

El derecho a la identidad y su correlato escénico en *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro

Mónica Botta

En el campo de la cultura y los derechos humanos en Argentina, los últimos años de la década del noventa se caracterizaron por un renovado interés por el pasado de violencia política y sus discursos, lo que para el historiador Luis Romero significó “una recuperación de conductas democráticas que eran comunes durante la reconstrucción democrática,” pero que luego “se adormecieron en los años de apogeo de Carlos Menem” (*Breve historia* 307). En efecto, los debates en torno al legado dictatorial reaparecieron en la escena pública a partir del año 1995, año en que Francisco Scilingo, ex capitán de la Armada, rompió con el pacto de silencio militar al confesar su participación en los vuelos militares durante los cuales se arrojaban detenidos vivos al mar.¹ El impacto que causó su declaración y otras que le sucedieron pudo verse en el nuevo impulso que cobraron los esfuerzos por acelerar las causas judiciales contra las violaciones a los derechos humanos. Especialmente, aquellas relacionadas con la sustracción y la apropiación de menores, delitos excluidos de las leyes de amnistía conocidas con el nombre de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987).

Es, entonces, a partir de la segunda mitad de la década del noventa cuando los organismos de Derechos Humanos comenzaron gradualmente a recuperar el espacio que habían adquirido al inicio de la transición democrática. Esto se debió, en parte, a la convergencia de varios sucesos tales como el surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S., el aniversario por los veinte años del golpe, las causas que se iniciaron en el exterior contra algunos militares y, sobre todo, el hecho de que la escena nacional se benefició del debate ético inherente a “el derecho a la identidad” que se venía desarrollando en la arena internacional (García 46).² De hecho, gracias al esfuerzo conjunto de las entidades de Derechos Humanos y a la presión ejercida por la Corte Intera-

mericana, una modalidad de “el derecho internacional del niño a la identidad,” fue ratificada con fuerza de Ley 23.849 en el Congreso de la Nación, en 1990; para luego incorporarse a la Constitución Nacional en 1994 (Arditti 146).³ En el caso argentino, la confirmación de este derecho del niño a preservar su identidad (incluidos la nacionalidad, el nombre y las relaciones familiares), renovó la problemática en torno al fenómeno social de la sustracción de menores, hijos de padres desaparecidos que fueron apropiados ilegalmente durante el gobierno de facto (1976-1983). Con la declaración universal de este derecho, se hizo imperativo poner en vigencia esta iniciativa, ya que bajo las nuevas condiciones jurídicas se abría una nueva brecha legal para condenar a quienes participaron en la práctica de las adopciones fraguadas.

Fue entonces en el marco de esta demanda jurídica y legal relacionada a la restitución de la identidad a los bebés nacidos en cautiverio y a los niños adoptados ilegalmente en el que surgió *A propósito de la duda* (2000). Con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego, este semimontaje se basa en testimonios de la agrupación H.I.J.O.S., y en material gráfico y audiovisual provenientes del archivo de las Abuelas de Plaza de Mayo. Con esta propuesta teatral, Zangaro y Fanego se adhirieron a la causa de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y desde el escenario contribuyeron a difundir la búsqueda y el encuentro entre los jóvenes y sus familias de origen (Devesa, “A propósito de Patricia Zangaro” 389).⁴ Precisamente, con el objetivo de indagar el modo en que estos teatristas trasladaron a escena este aspecto conflictivo del legado dictatorial, primero, se considerarán los procedimientos escénicos empleados para lograr dicha meta, para luego abordar el ciclo *Teatro x la Identidad* (2001), el que se gestó a partir del semimontaje a estudiar.

A nivel de la trama, *A propósito de la duda* aborda los conflictos que enfrenta un grupo de jóvenes que procuran reconstruir su historia personal conjuntamente con la de sus padres desaparecidos y en el proceso de esta gestión deben asumir, cuestionar o rechazar los relatos dominantes con los que crecieron. A partir de este planteo dramático, la pieza explora los puntos de encuentro y fricción entre sujetos que pugnan por imponer y transmitir su registro del pasado a una generación que pertenece a una cultura ajena al período en cuestión.

Para poner en marcha su proyecto, Zangaro partió de una concepción de obra abierta, es decir, no fijó las pautas de puesta en escena (Devesa “A propósito de Patricia Zangaro” 389). De este modo, el montaje adquirió su forma acabada de manera gradual, y a medida que los actores se sumaron

al proyecto, seguidos por los miembros de la murga Los Verdes de Monserrat y los integrantes de la agrupación H.I.J.O.S. En efecto, el producto final resultó en un escenario poblado por más de 30 actores al estilo del teatro épico de Brecht, lo que le permitió a los creadores abordar el fenómeno de la restitución de la identidad desde ópticas diferentes.

Siguiendo los procedimientos del teatro épico, la autora evitó que el espectador de *A propósito de la duda* se identificara emocionalmente con los personajes. Con este motivo Zangaro sustituyó el efecto de identificación por el efecto de distanciamiento, ya que como observó Brecht, mientras la identificación “compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual,” el efecto de distanciamiento lo coloca como observador, “despertando una actitud inquisidora, crítica, frente al proceso observado” (169). Con tal fin de lograr este distanciamiento, Zangaro estructuró su montaje a base de unidades escénicas separadas unas de otras por la intervención musical de la murga Los Verdes de Monserrat. En numerosas ocasiones los participantes de esta murga encaran directamente al espectador y a los personajes, a la vez que bailan a ritmo de comparsa y provocan a la audiencia preguntando al unísono: “¿Y vos, y vos, vos sabés quién sos?” Esta intervención musical tiende a interrumpir la secuencia dramática, a la vez que derriba la cuarta pared imaginaria que separa al público del escenario y de sus actores. Por lo tanto, la acción performativa de la murga con su tono festivo funciona como elemento distanciador cuyo fin, tal como lo explica Héctor-Levy-Daniel en sus estudios sobre el teatro épico, es desalentar el proceso de ilusión del público, paralizando así la disposición del espectador para identificarse con los personajes (4).

El montaje también incluye un *escrache* contra el Hombre, un gendarme que explica su actuación en las Fuerzas Armadas con la frase “yo sólo trasladaba detenidos” (159). Este comentario del personaje dispara el estallido de un *escrache*, una forma de protesta articulada por los jóvenes que pertenecen a H.I.J.O.S., tras el cual el Hombre se ve obligado a abandonar la escena.⁵ En el marco de *A propósito de la duda*, la inclusión de esta modalidad festiva y querellante de señalar y acusar públicamente a los que participaron en el terrorismo de estado, sirve también al principio épico de la interrupción de la secuencia narrativa. En otro nivel, se trata, indudablemente, de reconocer el trabajo que desde 1996 vienen realizando los jóvenes agrupados en H.I.J.O.S., no en su condición de “hijos” de desaparecidos, sino más bien como actores sociales capaces de generar sus propios proyectos que reformulan y transmiten un saber sobre el pasado de violencia política.

En cuanto a los personajes de *A propósito de la duda*, Zangaro pobló el espacio escénico con Muchachos, Muchachas, Abuelas, Hombres, Niños y Apropiadores, personajes que literalmente rondan alrededor de un joven llamado el Muchacho Pelado, quien se encuentra en la encrucijada de aceptar o dilatar la inevitable toma de conciencia acerca de su condición de hijo de desaparecido. Como los nombres genéricos lo indican, cada personaje se acerca a la problemática de los jóvenes según su posición histórica en este conflicto; de ahí que la pieza presente múltiples perspectivas sobre el asunto. Por eso, a medida que se suceden los cuadros, se producen cruces constantes entre la pareja apropiadora y las Abuelas; y entre los adolescentes que recuperaron su identidad y a su familia de origen y el Muchacho Pelado. Fuera del plano de la ficción, este enfrentamiento entre los personajes que se repite a lo largo de la obra no hace más que aludir a la convivencia problematizada entre aquellos actores sociales que producen discursos encontrados cuando revisan los sucesos relacionados al pasado de violencia política.

Un recorrido por el conjunto de situaciones que se presentan en escena, permite observar que el caso del Muchacho Pelado sirve como contrapunto a las historias de los otros personajes que trabajaron para descubrir la verdad con respecto a sus adopciones fraguadas. Vale decir que en escena se presentan dos grupos de comportamientos bien diferenciados en relación a la toma de conciencia y aceptación de la condición de hijo de desaparecido. Por un lado, se encuentran los relatos de los personajes tales como las Muchachas y Muchachos I, II, III y IV que confrontaron la duda acerca de su identidad y actuaron para disiparla, pese al dolor y frustración de esta operación. Por su parte, frente a esta postura compartida por la mayoría de los personajes, se opone la actitud del Muchacho Pelado, quien trata de auto convencerse acerca de los lazos filiales que lo unen a sus padres adoptivos. Pese a este auto engaño llevadero, la calvicie que originó su apodo de "Pelado," materializa el conflicto interno de este personaje que en el fondo duda sobre el contraste físico entre él y sus padres.

Por eso, en el universo de la ficción, la calvicie del joven que tanto padre e hijo quieren revertir funciona como el componente desestabilizador del yo robusto que procura erigir el muchacho. No en vano la madre Apropiadora ocupa su tiempo haciéndole intensos masajes al cuero cabelludo de su hijo, con la vaga esperanza de alterar esta condición física. La calvicie, entonces, es el elemento físico diferenciador que lo separa de su familia adoptiva, a la vez que lo vincula con su familia biológica.

Con todo, la contraposición entre la actitud complaciente del Muchacho Pelado, quien acepta pasivamente el discurso dominante de los apropiadores, y la del resto de los jóvenes, quienes cuestionan las narraciones heredadas sobre el pasado reciente; pone en relieve la importancia de adoptar “una perspectiva crítica con respecto al contexto en el cual uno ha sido educado,” lo que en el caso alemán, Habermas ha dado en llamar como la capacidad de desarrollar una identidad post-convencional (Torpey 17). Ciertamente, la carencia de esta aptitud crítica en el Muchacho Pelado provoca el asombro del lector/espectador, sobre todo en el siguiente monólogo:

Yo me salvé. Tengo una familia, una carrera, un auto. Me siento un *number one*. Con las minas tengo éxito. Igual que mi viejo. Dice que cuando estaba en la fuerza se las garchaba a todas. 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 [...] Yo me salvé. Cuando me crezca el pelo voy a ser igual al viejo. Me voy a coger todo. Me voy a llevar al mundo por delante. Voy a arrinconar a todos los pelados. Y a 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*). (158)

Indudablemente, este parlamento muestra el resultado del proceso identificatorio que el joven personaje ha desarrollado con su padre policía en el transcurso de los años. Así, las actitudes y sistema de valores de la familia adoptiva tales como la intolerancia hacia el otro y los prejuicios; la aceptación de la violencia; la cultura de consumo y una actitud deplorable hacia la mujer, han sido adoptados por el joven sin pasar por ningún tamiz crítico. De hecho, la repetición de la frase “yo me salvé,” deja traslucir la asimilación del discurso que acompañó la práctica de los apropiadores, para quienes sustraer a los hijos de militantes significaba “salvarlos” de crecer en el marco de familias subversivas. Y esta opinión no sólo fue compartida por militares y policías, sino también por médicos, enfermeras, jueces, curas y vecinos, quienes asumían “que había que darle un destino a esos bebés y niños, considerados de alguna manera ‘impuros políticamente’ pero potencialmente convertibles por medio de una ‘educación diferente’” (da Silva Catela 92). Sirva como ejemplo la respuesta que la jueza Delia Pons les dio en 1978 a unas Abuelas que reclamaban la tenencia de sus nietos:

Estoy convencida de que sus hijos eran terroristas [...] A los asesinos yo no pienso devolverles los hijos porque no sería justo hacerlo. No tienen derecho a criarlos. Es ilógico perturbar a esas criaturas que están en manos de familias decentes que sabrán educarlos como no supieron hacer ustedes con sus hijos. (Citado en da Silva Catela 92)⁶

Esta declaración y el acto mismo de negar la restitución de los niños a sus familias biológicas por parte de esta Jueza, deja entrever la creencia posiblemente compartida por aquellos que participaron en las adopciones fraguadas en cuanto a que estos chicos o los bebés nacidos en cautiverio podían ser rescatados y tornarse “puros” gracias a la crianza, educación y cultura de las familias adoptivas (da Silva Catela 92).

En el plano teatral, Zangaro, por un lado, incorpora este discurso que acompañó y justificó la sustracción de menores con el personaje del Hombre, gendarme que trasladaba detenidas embarazadas al Hospital Militar, cuyos hijos quedaban en manos de oficiales, ya que según razona el Hombre: “Era una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo” (159); actitud que se condena con el sorpresivo estallido de un *escrache* contra este personaje. Por otra parte, la autora también muestra la resistencia de algunas familias apropiadoras que se niegan a hacerse cargo de las consecuencias que acarrea el haber incurrido en la usurpación del derecho a la identidad de los niños que fueron adoptados ilegalmente. Así se observa en la respuesta que el Apropiador, el padre adoptivo del Muchacho Pelado, les da a las Abuelas cuando lo interpelan:

Mi hijo tiene la seguridad de que somos sus padres. Tenemos nuestros documentos, todo en regla. Yo no necesito hacerme ninguna prueba. [...] Apropiadores, torturadores, represores, dicen que somos. Les pregunto si ven alguna señal de tortura en el chico. [...] Hoy, en la Argentina, los que luchamos por nuestro país somos delincuentes. Pienso que a mí, como a muchos, tendrían que levantarnos un monumento, tendrían al menos que dejarnos tranquilos [...] Lamentablemente, los derechos humanos son de izquierda. Nosotros no somos humanos. No tenemos derechos. (156-57)

Sin duda, las palabras de este antiguo policía que “luchó por el país” (156), reproducen la perpetuación de un discurso autoritario que todavía en la actualidad justifica el accionar del antiguo estado represor en la supuesta lucha anti subversiva. Por eso, la autora se sirve de la presencia de este personaje y su hijo adoptivo, el Muchacho Pelado, para llamar la atención sobre los peligros que conlleva la transmisión de un discurso autoritario que puede ser

acogido por receptores pasivos como es el caso del joven en la ficción teatral. Y es en esta instancia donde se puede decir que emerge el aspecto didáctico de la pieza. Con el intercambio trasgeneracional que tiene lugar en escena, la autora trata de alertar al lector/espectador sobre la importancia de ejercer una facultad crítica hacia los relatos con los que uno ha sido educado y hacia los que se producen y circulan en la actualidad en torno al pasado y presente de la situación socio-política del país. En efecto, la pieza hace hincapié en que los jóvenes deben ejercer “una mirada crítica frente a saberes consagrados, hegemónicos o estatificados” que emergen en todo intercambio trasgeneracional (Kaufman, “Transmisiones generacionales” 219).

Pero conjuntamente con este mensaje didáctico apuntado, Zangaro también se propone otra finalidad extra escénica con la puesta en marcha de este semimontaje, lo que comentó con motivo de una entrevista realizada por Patricia Devesa en noviembre del año 2001 (“A propósito de la duda” 389). Como venimos señalando, la intención declarada de la dramaturga era crear un espacio-puente que facilitara el encuentro personal entre los familiares que buscan a los jóvenes y los chicos que desconocen su condición de hijos de desaparecidos y todavía viven en el marco de las familias adoptivas. Por eso, *A propósito de la duda* entroncó muy bien con las nuevas estrategias que las Abuelas comenzaron a ensayar con el objeto de encontrar a sus nietos adolescentes. En esta nueva etapa iniciada a partir del año 1997, las Abuelas en lugar de buscar a los nietos ya crecidos, intentaron acercarse a los jóvenes a su asociación. Es decir, a través de campañas de difusión y actividades culturales se trataba de convocar a las personas que tenían dudas sobre su identidad o que querían conocer a sus familias de origen. De manera similar, en el texto dramático de Zangaro se puede percibir el rastro de esta nueva estrategia discursiva de las Abuelas. A lo largo de la obra, la repetición de la pregunta ¿Y vos sabés quién sos?, tiene el idéntico interés de sembrar la duda en el espectador para eventualmente movilizarlo y acercarlo a quienes lo pueden asesorar en la búsqueda de su filiación. No en vano la obra finaliza con la misma pregunta, con lo cual se refuerza esta idea de la duda sobre los lazos filiales.

De este modo, en el transcurso de estas páginas se ha tratado de mostrar que al concebirse *A propósito de la duda* como una herramienta teatral pensada para contribuir con una causa social, el empleo de los artificios escénicos brechtianos por parte de Zangaro y Fanego no hace más que materializar esta praxis dramática. Pues con la ruptura narrativa; la eliminación de la cuarta pared; la presencia de muchos actores; la incorporación de intervalos

musicales y los múltiples puntos de vista; se evita que el espectador se comprometa emocionalmente con la situación de las víctimas de las identidades fraguadas, quienes desconocen o acaban de confirmar la complicidad de sus familias adoptivas con el antiguo aparato represor. Por otra parte, con estos recursos se espera que el espectador, tal como lo concibió Brecht, perciba que la situación de los personajes y sus referentes fuera de la escena no es inalterable y que los mismos pueden generar cambios orientados a descubrir y aceptar otra capa de su identidad que se les fue negada. Y desde un punto de vista teatral, se puede decir que la combinación de los procedimientos escénicos brechtianos con la participación de la murga y la incorporación de un *escrache* le inyectaron mucho dinamismo al semimontaje, a la vez que lo tiñeron de un tono juvenil y querellante.

Finalmente y para completar este estudio, se considerará, a grandes trazos, el ciclo *Teatro x la Identidad* (2001), ya que el mismo surgió gracias a la gran recepción que tuvo la obra que venimos analizando. De hecho, una mirada retrospectiva sobre *A propósito de la duda* nos permite observar hasta qué punto este proyecto teatral pensado inicialmente para representarse en cinco funciones en el Centro Cultural Ricardo Rojas, tuvo tal resonancia entre otros teatristas que al igual que Zangaro y Fanego también compartían la necesidad de formular una propuesta artística con el idéntico fin de solidarizarse con la causa de las Abuelas de Plaza de Mayo.⁷

En efecto, *Teatro por la Identidad* se puso en marcha en noviembre del año 2000 a través del lanzamiento de la convocatoria para participar del encuentro teatral a trabajos inéditos que tuvieran como ejes temáticos la apropiación de bebés y la problemática de la identidad en su sentido más abarcador. En una gacetilla enviada a artistas y trabajadores del espectáculo se decía:

Teatro de la Identidad, en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa frente a la brutalidad y el horror que significa el delito de apropiación de bebés y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático, convoca a presentar proyectos teatrales para integrar el Ciclo 2001. *Teatro de la Identidad* hace propia la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo y se construye a sí mismo como un teatro necesario, como un puente de amor que, desde cada escenario, una las voces del teatro con el público y con cada chico que duda o que, aún habiendo recuperado su identidad, padece la perversidad de ser esclavo del alma. Aún hay quinientos chicos desaparecidos. Tenemos que encontrarlos. (Seoane sin página)

A lo largo de este pasaje se puede observar el tono solidario y de urgencia con que se planteó dicha convocatoria, la cual despertó el interés de una comunidad teatral dispuesta a generar nuevas experiencias y espacios desde donde promover la reflexión sobre el conflictivo legado dictatorial. Del mismo modo, no debe sorprender que esta concepción social de la actividad teatral entendida como un medio efectivo para transformar un orden social dado, apelando así al continuo accionar del espectador, causara reacciones encontradas por parte de autores que no comparten la postura de que el arte tenga la obligación de ocuparse de la realidad inmediata.

Por su parte, en respuesta a esta convocatoria se presentaron un total de ciento quince proyectos, pese a que en la misma solicitada se advertía que los espectáculos debían autogestarse y autofinanciarse. De estas obras, cuarenta y una fueron seleccionadas por una comisión de lectura integrada por actores y dramaturgos consagrados, como es el caso de Susana Torres Molina, Mauricio Kartún, Jorge Goldenberg, Ricardo Talento, Daniel Veronese, Arturo Bonín e Ingrid Pellicori, entre otros.

Durante el transcurso de tres meses las obras se representaron todos los lunes simultáneamente en catorce salas porteñas con entradas libres y gratuitas. A su vez, cada representación contó con el apoyo y la presencia de las Abuelas. Y una vez más, como ya había sucedido con *A propósito de la duda*, la respuesta del público joven sobrepasó cualquier expectativa de los organizadores. Como resultado, el encuentro teatral se repitió en los años sucesivos con el mismo éxito de convocatoria; para luego también difundirse en el interior del país. A partir del año 2004 algunas obras del ciclo se pusieron en escena en el exterior. Y mientras se escriben estas páginas, *Teatro x la Identidad* se prepara para lanzar la convocatoria para la próxima temporada 2008.⁸

En un plano más simbólico, el ciclo *Teatro x la Identidad* (2001) reactivó el recuerdo de un aspecto del pasado dictatorial e intervino en las políticas de la memoria con el fin de que el espectador adquiriera conciencia sobre la problemática de las adopciones fraguadas ocurridas durante el gobierno de facto. Ciertamente, el ciclo confirmó lo que Walter Benjamín observara acerca de los “usos” del pasado.

Para el ensayista alemán toda recuperación del pasado obedece a una necesidad del presente, es decir, el pasado emerge cuando el presente puede darle un uso (255). Justamente, habría que agregar que los relatos del pasado no emergen “espontáneamente” en una sociedad, sino que son el producto de una gestión deliberada puesta en marcha por sujetos sociales que se plantean

una finalidad social. En nuestro caso, y como mencionamos anteriormente, la necesidad del presente de la que habla Benjamín se relaciona con el imperativo de condenar la apropiación ilegal de hijos de desaparecidos y con la necesidad de encontrar y restituir a los jóvenes a sus familias de donde fueron arrancados. Es de notar que este reclamo se ha reavivado en los últimos años debido a que los entonces niños ahora son sujetos capaces de cuestionar las narrativas dominantes con las que crecieron. Y en algunos casos son los mismos adolescentes los que salen al encuentro de las Abuelas, ya que ellos mismos son los que quieren ser encontrados por sus familias de pertenencia.

Finalmente, dejando de lado el aporte de *Teatro x la Identidad* (2001) en la esfera de los Derechos Humanos, desde el punto de vista teatral el ciclo ha sido menos comentado por parte de la crítica especializada. Con la excepción del trabajo pionero de Patricia Sicouly, cuya tesis doctoral aborda el surgimiento de este ciclo dentro del contexto cultural argentino, no se tiene conocimiento de que exista ningún estudio comprensivo de las cuarenta y una piezas que integraron la temporada 2001. Por lo general, las reseñas periodísticas, con algunas excepciones, se han dedicado a elogiar el proyecto en su conjunto, pero en pocas ocasiones se analizaron las piezas tomando en cuenta sus rasgos compositivos.

En cuanto a la temporada 2001, se puede decir que el ciclo estuvo compuesto por un grupo heterogéneo de piezas que trabajaron con diferentes corrientes estéticas en torno a temas como la búsqueda de la identidad, el autoritarismo y la memoria. Pese a lo dicho, hay que agregar que las obras, tal como observó Patricia Devesa en su estudio sobre el ciclo, compartían ciertos rasgos comunes como: “el lenguaje como medio de un mensaje claro [...], el trabajar sobre un saber previo (la dictadura y sus consecuencias)” y “el desarrollo de ciertos tópicos como el dolor, el desencuentro, el exterminio, el exilio y el falseamiento de la identidad” (“Teatro x la Identidad: 5 años construyendo memoria” 25).

Con respecto a la escenografía, el carácter de las obras fue minimalista puesto que contaron con escenografías de fácil armado y desarmado. En parte, esto respondió a que dos o tres piezas formaban parte de una misma función teatral. Y entre los intervalos entre las representaciones se daba paso a la lectura de testimonios recogidos por las agrupaciones Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.

En la escritura dramática de la misma temporada dominó la dramaturgia de autor y en pocos casos se presentaron proyectos colectivos entre actores, dramaturgos y músicos, a excepción de *A propósito de la duda* y

Sorteos, de Susana Gutiérrez Pose, Lucía Laragione, Susana Torres Molina y Víctor Winer, sólo por citar algunos ejemplos. A su vez, el ciclo contó con la participación de autores pertenecientes a diferentes generaciones y corrientes estéticas. Por otra parte, la autogestión fue el modo de producción que *Teatro x la Identidad* adoptó para llevar a cabo sus funciones, modalidad que otros teatristas venían realizando con éxito, como fue el caso del ciclo de *Teatro Semimontado* creado por el Club de Autores (1996), en donde nueve autores, actores y directores se reunieron para poner en escena sus textos.⁹ Puede decirse, entonces, que *Teatro x la Identidad* (2001) no sólo confirmó la autogestión como una variante de producción en el sistema teatral argentino sino que también demostró lo que Susana Freire apuntara en otro contexto, sobre el hecho de que tanto los dramaturgos de trayectoria como los noveles autores comparten “la misma necesidad de agruparse” con el deseo de expresarse y de este modo “proteger la actividad teatral” incluso en tiempos de crisis económica (199).

En suma, lo que Patricia Zangaro y Daniel Fanego originalmente concibieron como un encuentro teatral de corto plazo, pronto se transformó en un proyecto de memoria cultural que vino a dar paso a *Teatro x la Identidad* (2001). Los teatristas que participaron tanto en *A propósito de la duda* como en el ciclo *Teatro x la Identidad*, no sólo fueron capaces de renovar los canales empleados por las entidades de Derechos Humanos para transmitir el legado del pasado dictatorial, sino que también incentivaron otras iniciativas para involucrar a los activistas y a la comunidad artística en otros proyectos de memoria cultural. En la actualidad existen festivales y ciclos en todos los campos de la cultura argentina que apoyan el quehacer de las Abuelas de Plaza de Mayo, como es el caso de “Cine por la identidad,” “Música por la identidad,” y “Escuelas por la identidad,” entre otros.¹⁰ Puede concluirse entonces, que el propósito extra-escénico que Zangaro se planteara para colaborar con la causa de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, seguramente, se vino materializando en el transcurso de todos estos años.

Washington and Lee University

Notas

¹ El testimonio del ex oficial de la Armada, Adolfo Scilingo, se encuentra recogido en *El vuelo*, de Horacio Verbitsky.

² Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S) es una agrupación integrada por hijos de desaparecidos que se fundó en 1995 y que apareció en el espacio público con una marcha convocada para conmemorar el golpe militar de 1976. Su objetivo es denunciar la impunidad de los responsables de los delitos de lesa humanidad. Para mayor información sobre las actividades de esta agrupación, véase la página Web: www.hijos.org.ar

³ Según el artículo 8 de esa ley, “Los Estados Partes se comprometen a respetar el derecho del niño a preservar su identidad, incluidos la nacionalidad, el nombre y las relaciones familiares de conformidad con la ley.” A su vez esta legislación sostiene que “cuando un niño sea privado ilegalmente de algunos elementos de su identidad o de todos ellos, los Estados Partes deberán prestar la asistencia y la protección apropiada con miras a restablecer su identidad” (<http://www.menores.gov.ar>).

⁴ Patricia Zangaro cursó la carrera de actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático e inició su formación dramaturgica con Osvaldo Dragún, la que luego continúa con Mauricio Kartún y José Sanchis Sinisterra. Ha estrenado las siguientes obras: *Hoy debuta la finada* (1988), *Por un reino* (1993), *Auto de fe entre bambalinas* (1996) y *Última luna* (1998), entre otros. Como dramaturga ha obtenido los siguientes premios: Primer Premio Municipal (1986-1987), Leónidas Barleta (1991 y 1996), Trinidad Guevara (1996), Pepino el 88 (1995-1996).

⁵ El *escrache* tal como lo describe Ana María Amado “es una movilización callejera que conjuga arte, política y memoria” (“Herencias: Generaciones y duelo en las políticas de la memoria” 144). Por lo general, se llevan a cabo en el barrio o enfrente del domicilio particular en donde reside un ex represor. Según describe Diana Taylor en su trabajo “You Are Here: The DNA of Performance” también incluyen señalizaciones visuales, cantos, marionetas gigantes, pintadas de paredes y aceras, y suelen participar entre 300 y 500 personas (151).

⁶ El relato de la Jueza que actuaba en el Tribunal de Menores N. 1 de Lomas de Zamora se reproduce en *Identidad, despojo y restitución*, de Matilde Herrera y Ernesto Tenenbaum (Buenos Aires: Proamba/Abuelas de Plaza de Mayo 2001).

⁷ Como se ha indicado, *A propósito de la duda* se estrenó en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, el 5 de junio del año 2000 y luego se trasladó al Centro Cultural Recoleta, donde siguió hasta fines de noviembre (Devesa, “Teatro x la Identidad” 24).

⁸ Para las bases del concurso, véase la página Web: www.teatroxlaidentidad.net.

⁹ Según las estadísticas de las Abuelas de Plaza de Mayo, en la primera temporada del ciclo *Teatro x la Identidad* se multiplicaron por siete los casos de jóvenes que se acercaron a la institución para hacerse un estudio genético e iniciar la propia búsqueda de su familia biológica. Hoy son más de 80 los nietos encontrados por las Abuelas. Para mayor información, véase la página Web: <http://www.abuelas.org.ar/genetica.htm>.

¹⁰ A partir del año 2000, el ciclo se subtítulo “Nueve autores nacionales en nueve lunes.” Los autores que se reunieron para montar y publicar sus obras fueron: Marcelo Bertuccio, Luis Cano, Bernardo Cappa, Laura Garaglia, Héctor Levy-Daniel, Bea Odoriz, Cecilia Propato, Alfredo Rosenbaum y Walter Rosenzvit. Sobre el ciclo, véase el estudio preliminar de Federico Irazábal en *Nueve: Breves obras de esta Argentina* (Buenos Aires: editorial Nueva Generación, 2001).

Bibliografía

- Abregu, Martín. “Human Rights after the Dictatorship Lessons from Argentina.” *NACLA: Report on the Americas* 34.1 (2000): 1-9.
- Acuña, Carlos y otros. *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

- Amado, Ana María. "Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria." *Revista Iberoamericana* 69.202 (2003): 137-53.
- Arditti, Rita. *Searching for Life. The Grandmothers of the Plaza de Mayo and the Disappeared Children of Argentina*. Berkeley: U of California P, 1999.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro I*. Buenos Aires: Nueva visión, 1970.
- Castellví de Moor, Magda. *Dramaturgas argentinas: Teatro, política y género*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- Da Silva Catela, Ludmila. "Un juego de espejos: violencia, nombres, identidades. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar." *Revista Telar* 2.3 (2005)
- Daulte, Javier. "Producción artística y crisis." *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Ed. Osvaldo Pelletiere. Buenos Aires: Eudeba, 2004.
- De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- Devesa, Patricia. "A propósito de Patricia Zangaro." *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- _____. "Teatro x la Identidad: 5 años construyendo memoria." *Revista de Artes Escénicas* 14 (2005): 24-25.
- Freire, Susana. "El primer lustro de los noventa." *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1999.
- García, Laura. "Los itinerarios de la memoria en Argentina." *Telar: Revista del Instituto Latinoamericano de Estudios Latinoamericanos* 2.3 (2005) <http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iela/revista_telar>.
- Jelin, Elizabeth and Susana G. Kaufman. "Layers of Memories: Twenty Years After in Argentina." *Genocide, Collective Violence and Popular Memory*. Wilmington: SR Books, 2002.
- _____. "Las luchas por la memoria." *Revista Telar* 2.3 (2005) <http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iela/revista_telar>.
- _____. "The minefields of memory." *Nacla: Report on the Americas* 32.2 (1998): 1-8.
- Kaufman, Susana. "Transmisiones generacionales y luchas de sentido." *Telar: Revista del Instituto Interamericano de Estudios Latinoamericanos* 5.4 (2007) <http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iela/revista_telar>.
- Levy-Daniel, Héctor. "Teoría del teatro épico." *Dramateatro revista digital* 3 (2004). <http://dramateatro.funacite.org.gov.ve/ensayos/n_0013/teoria_epica.htm>.
- Persino, María Silvina. "Trazando líneas punteadas: El teatro en Buenos Aires a partir de los noventa." *Revista Iberoamericana* 49.202 (2003): 229-47.

- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.
- Seoane, Ana. "Teatro de la Identidad." *Lugar Teatral* 1.2 (2001). <<http://www.lugar-teatral.com.ar>>.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke UP, 2003.
- _____. "El archivo y el repertorio: Una perspectiva feminista sobre la transmisión de la identidad." *La escena imposible ante el globo mundial*. Ed. Laura Borrás Castanyer. Trad. Marcela Fuentes. Cádiz: Fundación autor, 2003.
- _____. *Disappearing Acts*. Durham: Duke UP, 1997.
- _____. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: UP of Kentucky, 1991.
- _____. "You Are Here: The DNA of Performance." *The Drama Review* 46.1 (2002): 149-69.
- Torpey, John. "Habermas y los historiadores." *Punto de vista* 36 (1989): 14-21.
- Zangaro, Patricia. "A propósito de la duda." *Teatro x la identidad*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- _____. *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*. Buenos Aires: Editorial La Bohemia, 2003.
- _____. "Tiempos de aguas." *Dramaturgas/1*. Ed. Julia E. Sagasetta. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2001.
- _____. *Teatro y margen*. Buenos Aires: Amaranta Ediciones, 1997.
- Zerubavel, Yael. "The Death of Memory and the Memory of Death: Masada and the Holocaust as Historical Metaphors." *Representations* 45 (1994): 72-100.