

Teatro x la Identidad: «A propósito de la duda» y «El piquete». Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y lo político

Por: María Luisa Diz

Abstract

The aim of this article is to reflect on the representations about consequences of State terrorism which appear in two dramatic texts of Teatro x la Identidad and from those representations analyse in what meanings it could be understood as «political theatre», such as it self denominates. That is to say, in what ways TxI does the dramatic text in a «conflict place» and if it is about a theatre that names the political, that makes politics or if it constitutes a tension between classifications.

El artículo consiste en la comparación de dos textos dramáticos y su análisis desde el enfoque de la interrelación del Análisis Automático del Discurso (Escuela Francesa)¹ y conceptos provenientes del encuentro entre el marxismo y el psicoanálisis, a partir de la incorporación de conceptos de este último a la problematización general de las significaciones propias del mundo social que sugiere Louis Althusser en los años '60. En tanto que las obras de Teatro x la Identidad hacen referencia a la construcción de una memoria social, resulta imprescindible dar cuenta del concepto de *memoria* en tanto «la memoria se refiere a las maneras en que la gente construye un sentido del pasado, y cómo relacionan ese pasado con el presente en el acto de recordar» (Jelin, 2002: 248). Es decir que se trata de observar qué sentidos configuran estas obras del pasado dictatorial que buscan representar.

1 «En un sentido estricto se agrupa bajo esta denominación a un conjunto de investigaciones que surgieron a mediados de los años '60 y que fueron consagradas en dos publicaciones, en 1969, en el número 13 de la revista *Langages*, cuyo título era «El análisis del discurso» y en *Analyse automatique du discours*, de Pêcheux (1938-1983), el autor más representativo de esta corriente. El núcleo de estas investigaciones es el estudio del discurso político llevado a cabo por lingüistas e historiadores con una metodología que asociaba la lingüística estructural y una «teoría de la ideología» que se inspiró simultáneamente en una relectura de la obra de Marx hecha por Althusser y en el Psicoanálisis de Lacan. Se trataba de pensar la relación entre lo ideológico y lo lingüístico evitando reducirla al análisis de la lengua o, por el contrario, disolver lo discursivo en lo ideológico. Al denunciar la ilusión del Sujeto del discurso de ser «la fuente del sentido», la Escuela Francesa privilegió los caminos «analíticos» que desestructuraban los textos: se trataba de hacer aparecer el discurso como una plenitud engañosa cuyo análisis debía revelar la «inconsistencia» fundamental al relacionarla con el trabajo de las fuerzas inconscientes» (Maingueneau, 1999: 52-53).

Introducción

Teatro x la Identidad (TxI) nació el 5 de junio 2000 como un movimiento conformado por teatristas (dramaturgos, actores, músicos, productores, directores, coreógrafos, escenógrafos y técnicos), que se concibió como «uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo»², con el objetivo de contribuir a su lucha en la búsqueda y la restitución de los hijos de desaparecidos a sus familias biológicas y de sus identidades. En su misión, TxI «se inscribe dentro del marco de teatro político»³ y entiende al teatro como «herramienta socio-cultural»⁴ que busca generar la concientización y la duda. En su visión, se define a sí mismo como una herramienta cuya función esencial es «actuar para no olvidar y para encontrar la verdad»⁵, en consonancia con las consignas del movimiento de Derechos Humanos.

En este sentido, TxI «apela a la toma de conciencia y la acción transformadora»⁶ y se construye a sí mismo como «un puente necesario que une las voces del teatro con el público y con cada chico que, aun habiendo recuperado su identidad, es partícipe involuntario de una historia siniestra»⁷. Entiende que la existencia de jóvenes que todavía no conocen su verdadera identidad «no sólo es causa de las acciones represivas del terrorismo estatal, sino también por la participación de un sector de la sociedad» y postula que «la dictadura sigue presente en nuestra cotidianidad»⁸.

Los efectos y/ o consecuencias del pasado dictatorial reaparecen resignificados en el presente, manifestándose bajo nuevas y diferentes formas, escenarios y actores/ agentes sociales. De este modo, TxI parece conformar una especie de operación de lectura de las huellas del pasado reciente, a partir de la puesta en escena de representaciones sobre ese pasado en los textos dramáticos y espectaculares.

2 Información extraída de www.teatroxlaidentidad.net, consultado el 15/06/2010.

3 Idem anterior.

4 Idem anterior.

5 Idem anterior.

6 Idem anterior.

7 Idem anterior.

8 Idem anterior.

Cabe aclarar que este análisis constituye una aproximación a las cuestiones de *lo político*, el *teatro político*, las relaciones de poder en la sociedad posdictadura y las representaciones del pasado reciente que deberían ser profundizadas en un análisis más exhaustivo y abarcativo de los ciclos y obras que conforman TxI.

Partimos entonces de la necesidad de reflexionar en torno a la noción de *lo político* para definir en su marco la concepción de *teatro político*. En este sentido, entendemos a *lo político* «como un lugar de conflicto definido a partir del antagonismo»⁹ que puede surgir en cualquier tipo de relación social y «como dimensión de las prácticas artísticas, en tanto desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación» (Mouffe, 2007: 67).

Teniendo en cuenta la definición de *lo político* como una dimensión de las prácticas artísticas, planteado por Chantal Mouffe, dentro del teatro que se denomina como *político*, podemos diferenciar dos tipos de teatro: uno que *nombra* a lo político y otro que *hace* política (Bert, en Arreche-Verzero, 2010). El primer tipo de teatro plantea objetivos de concientización con respecto a una opción política concreta y, para la crítica académica, ha fracasado ya que «ha demostrado ser históricamente ineficaz, tautológico, repetitivo, increativo e infecundo» (Bert, en Arreche-Verzero, 2010). El segundo tipo de teatro, al que adscribimos, puede concebirse como un *teatro poético* que cumple una función política, sin hacerlo explícito, y que trabaja a partir de la operación metafórica que posibilitaría «ver algo conocido desde una perspectiva totalmente distinta», lo cual permitiría el asombro que es el primer impulsor para la transformación, según Bruno Bert.

A partir de estas concepciones, los interrogantes que surgen en torno de TxI y su autodenominación como teatro político se refieren a las maneras en que hace del texto dramático y de la puesta en escena un lugar de conflicto, las modalidades de representación del antagonismo y de la constitución,

9 «Los antagonismos no son relaciones objetivas sino relaciones que revelan los límites de toda objetividad. La sociedad se constituye en torno a sus límites, que son límites antagónicos (...)» (Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal. «Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía». En *Hegemonía y estrategia socialista*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1987, p. 14). «El antagonismo es la 'experiencia' del límite de lo social (...). Los antagonismos establecen los límites de la sociedad, la imposibilidad de esta última de constituirse plenamente» (Laclau, Ernesto. «Prefacio a la segunda edición». En *Hegemonía y estrategia socialista*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, p. 169).

mantenimiento o impugnación de un orden simbólico, por un lado, y en qué medida se trataría de un teatro que *nombra* a lo político o que *hace* política, o bien, si constituye una tensión entre ambas clasificaciones, por el otro.

Resulta imprescindible confrontar la (auto)representación institucional de *TxI* con algunos de los textos dramáticos que, a modo de ejemplo, permitan aproximarse a estas cuestiones, y por otro lado, que permitan observar representaciones de las consecuencias del terrorismo de Estado en el período posdictatorial¹⁰ en torno, específicamente, de los modos de funcionamiento de las relaciones de poder en las sociedades posdictatoriales, en tanto *lo político* se enuncia como lugar de conflicto y de las relaciones de poder.

10 Este trabajo adscribe a la idea de que el proceso de democratización no puede considerarse pleno en la Argentina, y menos la consolidación democrática, por lo cual postulamos la noción de posdictadura como unificadora (Lesgart, Cecilia. «Itinerarios conceptuales hacia la democracia. Una tendencia de la izquierda intelectual argentina en el exilio mexicano», en Devoto, Fernando y Pagano, Nora (eds.) *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2004; Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998; Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000; Avelar, Idelver. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2002; Arfuch, Leonor. *Crítica cultural: entre política y poética*. Paidós, Buenos Aires, 2008; Amado, Ana; Domínguez, Nora. *Lazos de familia (herencias, cuerpos, ficciones)*. Paidós, Buenos Aires, 2005; Amado, A. «Ficciones de la memoria (notas sobre estéticas y políticas de representación)», en *Mora*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, núm. 7 (2001), pp. 138-148; Amado, Ana. «Cine argentino: cuando todo es margen», en *El ojo que piensa*, N° 1, México, 2002, publicado originalmente en *Revista Pensamiento de los Confines*, disponible en: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis_01/secciones/veranal/artic_04.pdf. Capturado: 26/09/08; Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Norma, Buenos Aires, 2001. La noción de posdictadura permite la revinculación entre las llamadas *transiciones no pactadas* y las *negociadas* desde un régimen dictatorial, para reorganizar el modo de representación que se instituye sobre lo que se denomina historia o pasado reciente. De esta forma, es posible cuestionar las limitaciones de los dos últimos términos en la medida en que suponen que disminuyen la importancia del *pasado que no pasa*, de las insistencias y de la presencia permanente pero soterrada de *lo traumático* y su reintroducción siempre en el presente. Concebimos la posdictadura como continuidad en lo que se refiere a las posibilidades sociales del decir, para elaborar las formas disponibles de representación y figuración de la dictadura y de los *presentes democráticos*. Al mismo tiempo, se postula a la posdictadura como forma de ruptura en la representación de las consecuencias del terrorismo de Estado y de la violencia social y económica, marcada por las coyunturas específicas de los diferentes gobiernos democráticos y sus modalidades de lectura e interpretación de lo precedente.

A propósito de la duda

El 5 de junio del año 2000 se estrenó la primera obra denominada *A propósito de la duda* (Teatro x la Identidad, 2001: 155-162)¹¹, basada en relatos testimoniales de Abuelas, con dramaturgia de Patricia Zángaro y la dirección de Daniel Fanego, en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

El título de la obra indica uno de los propósitos principales de *TxI*: generar la duda, es decir que «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).

La obra se abre con un interrogante dirigido a un público joven: «¿Vos sabés quién sos?» (Teatro x la Identidad, 2001: 156), que al ritmo de la murga y en las voces de un coro de jóvenes se intercala durante toda la obra y le da cierre. La pregunta remite a generar la duda sobre la identidad biológica y simbólica que ronda al personaje principal durante la obra y se acrecienta a partir las intimaciones por parte de los otros personajes. Los personajes son tres Abuelas, una pareja de apropiadores y un joven –hijo apropiado–, un niño –apropiado–, un coro de jóvenes y un hombre –un represor–.

El texto dramático posee un formato polifónico, donde cada uno de los personajes intervienen enunciando sus relatos 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.

El texto pone de relieve la incompatibilidad de los rasgos físicos entre la pareja de apropiadores 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!»

11 Elenco: Valentina Bassi, Martín Orecchio, Mónica Alonso, Lucrecia Capello, Catalina Speroni, Diana Lamas, Ana María Colombo, Elena Petraglia, Chela Cardalda, Manuel Callau, Ricardo Merkin, Gonzalo Costa, Pepe López, Chicho Gil, Claís Gantos, Luciano Cáceres, Esteban Prol, Osqui Guzmán, Mara Bestelli, Lola Berthet, Tomás Megna, Martín Slipak, Florencia Massei, Daniel Schapira, Rubi Gattari, Los Verdes de Monserrat (Julián Catalana, Silvana Santos, Diego Cappagli, Marcelo Fucci, Joaquín Furriel, Laura Fontenla, Susana Cart, Bárbara Lombardo). Vestuario: Pepe Uría. Música: Martín Bianchedi. Asistente: Camila Fanego, Marta Barnil, Raúl Valin. Diseño de luces: Gonzalo Córdova.

(Teatro x la Identidad, 2001: 156). El joven repara en este dato en contraste no sólo 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.

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. El personaje confiesa ser un policía, quien expone argumentos estereotipados de defensa frente a las acusaciones de los organismos de DDHH: «Quienes luchamos por nuestro país somos delincuentes» (Teatro x la Identidad, 2001:156-157), «tendrían al menos que dejarnos tranquilos» (Idem), «es la familia lo que están destruyendo» (Idem), «estos pobres inocentes son los que más sufren» (Idem) —en referencia a los hijos apropiados— y «los derechos humanos son de izquierda» (Idem).

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 (Teatro x la Identidad, 2001: 157).

Otros jóvenes se le acercarán al personaje principal para contarle en primera persona su confesión de ser hijos de desaparecidos, quienes fueron apropiados pero recuperaron su verdadera identidad al haber puesto en duda sus rasgos físicos y de carácter con respecto a sus, supuestos, padres: «Uno en el fondo sabe. Porque no es lo mismo ser de un lugar que parecerlo» (Teatro x la Identidad, 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.

Un hombre sentado en la platea, entre el público, grita otra confesión. Se trata de un ex represor quien, al relatar su tarea, 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» (Teatro x la Identidad, 2001: 159). Representa la voz del aparato represor que justifica los operativos de secuestro y tortura en la imagen de la *guerra*, el *combate*, el *enfrentamiento* con las organizaciones armadas en la nominación de *guerrilla*: «Para combatir la guerrilla»

(Idem). La apropiación de bebés aparece representada como *protección* contra la crianza y la formación en un hogar subversivo: «Era como una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo» (Idem). Un grupo de jóvenes —una representación de la agrupación HIJOS— realiza un escrache al grito de «¡Asesino! ¡Asesino!» (Idem).

«La confesión, acto preformativo, instaura una realidad que como tal no preexiste a su intervención, anclado en la primera persona, (...) trae al presente una verdad oculta, una culpa que demanda una expiación» (Arfuch, 2008: 36) pero, en este caso, consigue una impugnación. A pesar de confesar no haber matado a nadie, se lo *interpela* (Althusser, 1970: 48), es decir, se lo constituye subjetivamente como *asesino*, por el sólo hecho de haber participado en operativos.

Las sucesivas intervenciones de los jóvenes y las Abuelas remarcarán hasta el final la importancia de conocer el verdadero origen, de la lucha que continuará en la futura duda de otros jóvenes porque el accionar represivo y las torturas en los campos de concentración que sufrieron las madres «queda escrito en algún lugar del alma» (Teatro x la Identidad, 2001: 162) de sus hijos.

Así, la obra se asume como un *espacio biográfico* «habitado por una variedad de géneros discursivos (...), concernidos diversamente por la narrativa vivencial: biografías, autobiografías, testimonios, memorias, historias, relatos de vida, confesiones (...)» (Arfuch, 2008: 165). Pero también el texto dramático toma la forma de un lugar de conflicto entre personajes representativos de sectores de DDHH y del aparato represor estatal que contraponen sus discursos en torno de un pasado traumático que sigue vigente en el orden simbólico de la representación de los hijos de desaparecidos, quienes fueron apropiados y sus identidades cambiadas y/o falseadas. Orden que es impugnado por los discursos de las Abuelas y de los nietos recuperados, los cuales expresan un objetivo de concientización con respecto a una opción política concreta: la recuperación de los jóvenes apropiados y de sus identidades.

«El piquete»

En el ciclo del año 2002, en un contexto de crisis social, política y económica, se encuentra un conjunto heterogéneo de textos dramáticos que, en su gran mayoría, elige representar las nuevas formas de la protesta civil, la deslegitimación de la democracia representativa y otros temas que se hallan directa o indirectamente

relacionados con el tópico de la identidad. En este sentido, una de las obras que parece ser representativa de este viraje temático es *El piquete* (panfleto murgueado) (Teatro x la Identidad, 2002: 1-39)¹² de Norberto Lewin.

El texto dramático, al igual que el anterior, presenta un formato polifónico, esta vez en verso, donde los personajes intervienen, en su mayoría, con enunciaciones en primera persona, abordadas desde la ficción y la autoficción¹³ del espacio autobiográfico, es decir, «un relato que no se pretende 'verídico' aunque lleve marcas de autenticidad» (Arfuch, 2008:165). La puesta en escena presenta una barricada¹⁴ formada por barriles, cubiertas y cajones, entre otros elementos, que corta una ruta y divide dos mundos: «¿De qué lado es que está nuestra gente?» (Teatro x la Identidad, 2002: 1), se pregunta un solista, acompañado de un coro, interrogándose por el espacio, pero que también remite a la vereda política de un «nosotros» al que parece pertenecer.

Entre los personajes aparecen figuras representativas de la clase obrera y la clase media: un minero, un obrero, un pequeño/ mediano empresario, una profesora y dos universitarios, todos ellos desocupados y sin vivienda, conformando el *nosotros* del piquete y enfrentados a un *ellos*: los *hijos de puta*, los *dueños*, los *corruptos* y la *represión*, en tanto *efectos de sujeto*, producto de *interpelaciones particulares*, es decir, constituciones subjetivas que remiten a posiciones de clase (Althusser, 1970: 48-49) y que contienen *formaciones imaginarias* que «designan el lugar que A y B atribuyen cada uno a sí mismo y al otro, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro» (Pêcheux, 1978: 48).

Clase obrera y clase media se representan también enfrentadas por las representaciones que tienen con respecto a las modalidades de protesta de cada uno: el cacerolazo «es una medida digna, más honrada que el saqueo»/ «saqueo como usted dice es consecuencia del hambre»/ «pero he visto a más de uno robando whisky, no fiambre» (Teatro x la Identidad, 2002: 22).

12 Disponible en <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>

13 Con *autoficción* se hace referencia a «una ficción que alguien hace de sí mismo (...), un artista que extrae de sí, emociones, sensaciones, imágenes de lugares y gentes y los pone en palabras» (Robin, en Arfuch, Op. Cit.).

14 Según el Diccionario de la Lengua Española, vigésima segunda edición: «Especie de parapeto que se hace, ya con barricadas, ya con carruajes volcados, tablas, palos, piedras del pavimento, etcétera, usado para estorbar el paso al enemigo, más frecuentemente en las revueltas populares que en el arte militar».

También, aparecen un Leguleyo¹⁵ y un Cabo, como representantes de las autoridades judicial y policial, opuestos al *nosotros*, a quienes denominan como *activistas*, *negros saqueadores*, *vagos quilomberos*, *negros de mierda*, *que interfieren el transporte de la riqueza de ellos*, *quienes sufren enormes pérdidas por los abusos de aquellos*. El Cabo, a pesar de tener familia en el piquete, manifiesta su subordinación a la autoridad y al deber —de manera análoga a la confesión del represor de la obra anterior: «Cumpro con mi obligación» (Teatro x la Identidad, 2002: 14), «soy amigo del orden» (Teatro x la Identidad, 2002: 15), «por la paz de la Nación» (Teatro x la Identidad, 2002: 16). En este sentido, este enunciado parece remitir a la idea de *memoria discursiva*, ya que «sobre el discurso sobrevuela la memoria de otros discursos» (Maingueneau, 1999: 71), en este caso, los discursos del deber, del orden, de la paz, de la Nación que reenvían al pasado dictatorial.

El Leguleyo y el Cabo también conforman un *nosotros* contrapuesto a un *ellos*, *los que están en Puerto Madero*, en referencia a la Prefectura Naval, y les dan la orden de reprimir el piquete para desalojar la ruta: «Igual que usted apenas soy un empleado» (Teatro x la Identidad, 2002: 24), «Ellos me pasan la orden y nosotros la cumplimos» (Idem), «Si hace lo que hay que hacer, lo asciendo a subcomisario» (Teatro x la Identidad, 2002: 25). A lo cual, el Cabo expresa de nuevo su sumisión a la autoridad y al deber, ésta vez, por la expresión de una necesidad económica y no por una justificación y defensa del accionar represivo, como el discurso del represor: «Como a Judas Iscariote treinta monedas me compran. En fin, qué se le va a hacer, tengo que parar la olla» (Idem).

Ante la orden de reprimir el piquete, el Cabo manifiesta en su discurso la representación del poder técnico del *Aparato Represivo*¹⁶ (Althusser, 1970: 27), al proponer: «Convocar a las Fuerzas Armadas, ellos tienen elementos» (Teatro x la Identidad, 2002: 23), omitiendo detalles, inscribiendo un borramiento de los *elementos* de represión, que implica una huella en el orden del discurso entre lo dicho y lo no dicho (Pêcheux: 1978: 249-253). Pero el Leguleyo efectúa un discurso en el que da cuenta del nuevo contexto sociopolítico, a la vez que le resta

15 Según el Diccionario de la Lengua Española, vigésima segunda edición, el Leguleyo puede definirse como: 1. Persona que aplica el derecho sin rigor y desenfadadamente. 2. Persona que hace gestiones ilícitas en los juzgados.

16 Comprende «el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etc.» (Althusser, Op. Cit., 27).

importancia a las nuevas formas de la protesta civil: «No es tiempo de militares, estamos en democracia, para estas menudencias, con la policía alcanza» (Teatro x la Identidad, 2002: 23). No obstante, en el texto parece efectuarse una especie de desplazamiento de la representación de un Estado en su carácter únicamente de aparato represivo bajo una nueva forma de represión social, que remite a la idea de los modos de funcionamiento de las relaciones de poder en las sociedades posdictatoriales. Aquí el poder ya no es concebido solamente en términos puramente negativos, como represión o prohibición, ni como parte exclusiva del aparato del Estado, sino que existe bajo una producción multiforme de mecanismos de poder, de relaciones de dominación, diseminado en todo el cuerpo social y como productor de saberes, discursos y resistencias; es lo que Foucault ha denominado como *microfísica del poder*. Mientras que Deleuze se refiere a las denominadas *sociedades de control* por oposición a las llamadas *sociedades disciplinarias* de Foucault, las cuales, según Deleuze, han entrado en crisis. En las sociedades de control rige el *principio modular*, sus aparatos son «variaciones inseparables que forman un sistema de geometría variable, cuyo lenguaje es numérico» y donde «los individuos se han convertido en 'dividuos' y las masas en muestras, datos, mercados o bancos» (Deleuze, 1991: 234). Esta diseminación del poder, esta modulación del control pueden observarse representados en las relaciones de poder entre los personajes de este texto dramático: entre el *nosotros* del piquete y el *ellos*, adentro del piquete entre la clase media y la clase obrera; entre el *nosotros* del piquete y el Leguleyo y el Cabo; entre ellos y entre el Leguleyo y la Prefectura Naval, se entreteje una extensa red imbricada de relaciones de poder entre unos y otros, que pudo observarse en los discursos mencionados anteriormente y los que siguen a continuación.

En el enfrentamiento entre las autoridades y quienes conforman el piquete, éstos manifiestan un discurso hacia el Leguleyo que connota el proceso de deslegitimación de la democracia representativa: «Usted no nos representa» (Teatro x la Identidad, 2002: 33). Por su parte, el discurso del Leguleyo da cuenta del posible resultado fatídico de ese proceso ante el que quiere imponer su autoridad: «Yo no voy a permitir el caos y la anarquía» (Teatro x la Identidad, 2002: 34).

En el texto se reitera la representación de la sumisión a la autoridad y al deber de ejecutar órdenes que debe dar un otro, pero también cumplir un otro, cuando el Leguleyo huye del piquete con la excusa de «recabar instrucciones a Puerto Madero» (Teatro x la Identidad, 2002: 37) y se dirige al Cabo con su directiva: «Yo no me mancho las manos, vaya y cumpla su deber» (Idem).

El Cabo no ejecuta la orden de reprimir por las intimaciones que recibe por parte de quienes forman el piquete, de manera similar al joven de la obra anterior asediado por otros jóvenes en su misma condición de apropiación: «Cabo, dejá de joder, sos más de acá que de allá» (Teatro x la Identidad, 2002: 33), haciendo referencia a una *interpelación de clase* (Althusser, 1970: 66; 48), al *reconocimiento ideológico* (Althusser, 1970: 66) de una imagen y un lugar asignados en la estructura social. No obstante, ante la tensión entre las intimidaciones de ambos lados, el Cabo se retira tratando de mantener la dignidad de su uniforme y el cumplimiento de su deber, expresado en un discurso técnico-militar: «Por mi oficio sé muy bien cuándo conviene aflojar. Es sólo un repliegue táctico, ¡no empiecen a festejar!» (Teatro x la Identidad, 2002: 38).

Por otro lado, el texto hace referencia, en forma irónica, a la tergiversación discursiva de los grandes medios de comunicación en cuanto a la representación mediática de la protesta civil, en la voz de un Solista: «Ya lo veo, tremendo titular en *Clarín* o en *La Nación*, se los leo: 'Elenco teatral perpetra sin pudor un panfleto'» (Idem).

Finalmente, el texto celebra un piquete sin conflictos, en el que reina la solidaridad entre diferentes clases sociales, en las voces del Coro: «Quién diría que el deseo de vivir, progresar y crear persistía. La solidaridad se puede practicar día a día. De traje o de overol, pollera o pantalón, ¡Qué alegría! Los cruces de caminos se pueblan de argentinos por pan y dignidad. ¡Por la vida! ¡Por la vida! ¡Por la vida!» (Teatro x la Identidad, 2002: 38-39).

De este modo, este texto presenta también un lugar de conflicto entre personajes representativos de sectores sociales y autoridades estatales que confrontan con sus discursos en torno de una serie de representaciones del período posdictatorial con respecto a una nueva forma de protesta social, como es el piquete; un nuevo contexto socioeconómico de crisis, la deslegitimación de la democracia representativa y la tergiversación de los grandes medios masivos que, desde su discurso, pretenden deslegitimar la protesta civil.

Estas representaciones conforman un orden simbólico que es impugnado desde los discursos de quienes forman parte del piquete. No obstante, todos los discursos parecen dar cuenta también de representaciones que son reproducidas y resignificadas del pasado dictatorial en el espacio del piquete que configura el texto y que hace referencia a esa continuidad de la dictadura en nuestra cotidianidad

que postula *TxI*: la sumisión al deber y a la autoridad, los discursos del orden, de la paz, de la Nación, el llamado a las Fuerzas Armadas, la represión social y las nuevas formas de las relaciones de poder diseminadas en toda la sociedad posdictatorial.

Conclusiones

Puede plantearse que en ambas obras se representa, desde el texto dramático y la puesta en escena (más visible en la segunda obra por la escenificación de la barricada que divide la ruta), la existencia de un lugar de conflicto con sus respectivos actores sociales encarnados en personajes opositores: los jóvenes apropiados y los organismos de Derechos Humanos y los apropiadores y los ex represores, por un lado; las clases obreras y medias que conforman el piquete y la autoridad y sus figuras representativas del orden, por el otro.

Ambos textos ponen en escena un lugar de conflicto a partir de la definición de un mismo antagonismo, que parece ser la representación de la existencia/persistencia de un aparato estatal en su rol represivo, en el caso del primer texto encarnado por los represores y los apropiadores y, en el segundo texto, por las autoridades judicial y policial.

En este sentido, podría decirse que *TxI* es un teatro que nombra a lo político, con objetivos de concientización explícitos en torno a opciones políticas concretas, al poner en escena una serie de estrategias enunciativas que responden a ciertas representaciones ideológicas sobre el pasado reciente y que remiten, a su vez, a posiciones de clase y a lugares institucionales definidos desde los que se les habla a los espectadores. Pero podría decirse también que *TxI*, al mismo tiempo, intenta hacer política a partir de una especie de operación metafórica, que se puede ver ejemplificada en el segundo texto, al intentar simbolizar las consecuencias del terrorismo de Estado en el período posdictatorial, a partir de la representación de aquéllas en otro lugar de conflicto como es la puesta en escena del piquete como nueva forma y escenario de la protesta social, a partir de enunciados que reproducen y resignifican discursos que evocan el pasado dictatorial en la voz de personajes que encarnan actores sociales representativos del aparato represivo estatal, pero también aparecen discursos y actores sociales que los impugnan y que dejan entrever esa red intrincada de relaciones de poder que se extienden, no únicamente desde el Estado hacia la sociedad, sino entre múltiples y recíprocas formas de dominación entre (y dentro) de ambos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, pp. 7-84.
- AMADO, A. «Ficciones de la memoria (notas sobre estéticas y políticas de representación)», en *Mora*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, núm. 7, Buenos Aires, 2001, pp. 138-148.
- AMADO, Ana. «Cine argentino: cuando todo es margen», en *El ojo que piensa*, N° 1, México, 2002. Publicado originalmente en *Revista Pensamiento de los Confines*, Disponible en: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis_01/secciones/veranali/artic_04.pdf. Capturado: 26/09/08.
- AMADO, Ana; DOMÍNGUEZ, Nora. *Lazos de familia (herencias, cuerpos, ficciones)*. Paidós, Buenos Aires, 2005.
- ARRECHE, Araceli; VERZERO, Lorena. «En búsqueda de un cuerpo 'decidido'. Reflexiones con Bruno Bert y Antonio Céllico», en *Revista Afuera, Estudios de Crítica cultural*. Año V, número 8, 2010.
- ARFUCH, Leonor. *Crítica cultural: entre política y poética*. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- AVELAR, Idelver. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2002.
- DELEUZE, Gilles. «Post-scriptum sobre las sociedades de control», en FERRER, Christian (comp.) *El lenguaje literario*. Tomo 2. Traducción de Martín Caparrós. Ed. Nordan, Montevideo, 1991.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2009. Real Academia Española. Espasa Calpe, 22ª Edición. Madrid, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. La Piqueta, Madrid, 1979.
- JELIN, Elizabeth (comp.). *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas «in-felices»*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- LESGART, Cecilia. «Itinerarios conceptuales hacia la democracia. Una tendencia de la izquierda intelectual argentina en el exilio mexicano», en DEVOTO, Fernando y PAGANO, Nora (eds.) *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Términos claves del análisis del discurso*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

- MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Norma, Buenos Aires, 2001.
- MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007 [2005].
- PÊCHEUX, Michel. Cap. I, parte II: «Orientaciones conceptuales para una teoría del discurso» y Segunda parte, Cap. I: «Formación social, lengua y discurso», en *Hacia un análisis automático del discurso*. Gredos, Madrid, 1978, pp. 31-77; 230-254.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Galerna, Buenos Aires, 1997.
- RICHARD, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998.
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.