hilda Cabrera en *Página/12*, titulada “El renovado ejercicio de la memoria”, que hizo una breve referencia a la actualización de la obra, la prensa hizo hincapié en la amenaza y cuestionó a Rubens Correa, director del teatro porque “[...] le restó importancia al

¹⁹ Egresada de la Licenciatura en Dirección Escénica del IUNA. Como dramaturga se formó con Ricardo Monti, Daniel Dalmaroni, Bernardo Cappa y Alejandro Tantanian. Se desempeñó como directora en *Vic y Vic* (teatro documental) e *Identikit*, ambas ganadoras del concurso de *Teatro x La Identidad* (2007 y 2004 respectivamente).

²⁰ La puesta en escena incorporó un círculo delimitado por un cordón de figuras cubiertas por largos pilotos oscuros, como los capotes que usa la policía, según las didascalias. Además, sobre una pantalla se proyectaron las fotos de los desaparecidos en blanco y negro durante el espectáculo y en el medio se colocó la foto de Julio López en color.

²¹ Entrevista realizada por María Fukelman en el año 2008.

hecho y habló de ‘viejos y cobardes fascistas’. E incluso bromeó con el nombre de la murga que debía cerrar la velada: La Bomba de Tiempo, quien tocó apenas dos canciones, mientras se producía el éxodo. Las Abuelas no titubearon: ‘No se crean que vamos a salir corriendo’ (en Ventura, *La Nación*, 2008). Por su parte, Zangaro declaró: “[...] hay alguien a quien le molesta que esto suceda, que este discurso se diga”²². Las fuerzas en las sombras puestas en escena no eran sólo una metáfora, la realidad, una vez más, superaba a la ficción.

A modo de conclusiones

A propósito de la duda es una obra constituida por relatos testimoniales que remiten a las historias privadas de secuestro, tortura, desaparición, apropiación y cambio y/o falseamiento de identidades que dan cuenta de un fragmento siniestro de la historia de nuestro país, como fue la última dictadura militar.

No obstante, cabe destacarse que la obra representa la memoria de familiares de desaparecidos pertenecientes a organismos de Derechos Humanos (Madres, Abuelas e HIJOS), *víctimas* y testigos directos del accionar del terrorismo de Estado. Por lo cual, el texto dramático hace referencia a la apropiación ilegal y el cambio identitario de bebés y niños, vinculados al secuestro, tortura y desaparición de sus padres, como parte del plan sistemático del estado represor. Por su parte, la puesta en escena simboliza una especie de juicio de las Abuelas y de los hijos de desaparecidos hacia los apropiadores y el ex represor, cuyos discursos estereotipados representan el delito de apropiación como un modo de protección ante la crianza y educación en un medio *subversivo*. Esta adjetivación parece hacer referencia a la imagen de los desaparecidos en su condición de militantes.

En este sentido, la pieza comunica a los espectadores un mensaje en un único sentido, donde hay dos posturas bien definidas y enfrentadas entre representantes de organismos de Derechos Humanos, por un lado y defensores del Estado represor, por el otro, en clara toma de posición por los primeros y en tenaz oposición hacia los últimos.

Por otro lado, la restitución de la identidad se representa en el despertar de la duda a partir de la incompatibilidad entre rasgos físicos y de carácter, gustos, intereses, valores, ideas, etc. entre los jóvenes y sus padres (posibles apropiadores), entre otras informaciones producidas a partir del trabajo de *Abuelas*.

Por todo esto, la obra ha sido caracterizada en algunos casos como *panfleto*, por su representación directa de los hechos, y de las consignas y reclamos de los organismos. Como se hizo referencia, esto en parte se debió a que se trató de una obra solicitada y organizada por *Abuelas* e H.I.J.O.S.; en parte también por el poco tiempo de creación y de ensayos por parte de los creadores y actores; pero además, como se mencionó en una entrevista a Susana Cart, de la Comisión de Dirección de TxI, en aquellos años todavía no había información sobre esta problemática. Por lo tanto, *A propósito...* no sólo consiguió alcanzar, en parte, su propósito con la restitución de 7 jóvenes que se presentaron en la sede de *Abuelas* por dudas acerca de su identidad, tras haber visto la obra, sino que comenzó a instalar el tema en la sociedad. Y, por otro lado, esta pieza gestó los ciclos de *TxI* que generaron obras y autores nuevos, y que comenzaron a hacer referencia al tópico de la identidad desde perspectivas más amplias y estéticas más diversas. Pero también, la problemática se representó en otras producciones culturales como fueron los exitosos casos de la telenovela *Montecristo*²³ (2006) y el programa

²² Idem nota anterior.

²³ La actriz Paola Krum, una de las protagonistas, interpretaba a una hija de desaparecidos.

*Televisión x la Identidad*²⁴ (2007), realizado por *Abuelas*, que contribuyeron a consolidar la instalación de la problemática y el acercamiento masivo de jóvenes a la Asociación con inquietudes sobre su identidad.

Con respecto a los espectadores del estreno de *A propósito...* en el 2000, como se mencionó, al no tener datos de fuentes externas a los organizadores de *TxI* o *Abuelas*, se infiere que, por la diversidad del elenco, la gratuidad de la entrada y la ubicación del Centro Cultural Rojas se apuntaba a convocar a un público masivo, supuestamente, no conocedor de la problemática con el fin de transmitirla de manera didáctica.

Pero, por otro lado, el objetivo de *Abuelas* e H.I.J.O.S. era dirigir la obra a los jóvenes que nacieron durante el período dictatorial y, al estrenarse en el Rojas, se presupone, que se trataba de un público universitario e interesado en temas de contenido social, político y cultural. Además, como se mencionó, según la prensa, se encontraban jóvenes que gritaban la consigna “El que no salta es un militar”, por lo cual, había espectadores que adherían ideológicamente a los organismos de Derechos Humanos –e inclusive había integrantes de los mismos- y que, por lo tanto, conocían la problemática. Por este motivo, la periodista de *Página/12* que cubrió el evento hizo referencia a que la confesión del ex represor no era algo novedoso para la audiencia.

Por otro lado, la reposición de *A propósito...* en el 2001 en el Teatro Liceo contó con un público diferente, jóvenes estudiantes de arte dramático y actores, como también personalidades del mundo artístico y cultural que, como se observó, tuvieron una vinculación con la militancia política y social en los setenta y ochenta.

El hecho de que una obra comprometida social y políticamente se representara en un teatro comercial parece no haber sido cuestionado. Sin embargo, el público de esta reposición no fue el mismo que el del estreno en el año anterior, lo cual podría ser implícitamente una respuesta frente a esta asociación, que solamente parecería haber beneficiado a un empresario ante la falta de propuestas escénicas. La pieza podría haberse representado en salas del circuito independiente, en donde se presentaron posteriormente las obras del ciclo 2001 de *TxI*.

Por último, cabe preguntarse hasta qué punto *A propósito...* incidió y modificó la serie social, más allá de las menciones a la restitución de cierta cantidad de jóvenes y de sus identidades y de la instalación de la problemática. Teniendo en cuenta que hubo campañas de difusión anteriores y producciones culturales posteriores que parecen haber modificado realmente lo social en cuanto a la restitución de jóvenes apropiados. Asimismo, resta interrogarse si una obra de arte que se autodefine comprometida con una causa debe cumplir siempre la función de influir en lo social. Tal como pretende *TxI*, cuyos integrantes aseguran que “[...] hasta que aparezca el último nieto, Teatro x la Identidad tiene razón de ser” (Cristina Fridman, de la Comisión Directiva de *TxI*, en Cleiman, *Sur*, 2010).

Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo. <http://www.abuelas.org.ar>
- Arfuch, Leonor 2008 *Crítica cultural: entre política y poética* (Buenos Aires: Paidós).
- Arreche, Araceli 2007 “Teatro e Identidad. Violencia política y representación estética: *Teatro x la Identidad 2001-2007*”, investigación inédita.

²⁴ Representaba por capítulos las historias de los nietos recuperados por la Asociación.

- Arreche, Araceli - Lorena Verzero 2010 “En búsqueda de un cuerpo ‘decidido’. Reflexiones con Bruno Bert y Antonio Cécico” en *Revista Afuera. Estudios de crítica Cultural* (Buenos Aires) Año V, número 8.
- Bonaldi, Pablo Daniel 2006 “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria” en Jelin, Elizabeth – Diego Sempol (Comp.) *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, Social Science Research Council).
- Cabrera, Hilda 2001 “Teatro por la Identidad va por más. Ahora, manos a la obra” en *Página/12* (Buenos Aires).
- Cabrera, Hilda 2000 “Vos, ¿sabés quién sos?” en *Página/12* (Buenos Aires).
- Cabrera, Hilda 2004 “En Buenos Aires y en Madrid sigue la búsqueda” en *Página/12* (Buenos Aires).
- Cabrera, Hilda 2010 “La gente hoy tiene menos prejuicios” en *Página/12* (Buenos Aires).
- Cleiman, Ana Laura 2010 “Entrevista: Cristina Fridman. Diez años de Teatro x la Identidad” en *Sur* (Buenos Aires).
- CONADEP 1984 Nunca Más (Buenos Aires: EUDEBA).
- 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 2003 “Aportes a la historia del teatro argentino: Teatro x la Identidad” en Dubatti, Jorge (coord.) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II* (Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación).
- Dubatti, Jorge 1998 “La dramaturgia de Daniel Veronese: títeres, objetos y poéticas de renovación escénica” en *Poéticas argentinas del siglo XX* (Buenos Aires: Editorial de Belgrano).
- Fanego, Daniel 2001 “Carta de apertura del ciclo de Teatro x la Identidad” en *Teatro x la Identidad. Obras de teatro del ciclo 2001* (Buenos Aires: EUDEBA).
- Frieria, Silvina 2000 “Construimos un puente generacional maravilloso” en *Página/12* (Buenos Aires).
- Fukelman, María 2008 “Una duda a propósito de *A propósito de la duda*: actualizaciones requeridas por el paso del tiempo”, XIV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado: “25 años de teatro en la Postdictadura 1983-2008”, Buenos Aires, del 26 al 29 de noviembre.
- Itzcovic, Mabel 2001 “Los libros de la buena memoria” en *Clarín*. Disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2001/03/28/c-00701.htm>
- *Los verdes de Montserrat* 2005 “El curso es la realidad de la sociedad más chica”. Disponible en <http://www.ensantelmo.com.ar/Sociedad/Participacion/Asociaciones/losverdes2005.htm>
- Lorenz, Federico 2002 “¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976” en Jelin, Elizabeth (comp.) *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas “in-felices”* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores).
- Méndez, Mercedes 2010 “Entrevista con Daniel Fanego: “No hago tele porque no me llaman”” en *Tiempo Argentino* (Buenos Aires) Año 1, N° 116. Disponible en <http://tiempo.elargentino.com/notas/no-hago-tele-porque-no-me-llaman>

- Pacheco, Carlos 2000 “Y vos, ¿sabés quién sos?” en *La Nación* (Buenos Aires). Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/191427-y-vos-sabes-quien-sos>
- Parola, Norma 2002 “Evolución del otro”: *Pascua Rea* (1991) de Patricia Zangaro” en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. Disponible en <http://alhim.revues.org/index509.html>
- Pelletieri, Osvaldo 1997 Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976) (Buenos Aires: Galerna).
- Pelletieri, Osvaldo 2003 Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976) (Buenos Aires: Galerna).
- Pérez, Mariana Eva 2001 “No te quedes con la duda” en *Teatro x la Identidad. Obras de teatro del ciclo 2001* (Buenos Aires: EUDEBA).
- Pérez, Mariana Eva 2003 “Algunas notas sobre arte y memoria”, Primer Encuentro Nacional de Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Ciudad de Buenos Aires.
- Romero, Coco 2003 “La murga río subterráneo, que desborda” en Dubatti, Jorge (Editor) *Libros del Rojas*, (Buenos Aires: Atuel).
- Rozenwasser, Einat. 2001 “Cuatro actrices que apuestan a movilizar la memoria” en *Clarín* (Buenos Aires).
- *Teatro x la Identidad. Obras de teatro del ciclo 2001* (Buenos Aires: EUDEBA).
- Sicouly, Patricia 2006 “*Teatroxlaidentidad: un teatro para la memoria*”, dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park.
- Sin autor - “El teatro en tiempos de crisis” 2001 en *La Nación* (Buenos Aires). Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/309755-el-teatro-en-tiempos-de-crisis>
- Sin autor – “Innovadora propuesta teatral reivindica la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo” 2000 en *Vía Aérea* (Buenos Aires).
- Teatro del Pueblo. <http://www.teatrodelpueblo.org.ar>
- Ventura, Laura 2008 “Amenaza de bomba en Teatro x la Identidad en *La Nación* (Buenos Aires). Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1070171-amenaza-de-bomba-en-teatro-x-la-identidad>
- Weiss, Peter 1976 (1971) “Notas sobre el Teatro-Documento” en *Escritos políticos* (Barcelona: Editorial Lumen).
- Williams, Raymond 2000 “Dominantes, residual y emergente” en *Marxismo y Literatura* (Barcelona: Península).
- Wittner, Pablo 2002 “Entrevista con Daniel Fanego: ‘No teníamos conciencia de lo que estábamos armando’” en *Teatros de Buenos Aires* (Buenos Aires) Nº 4.
- Zangaro Patricia. <http://www.autores.org.ar/pzangaro/index.htm>