

## Para no olvidar: Teatro y guerra sucia en Argentina y Perú

Laurietz Seda

*El miedo seca la boca, moja las manos y mutila. El miedo de saber nos condena a la ignorancia, el miedo de hacer nos reduce a la impotencia. La dictadura militar, miedo de escuchar, miedo de decir, nos convirtió en sordomudos. Ahora la democracia, que tiene miedo de recordar, nos enferma de amnesia; pero no se necesita ser Sigmund Freud para saber que no hay alfombra que pueda ocultar la basura de la memoria.*

Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*

### I. A modo de introducción

Si bien es cierto que la historia de las últimas décadas en América Latina se ha caracterizado por la violencia ejercida en la mayoría de los países a causa de la presencia de gobiernos dictatoriales, también es cierto que se han formado diversos movimientos políticos y culturales de conciencia pública y colectiva que exigen justicia por las víctimas. Tomando como punto de partida que el teatro y el performance son de naturaleza socio-política tanto por sus decisiones temáticas como por la naturaleza de sus relaciones, en este ensayo se estudia el impacto que han causado estos géneros artísticos en la creación de una conciencia nacional contestataria con respecto a las políticas del horror acontecidas en Argentina y Perú.<sup>1</sup>

El Proceso de Reorganización Militar, nombre con que se autodenominó la dictadura argentina que gobernó de 1976 a 1983, produjo unas 30,000 víctimas. Por otro lado, el conflicto armado en el Perú, que perduró de 1980 al 2000, reclamó aproximadamente 69,280 vidas (*Informe*). Podría argumentarse que las diferencias en los modos en que se asumieron (y se asumen), se articularon (y se articulan) las denuncias de los asesinatos, atro-

pellos y desapariciones de los ciudadanos en ambos países están mediatizadas por factores sociales, étnicos, culturales y políticos.

## II. Argentina: Teatro Abierto y Teatro x la Identidad como la continuidad de una lucha

*Y en Argentina, las locas de la Plaza de Mayo, serán un ejemplo de salud mental, porque ellas se negaron a olvidar, en los tiempos de amnesia obligatoria.*

Eduardo Galeano, "El derecho de soñar"

La conciencia pública y colectiva en Argentina ha sido una de las armas más efectivas contra el olvido de los trágicos acontecimientos ocurridos durante los años en que presidió la Junta Militar. Las marchas que comenzaron a llevar a cabo en 1977 cada jueves a las 3:30 de la tarde las mujeres en la Plaza de Mayo frente a la Casa Rosada (Casa de Gobierno) fue y continúa siendo hoy día el gesto más contundente y consistente de reclamar justicia por los derechos humanos violados (torturas, asesinatos, raptos) durante la dictadura militar.<sup>2</sup> Su consigna más relevante declara que la Guerra Sucia sólo terminará cuando se descubra dónde están sus hijos y cuando todos los asesinos y torturadores sean ajusticiados.<sup>3</sup> Esa contienda cotidiana sin tregua es la que ha contribuido a que 34 años después de iniciada la primera marcha en la Plaza de Mayo se sigan fundando agrupaciones que luchan por los derechos civiles y humanos y continúen las manifestaciones contra la impunidad y el olvido.<sup>4</sup>

Es necesario enfatizar que las Madres pertenecían a diversos grupos sociales y religiosos y que provenían de distintas regiones de Argentina. Entre los hijos desaparecidos había estudiantes (20%), trabajadores (30%) y mujeres (una tercera parte). El dolor no discriminaba y las diferencias sociales se hacían invisibles una vez estas mujeres se reunían en la Plaza para marchar y clamar por la aparición de sus hijos y para pedir el castigo de los asesinos y torturadores. Esas masivas manifestaciones comenzaron a alistar el terreno para que surgieran expresiones de otro tipo. Por ejemplo, en 1981 el dramaturgo Osvaldo Dragún reunió a 21 autores y 21 directores para que escribieran y dirigieran respectivamente 21 obras en un acto que se representarían en el lapso de una semana a razón de tres obras por día durante un periodo de tres meses en el Teatro el Picadero de Buenos Aires (Giella 39).<sup>5</sup> Es así como surge Teatro Abierto (1981-1985), en plena dictadura militar, como respuesta directa al gobierno por su intento de eliminar a los teatristas

de la historia argentina al cerrar teatros, censurar obras y suprimir las clases de historia del teatro argentino del currículo educativo.<sup>6</sup> No obstante, la creación de Teatro Abierto reafirma la existencia de un teatro nacional (Graham-Jones 91-92) que busca un espacio de reafirmación.

Jean Graham-Jones ha caracterizado el teatro de este ciclo como un movimiento artístico contestatario, alerta y atento (vigilante) a los acontecimientos del momento, y al artista como un vigilante que respondía y desafiaba los abusos del gobierno. Como la denuncia explícita en contra de los atropellos ciudadanos era impensable, los dramaturgos y dramaturgas recurrieron a “buscar nuevas formas de expresión que salvaran este obstáculo” (Giella 37).<sup>7</sup> El ciclo teatral fue todo un éxito de público y estimuló a que se crearan inmediatamente otros movimientos similares: Danza Abierta y Cine Abierto, por ejemplo.<sup>8</sup> Con la llegada de la democracia, los problemas económicos, la disminución de público y otros conflictos causaron la desaparición de Teatro Abierto, pero no la de las Madres, quienes continuaron marchando cada semana en la Plaza y apoyando cualquier manifestación que tuviera relación con los derechos humanos.

Nadie se hubiera imaginado que 15 años después del último ciclo de Teatro Abierto surgiera otro fenómeno teatral que se diera a la tarea de mantener viva la memoria de los desaparecidos, de luchar contra el olvido y de ayudar a restituir la identidad de los niños que fueron arrancados de sus familias para ser dados en adopción por el gobierno militar.<sup>9</sup> Teatro x la Identidad (2000-presente) surge a partir del éxito de público de la obra *A propósito de la duda* (2000) de Patricia Zangaro.<sup>10</sup> Esta obra trabajó el tema de los niño/as apropiado/as que crecieron con familias ligadas al régimen represor y que causaron la desaparición de sus padres. La enorme recepción por parte del público joven, en un circuito teatral tan competitivo como el bonaerense, lleva a que un grupo de teatristas se plantee la necesidad de solidarizarse con la búsqueda de los niños apropiados que habían iniciado las Abuelas de la Plaza de Mayo y diversos organismos de derechos humanos hacía más de veinte años. En el año 2000, con el apoyo de las Abuelas, se abre una convocatoria para participar de un encuentro teatral que proponía como temática principal el delito de la apropiación de niños y el tema de la identidad en toda su amplitud.<sup>11</sup> Con ello se buscaba estimular a los jóvenes que tuvieran dudas sobre su identidad a ser partícipes en su propia búsqueda.<sup>12</sup>

El formato de este ciclo es distinto al de Teatro Abierto. Todas las obras participantes se representan gratuitamente todos los lunes por un periodo de 3 meses en 14 teatros de la ciudad de Buenos Aires.<sup>13</sup> Antes de cada

función se lleva a cabo una presentación en la que participan las Abuelas.<sup>14</sup> También familiares de desaparecidos leen testimonios en los que explican quiénes fueron sus hijos y las circunstancias en las que desaparecieron. De este modo, Teatro x la Identidad inyectó nuevas energías a la inagotable búsqueda de los niños apropiados por la dictadura y contribuyó al aumento de la consulta de chicos (72 jóvenes durante el primer ciclo) que intentaban confirmar, mediante pruebas de ADN, su propia identidad.<sup>15</sup>

Teatro Abierto y Teatro x la Identidad se han constituido en dos marcas distintivas dentro del teatro argentino porque han contribuido a la denuncia de las atrocidades cometidas por el terrorismo de Estado.<sup>16</sup> Y también han ayudado a mantener viva una memoria histórica y colectiva que desafía los demonios del olvido.<sup>17</sup>

### III. Perú: Entre la ceguera y la sordera

La violencia sufrida por el Perú durante los últimos veinte años del siglo es una enorme herida mal cosida por los ciudadanos y los gobernantes del país. Si, por un lado, tomamos en consideración que el número de víctimas fue mayor que en Argentina,<sup>18</sup> (30,000 en Argentina y 69,280 en Perú) y, por otro lado, que los más afectados fueron indígenas y campesinos pobres, poco educados, residentes del área rural, andina o selvática, sobresale el hecho de que el componente racial jugó y continúa ejerciendo un papel principal con respecto a la actitud de indiferencia con la que ha respondido la mayor parte de la población peruana a los trágicos sucesos que se dieron a lo largo de veinte años.<sup>19</sup> La Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú es el único organismo que se ha dado a la tarea de investigar detenidamente los hechos ocurridos durante 1980-2000 y entender quiénes fueron las víctimas y los responsables de ordenar y tolerar tales acciones perpetradas por organizaciones subversivas como el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y Sendero Luminoso o por el Estado mismo.<sup>20</sup> Sus informes permiten que se tome conciencia de que uno de los fuertes componentes del conflicto fue étnico:

Un rasgo que evidencia la manera profunda pero a la vez oculta—casi invisibilizada—cómo la discriminación étnica y racial subsistente en el país influyó sobre el conflicto armado interno, es la débil memoria histórica que los peruanos tenemos sobre los años de violencia. La memoria pública nacional no presta una memoria activa de la tragedia que ésta significó a pesar de que se trató del más grave enfrentamiento ocurrido entre peruanos de toda nuestra historia republicana. Pare-

ciera que el recuerdo de la violencia se limita al dolor privado de las familias que perdieron a sus seres queridos, pues las miles de víctimas de la guerra no se han convertido en tema de dominio público o en sustento de una amplia e influyente conciencia ciudadana sobre las consecuencias humanas de ésta. (*Informe*, Tomo VIII 101)

La Comisión añade que sólo cuando la violencia afectó a aquellos que se consideraban “ciudadanos de pleno derecho” (102), en Lima y Uchuraccay, fue que muchos peruanos comenzaron a sentir que los actos terroristas también les afectaban. Más aún, no es hasta los últimos años de la dictadura fujimorista, cuando la corrupción del gobierno alcanza los estratos sociales medios y altos de la población, que la sociedad civil comienza a transformar el imaginario colectivo. Es así como surgen por ejemplo, los grupos Foro Democrático, Mujeres por la Democracia, La Resistencia y Colectivo Sociedad Civil. Manifestaciones cívicas de enorme impacto político como la Marcha de los Cuatro Suyos y las iniciativas “Lava la bandera”, “Pon la basura en la basura”, “El muro de la vergüenza” y “Cose la bandera” fueron performances que “por su carácter participativo y cotidiano, [...] resignificaron la vida política y pusieron en escena la necesidad de una mayor agencia ciudadana” (Vich).<sup>21</sup> En su momento específico estas acciones modificaron los hábitos individuales pasivos para generar ciudadanos activos que exigían nuevas elecciones y un gobierno democrático. Así, el ejercicio de lavar la bandera funcionó “como un acto de purificación” que culminó con la entrega, al nuevo presidente Valentín Paniagua y a su Primer Ministro Javier Pérez, de la bandera lavada, planchada, cosida y doblada con el deseo de que este nuevo gobierno asumiera la agenda democrática exigida por la ciudadanía (Buntix). La entrega de la bandera significó la clausura de un momento y la apertura de uno nuevo en que la ciudadanía otorgaba total confianza al gobierno.

Contrario a la Argentina, donde aún después de llegada la democracia la lucha por las víctimas de la dictadura no cesó, en el Perú, cuando los ciudadanos entregaron simbólicamente la bandera al nuevo gobierno, trasladaron con ello la responsabilidad a los nuevos gobernantes de clamar por la justicia y claudicaron a la posibilidad de crear una continuidad y un sujeto cívico-político moderno que lograra cambios radicales. Por tanto, surgió en Perú una nueva lógica postpolítica, en términos de Slavoj Žižek, aquella que absorbía las disrupciones y eliminaba toda aspiración que se encontrara más allá de las demandas concretas que las originaron (221). Mientras que en Argentina los teatristas se constituyen como una fuerza pujante que no sólo ha servido para documentar la memoria del terror, sino

que ha funcionado como arma contestataria y de denuncia, en el Perú aún queda mucho por hacer. El investigador peruano Hugo Salazar del Alcázar ha señalado que el tema de la violencia invadió la escena en el teatro peruano de los 80 (40).<sup>22</sup> No obstante, todavía no ha surgido un movimiento teatral protagonista, masivo y contundente como Teatro Abierto o Teatro x la Identidad, que denuncie, cuestione y reclame justicia por las víctimas del terrorismo interno. Quizás lo más cercano a los ciclos argentinos son los encuentros de “Teatro por la Vida” (1988, 1990, 1998, 1999 y 2003) o la XIII Muestra de Teatro Peruano, en Andahuaylas, que se llevó a cabo del 17-24 de abril de 1988 “donde todos los espectáculos eran producidos o recibidos en relación a la conflagración en marcha” (Vargas Salgado 91).<sup>23</sup> Como lo sugieren las fechas, no hubo una continuidad que causara el impacto de Teatro Abierto o Teatro x la Identidad. Lo que sí encontramos en Perú son los esfuerzos individuales de grupos como Cuatrotablas, Yuyachkani, Vichama Teatro de Villa el Salvador o de dramaturgos como César de María (*Sichi Sei Hokuku o la historia del cobarde japonés*, 1999), Mariana de Althaus (*Ruido*, 2006) y Eduardo Adrianzén (*Respira*, 2009), sólo para mencionar algunos.

Quiero detenerme aquí para explicar brevemente dos ejemplos de producciones (*Sin título: técnica mixta* del grupo Yuyachkani, 2004, y la obra *Ruido* de Mariana de Althaus, 2006) que resumen muy bien algunas de las razones por las cuales en el Perú no ha cuajado un movimiento teatral masivo que reclame justicia por las víctimas del conflicto interno.

Teresa Ralli ha dicho que el “Perú es un país desmemoriado” (cit. en Taylor 196), en otras palabras un país que olvida fácilmente su complejidad social, cultural y étnica. Sin embargo, el grupo de teatro colectivo Yuyachkani (palabra quechua que significa “estoy pensando”, “estoy recordando”) al que ella pertenece, consistentemente desde su fundación en 1971 se ha dado a la tarea de reflexionar sobre los factores históricos, sociales, políticos y culturales que han formado el país. De este modo su trabajo nos invita a una introspección de la historia peruana para mantener viva la memoria colectiva del Perú.

*Sin título: técnica mixta* (2004), una creación colectiva e “instalación” de los “Yuyas” (como comúnmente se les conoce), intenta arrancar las vendas de la memoria peruana al enfatizar que la violencia y la corrupción no son fenómenos del siglo XX, sino que éstos datan desde la época del virreynato.<sup>24</sup> Como lo indica el título mismo, la obra es un híbrido entre lo teatral y las artes visuales. Al entrar al espacio escénico el espectador comienza un recorrido por una sala de paredes negras convertida en el desván de un museo inerte que poco a poco va tomando vida. Se exponen imágenes,

libros, objetos, fotos, reliquias, maniqués—unos vivientes, otros muertos en vida—de ciudadanos comunes o de caricaturas de personalidades políticas nacionales. Luego que el espectador ha pasado un tiempo leyendo las paredes, observando los objetos y las fotos (todo en forma de un collage de la historia peruana) o buscando un rincón en el cual acomodarse, los maniqués-actores van cobrando vida transformándose en distintos personajes que representan personalidades conocidas (Fujimori, Montesinos, Alan García, Abimael Guzmán) y anónimas (indígenas, campesinos, estudiantes, empresarios) del mundo peruano y desplazándose, en la mayor parte de las ocasiones, en unas enormes plataformas por todo el espacio. El público es obligado a moverse constantemente por el teatro-museo y a seleccionar entre las acciones simultáneas, hacia dónde ir y hacia dónde mirar, reconociendo, coleccionando y descifrando imágenes que testimonian la historia de la corrupción, la violencia y el horror vividos durante siglos en el país andino. El deterioro<sup>25</sup> de la sociedad peruana no sólo se (re)presenta por medio de la palabra hablada, sino también a través de la acción-palabra o de la palabra escrita en los libros, en la prensa, en el cuerpo, en los objetos, en las paredes o en la vestimenta de los actores.<sup>26</sup> El desplazamiento de las plataformas que arremeten ferozmente contra el público desde todos los puntos del espacio lleva a un primer plano esa violencia despiadada que alcanza a todos los individuos de la nación y que ha sido sufrida a través de los siglos en el Perú. De este modo, el escenario y la acción ubican a los espectadores dentro de ese marco de violencia sugiriendo que de un modo u otro todos son actores o receptores de ésta.

En *Sin título*, lo escrito y lo representado se interconectan constantemente. Al implicar al espectador, quien observa y se observa simultáneamente en el espacio de la representación, por un lado, se le expande su capacidad de analizar las prácticas que caracterizan cómo se han constituido los hechos relacionados con la historia de la violencia en el Perú y, por otro lado, se le implica ética y políticamente como participante activo de la historia misma, estimulándole a una toma de conciencia que pueda resultar en un cambio de actitud, en un reconocimiento de su rol dentro de la historia de la violencia y la opresión de su país.

Por otra parte, en *Ruido* de Mariana de Althaus se critican abiertamente la indiferencia y la apatía que han caracterizado a las clases medias del Perú con respecto al conflicto interno. El personaje de la madre (Agusta) cada vez que otros hacen mención de la violencia interna, exclama “qué extravagancia” (16, 17, 23) o sencillamente la califica de “cosas [que] suceden en lugares lejanos” (16). Sus hijos, Agustina y Agustín, son dos adolescentes

que se divierten llamando al Instituto en que estudia Agustina para frívolamente anunciar que son terroristas y que pondrán una bomba en el colegio.

La imagen de una clase social que se encerraba en su propio mundo y que se quiso sentir totalmente ajena a la situación que vivía el país se presenta por medio de la metáfora de la sordera. Esto se ve resumido cuando la Vecina improvisa una canción que dice: “Esta es la historia de la familia Augusta / se tapa los ojos si algo le asusta / vive encerrada en la isla de la fantasía / se esconde en la tele si jode la vida” (53). La obra termina cuando la madre y sus dos hijos miran las noticias de una masacre senderista mientras afuera explota una bomba, suena la alarma ensordecedora de su auto y la familia ni se inmuta (53). Ante lo que ve en la televisión, Augusta exclama “Es terrible lo que está sucediendo en *esos* lugares” (53, énfasis mío) y luego añade: “Qué raro, no oigo nada. Creo que me he quedado sorda. ¿Ustedes oyen algo?” Agustín y Agustina responden: “Nada” (54).

Con esta obra Althaus no propone respuestas. En tanto que *Sin título* es el reclamo ante un país ciego y desmemoriado, *Ruido* es la denuncia de un país sordo ante los gritos y quejidos de las víctimas del horror.

#### IV. Conclusión: Para que no nos cosan la boca

Es preciso preguntarnos qué factores sociales, culturales, políticos y económicos han contribuido a establecer los distintos modos en que los teatristas argentinos y peruanos han articulado los desastres de sus respectivas guerras sucias. A mi entender existen cinco razones principales por las cuales en Perú no se ha podido cuajar un movimiento colectivo masivo y protagónico como Teatro Abierto o Teatro x la Identidad:

1. Lo socio-económico: En Argentina, el mayor número de afectados eran de clase media educada, residentes de Buenos Aires, mientras que en Perú la mayoría de los afectados fueron pobres campesinos sin educación que residían en las áreas rurales.
2. Lo socio-político: En Argentina la ciudadanía se enfrentaba al gobierno militar. En Perú los afectados se encontraban en una encrucijada entre los guerrilleros y los militares.
3. Lo étnico: En Argentina los afectados eran blancos, de descendencia europea. En Perú eran amerindios. La Comisión de la Verdad señala que “[d]e cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua” (*Informe*, Prefacio 2).

4. Lo cultural: Argentina cuenta con una larga tradición teatral que ha desarrollado escuelas de teatro independiente, investigadores y apoyo del público. En Perú, es recién en los años 70 que comienzan a desarrollarse escuelas de teatro independiente con la creación de grupos como Cuatrotablas, Yuyachkani y Teatro del Sol, y hay una carencia de bibliografía, de investigadores y de estudios sobre teatro peruano.
5. La continuidad de un compromiso cívico y político: Mientras en la Argentina el compromiso político y cívico de las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo no quedó ahogado por la democracia, en el Perú no ha surgido un movimiento que haya mantenido la continuidad de la lucha por las víctimas de la violencia.

Quiero concluir con una corta narración de Eduardo Galeano titulada “Celebración de la voz humana /1” (sic), en la que cuenta que Los indios shuar, los llamados jíbaros, cortan la cabeza del vencido. La cortan y la reducen, hasta que cabe en un puño, para que el vencido no resucite. Pero el vencido no está del todo vencido hasta que le cierran la boca. Por eso le cosen los labios con una fibra que jamás se pudre. (10)

No obstante, en otro fragmento añade que “cuando sentimos la necesidad de decir, a la voz humana no hay quien la pare. Si le niegan la boca, ella habla por las manos, o por los ojos, o por los poros, o por donde sea” (11). El teatro es esa voz humana imparable que habla por donde sea necesario, como un espacio-foro de memoria colectiva, como un espacio político del cual emergen, se edifican y se escuchan las voces de aquellos que se resisten a olvidar.

*University of Connecticut*

## Notas

<sup>1</sup> Ileana Diéguez ha señalado que el teatro “es de naturaleza política, no por decisiones temáticas sino por la naturaleza de sus relaciones” (20), sin embargo, si pensamos que toda decisión es política, la decisiones temáticas también deben considerarse como políticas.

<sup>2</sup> Utilizo la palabra marcha y no ronda, porque de acuerdo a las Madres “ronda es rondar sobre lo mismo, pero marchar es marchar hacia algo” (*Asociación*).

<sup>3</sup> Poco a poco la cantidad de mujeres que comenzó a reunirse en la Plaza pasó de 14 a varios centenares y durante manifestaciones y marchas lograron la participación de más de 200,000 personas. Hoy día existen varias asociaciones: Madres de Plaza de Mayo fundada por Hebe de Bonafini cuya misión es mantener viva la memoria de los desaparecidos y cuyo lema es “Aparición con vida”; Madres de Plaza

de Mayo—Línea fundada y dirigida por Renée Epelbaum que se dedica a velar por que los criminales sean ajusticiados; Abuelas de Plaza de Mayo, que tiene como fin localizar y restituir a sus familias todos los niños secuestrados; Agrupación H.I.J.O.S, creada en 1995, que busca la restitución de la identidad de sus hermanos apropiados y reclama juicio y castigo a los genocidas. Para más información visitar: [www.madres.org](http://www.madres.org), [www.madresfundadoras.org.ar](http://www.madresfundadoras.org.ar), [www.abuelas.org.ar](http://www.abuelas.org.ar) y [www.agrupaciónhijos.tk](http://www.agrupaciónhijos.tk).

<sup>4</sup> Las Madres mantuvieron consistencia en sus marchas a pesar de que la Junta Militar las calificaba de locas, las hostigaba, las arrestaba y tomaba represalias en su contra.

<sup>5</sup> Las obras se presentan en el Teatro del Picadero en Buenos Aires, pero cuando apenas se habían cumplido ocho funciones un incendio destruyó el teatro. Debido a este acontecimiento las demás funciones se llevaron a cabo en el Teatro Tabarís (ubicado en la calle Corrientes de Buenos Aires).

<sup>6</sup> De acuerdo a Jean Graham-Jones, para 1980 el Conservatorio Nacional de Arte Dramático a modo de censura eliminó de su currículo el estudio de la historia del teatro argentino (91).

<sup>7</sup> Dramaturgos conocidos (Roberto Cossa, Ricardo Halac, Aída Bortnik y Griselda Gambaro) y no tan conocidos en el momento (Ramón Griffero y Mauricio Kartun) figuran entre los participantes de Teatro Abierto.

<sup>8</sup> No obstante, el miedo a la represión siempre estuvo presente. Graham-Jones explica que “fear of reprisal was present even before the Picadero burned. Some participants left Teatro Abierto because of concern that they would be blacklisted and denied work in film, television, or the commercial theaters” (213).

<sup>9</sup> El derecho internacional del niño a la identidad en Argentina fue convertido en Ley en 1994. De acuerdo al artículo 8 de esta 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” (*Protección*).

<sup>10</sup> El lema principal de la obra es “¿Y vos sabés quién sos?”

<sup>11</sup> Para mayor información (incluyendo los textos representados en los ciclos 2001-2007) sobre Teatro x la Identidad, ir a [www.teatroxlaidentidad.net](http://www.teatroxlaidentidad.net).

<sup>12</sup> En 1997 las Abuelas inician una nueva etapa en su lucha lanzando una campaña de difusión para incentivar a los jóvenes a acercarse a la asociación y hacerlos partícipes en su propia búsqueda. Para más información, ver [www.abuelas.org.ar/difusion.htm](http://www.abuelas.org.ar/difusion.htm).

<sup>13</sup> En el 2001 se representaron 41 obras; en 2002, 21 obras nuevas; en 2004, 11 obras nuevas y en 2005, 7 obras nuevas (de acuerdo a la página web). Las obras son seleccionadas por un comité integrado por actores y dramaturgos reconocidos como Mauricio Kartun y Susana Torres Molina, entre otros. Para la primera edición se recibieron un total de 115 proyectos, a pesar de que se explicitaba que los espectáculos debían autofinanciarse.

<sup>14</sup> El éxito rotundo de este proyecto ha llevado las obras no tan sólo a distintas ciudades y provincias del país, sino también a Madrid y a Cataluña.

<sup>15</sup> También surgen Deportes x la Identidad, Tango x la Identidad, Música x la Identidad, Cine x la Identidad, Danza x la Identidad, Arquitectura x la Identidad y Foto x la Identidad.

<sup>16</sup> Es importante aclarar que hay dramaturgos no afiliados a Teatro Abierto o Teatro x la Identidad que también han trabajado los temas de la identidad, la violencia y la memoria como Mario Cura (quien participó en TxI 2001, pero cuyas obras presentadas fuera del ciclo—*El cuarto del recuerdo* y *La rebelión de los sueños*—son mucho más relevantes con respecto al deseo de mantener viva la memoria social). También puede pensarse en Daniel Veronese, con obras como *Mujeres soñaron caballos*, o Javier Margulis, con el *Experimento Damanthal* entre otras.

<sup>17</sup> En 1984, el Presidente Raúl Alfonsín estableció la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), la cual se encargó de investigar los abusos a los derechos humanos durante los años de la Guerra Sucia. Este organismo produjo un reporte, bajo la dirección del escritor Ernesto Sábato, que luego fue publicado con el título de *Nunca Más*. En abril de 1985 se llevaron a juicio a los integrantes de las tres juntas militares en el poder de 1976 a 1983. En estos juicios altos oficiales del

gobierno militar recibieron como castigo el encarcelamiento y la cadena perpetua. Sin embargo, en 1990 el presidente Menem declaró una amnistía a los criminales de la Guerra Sucia que los dejó en libertad.

<sup>18</sup> Es común afirmar que el 85% de la población argentina se considera de descendencia europea mientras que sólo un 4% se reconoce como indígena. Generalmente en los libros de viajes se establece la siguiente estadística: 85% descendientes de europeos, 15% otros. En el World Factbook de la CIA se señala que el 97% de la población es blanca descendiente de españoles e italianos y que el restante 3% está compuesto de mestizos y amerindios (“Argentina”). No obstante, un reciente estudio llevado a cabo por la Universidad de Buenos Aires determinó que el 56% de la población es de origen amerindio y que sólo el 44% desciende de europeos (“Mapa”).

En Chile el 95% de la población es definida como mestiza (descendientes de europeos y amerindios), el 3% como amerindios y el 2% restante como otros. En Perú las estadísticas señalan que por lo menos el 45% de la población es amerindia, el 37% es mestiza, el 15% blanca y un 3% es japonés, chino u otro. El Perú cuenta con más de 55 grupos indígenas distintos.

<sup>19</sup> “Se trata, como saben los peruanos, de un sector de la población históricamente ignorado por el Estado y por la población urbana, aquélla que sí disfruta de los beneficios de nuestra comunidad política” (*Informe*, Prefacio 2).

<sup>20</sup> La Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú fue creada por el gobierno de Valentín Paniagua el 4 de junio de 2001. Para más información ver: <http://www.cverdad.org.pe>.

<sup>21</sup> En el 2003 los estudiantes de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, bajo la dirección de Miguel Rubio, crearon el performance *Perú No-vio: Cásate con la verdad*. Estos jóvenes salieron a la calle vestidos de novios y novias para provocar la reflexión sobre la Guerra Sucia. El 28 de mayo del 2011, a raíz de las elecciones presidenciales de este año cuando Keiko Fujimori (hija de Alberto Fujimori) se perfilaba como la futura presidenta del Perú, se repitió un performance similar con el título *Cásate con la verdad: Fujimori nunca más* que buscaba concientizar y recordar a la gente de los atropellos cometidos durante la presidencia de Alberto Fujimori.

<sup>22</sup> En el 2008 Mark R. Cox publicó una bibliografía anotada de la narrativa sobre la Guerra Interna en la cual constata la existencia de 306 cuentos y 68 novelas. Ver “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 68 (2008): 227-68.

<sup>23</sup> La llamada “Muestra de Teatro Peruano” fue iniciada por la dramaturga Sara Joffré en 1974 con el propósito de establecer un intercambio de ideas y experiencias entre los grupos nacionales de teatro. Las primeras cinco se llevaron a cabo en Lima, luego se comenzaron a realizar en los distintos departamentos del Perú.

<sup>24</sup> Para más información sobre el grupo colectivo Yuyachkani, ir a [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org).

<sup>25</sup> Una de las imágenes más impactantes que demuestran ese deterioro del país andino es cuando una de las actrices iza una bandera zurcida con harapos.

<sup>26</sup> Otra imagen muy bien lograda es la de la mujer indígena que lleva en su vestimenta (desde el sombrero hasta las enaguas) roja y blanca (como la bandera peruana) testimonios de la violencia senderista.

## Obras citadas

Adrianzén, Eduardo. *Respira. Ponemos tu obra en escena: 2do concurso de dramaturgia peruana*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica, 2009.

“Argentina”. *CIA – The World Factbook*. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ar.html>

*Asociación Madres de Plaza de Mayo*. [www.madres.org](http://www.madres.org).

- Buntix, Gustavo. "Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos". *Revista Quehacer* 158 (2006). [www.desco.cepes.org.pe](http://www.desco.cepes.org.pe)
- De Althaus, Mariana. *Ruido*. Manuscrito inédito, 2006.
- De María, César. *Sichi Sei Hokuku o la historia del cobarde japonés. Dramaturgia peruana*. Eds. José Castro Urioste y Roberto Ángeles. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1999.
- Diéguez, Ileana. "Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria". Rubio Zapata 19-29.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Giella, Miguel Angel. *Teatro Abierto 1981: Teatro bajo la vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. Lewisburg: Bucknell UP, 2000.
- Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (Perú). [derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/index.html](http://derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/index.html).
- "Mapa genético argentino". *Periodismo social*. [www.periodismosocial.org.ar/nota-completa.cfm?id=1343](http://www.periodismosocial.org.ar/nota-completa.cfm?id=1343).
- Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- Protección Internacional de los Niños*. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, República Argentina. [www.menores.gov.ar](http://www.menores.gov.ar).
- Rubio Zapata, Miguel. *El cuerpo ausente: Performance política*. Lima: Didi de Arteta, 2006.
- Salazar del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia: Una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima, Perú: Centro de Documentación y Video Teatral, 1990.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham, NC: Duke UP, 1997.
- Vargas Salgado, Carlos. "¿Quieres una moraleja?": La violencia política en dos dramas peruanos". *Sasachakuy tiempo. Memoria y pervivencia: Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Pasacalle, 2010. 89-102.
- Vich, Victor. "Desobediencia simbólica: Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista". [www.hemisphericinstitute.org/journal/I\\_1/vich3.htm](http://www.hemisphericinstitute.org/journal/I_1/vich3.htm).
- Zižek, Slavoj. *El espinoso sujeto: El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós, 2001.