



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

María Luisa Diz

(Universidad de Buenos Aires)

Teatro x la Identidad (TxI) nació el 5 de junio de 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”¹, 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”² y entiende al teatro como “herramienta socio-cultural”³ 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”⁴, en consonancia con las consignas del movimiento de Derechos Humanos.

En este sentido, TxI “apela a la toma de conciencia y la acción transformadora”⁵ y se construye a sí mismo como “un puente necesario que une las voces del teatro con el público y con cada chico que aún habiendo recuperado su identidad, es partícipe involuntario de una historia siniestra”⁶. 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”⁷.

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 parecería conformar una especie de *operación de lectura* de las huellas del pasado reciente, a partir de la

¹ Información extraída de www.teatroxlaidentidad.net

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.



puesta en escena de representaciones sobre ese pasado en los textos dramáticos y espectaculares.

Cabe aclarar que este análisis constituye una aproximación a las cuestiones de *lo político*, el teatro político, las relaciones de poder en la sociedad posdictatorial 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 poder 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 antagonismo⁸ 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"⁹.

Teniendo en cuenta la definición de *lo político* como una dimensión de las prácticas artísticas, dentro del teatro que se denomina *político*, podemos diferenciar dos tipos de teatro: uno que *nombra* lo político y otro que *hace* política¹⁰.

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"¹¹. 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, (...) me permito el asombro (...), el primer impulsor que da fuerza para pensar que puedo transformar las cosas"¹².

⁷ Idem anterior.

⁸ "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 (...)" (Ernesto Laclau; Chantal Mouffe, "Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía", en *Hegemonía y estrategia socialista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987; p. 14). "El antagonismo es la 'experiencia' del límite de lo social (...). Los antagonismos establecen los límites de la sociedad, la imposibilidad de ésta última de constituirse plenamente" (Ernesto Laclau, "Prefacio a la segunda edición", en Ernesto Laclau; Chantal Mouffe, ob. cit.; p. 169).

⁹ Chantal Mouffe, [2005]., *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007

¹⁰ Araceli Arreche y Lorena Verzero, "En búsqueda de un cuerpo 'decidido'. Reflexiones con Bruno Bert y Antonio Célido", en *Revista Afuera, Estudios de Crítica cultural*. Año V, número 8, 2010. (www.revistaafuera.com)

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.



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, 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 que, asimismo, permitan observar representaciones de las consecuencias del terrorismo de Estado en el período posdictatorial¹³ 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.

¹³ 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 unificador (Cecilia Lesgart, "Itinerarios conceptuales hacia la democracia. Una tendencia de la izquierda intelectual argentina en el exilio mexicano", en Fernando Devoto y Nora Pagano (eds.), *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*. Buenos Aires, Biblos, 2004; Nelly Richard, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998; Nelly Richard *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000; Idelver Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2002; Leonor Arfuch, *Crítica cultural: entre política y poética*. Buenos Aires, Paidós, 2008; Ana Amado; Nora Domínguez, *Lazos de familia (herencias, cuerpos, ficciones)*. Buenos Aires, Paidós, 2005; Ana Amado, "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, Nº 7, 2001, p. 138-148; Ana Amado, "Cine argentino: cuando todo es margen", en *El ojo que piensa*, Nº 1, 2002, México. 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; Francine Masiello. *El arte de la transición*. Buenos Aires, Norma, 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.



El 5 de junio de 2000 se estrenó la primera obra denominada *A propósito de la duda*¹⁴, basada en relatos testimoniales de la organización Abuelas, con dramaturgia de Patricia Zángaro y la dirección de Daniel Fanego, en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Su título 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”¹⁵.

La obra se abre con un interrogante dirigido a un público joven: “¿Vos sabés quién sos?”¹⁶ que, al ritmo de la murga y en las voces de un coro de jóvenes, se intercalará durante todo el espectáculo y dará cierre al mismo. La pregunta remite a generar la duda sobre la identidad biológica y simbólica que rondará al protagonista y se irá acrecentando a partir las intimaciones por parte de los otros personajes. Éstos son tres Abuelas, una pareja de Apropiadores y un joven –hijo apropiado-, un niño –apropiado-, un coro de jóvenes y un hombre –ex 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*¹⁷, 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!”¹⁸. 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, que se contradicen, a su vez, con su propio discurso de un bienestar familiar y económico.

El texto iconiza 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

¹⁴ *Teatro x la Identidad*. Obras de teatro del ciclo 2001. Buenos Aires, Eudeba, 2001; p. 155-162.

¹⁵ Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997, p. 34-35.

¹⁶ *Teatro x la Identidad*. , ob. cit; p. 156.

¹⁷ Leonor Arfuch, *Crítica cultural: entre política y poética*. Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 170.

¹⁸ *Teatro x la Identidad*, ob. cit., 156.



defensa frente a las acusaciones de los Organismos de DD.HH.: "Quienes luchamos por nuestro país somos delincuentes"¹⁹; "tendrían al menos que dejarnos tranquilos"²⁰; "es la familia lo que están destruyendo"²¹; "estos pobres inocentes son los que más sufren"²² –en referencia a los hijos apropiados- y "los derechos humanos son de izquierda"²³. La Apropiadora, por su parte, 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.

Otros jóvenes se le acercarán al protagonista 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"²⁴.

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"²⁵. 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*"²⁶.

La *apropiación* de bebés aparece representada como *protección* contra la crianza y la formación en un hogar *subversivo*: "Era como *una forma de*

¹⁹ *Teatro x la Identidad*, Op. Cit., 156-157.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Teatro x la Identidad*, ob. cit.; p. 158.

²⁵ *Idem*; p. 159.



protegerlos, para que no crecieran en *un medio subversivo*²⁷. Un grupo de jóvenes –una representación de la agrupación H.I.J.O.S.- realiza un escrache al grito de “¡Asesino! ¡Asesino!”²⁸.

“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”²⁹, pero, en este caso, consigue una impugnación. A pesar de confesar no haber matado a nadie, se lo *interpela*³⁰, 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”³¹ 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 (...)”³². Pero, también el texto dramático toma la forma de un lugar de conflicto entre personajes representativos de sectores de DD.HH. 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.

²⁶ Ibidem. El destacado de los términos de esta cita perteneciente a la obra *A propósito de la duda* y de las sucesivas citas de esta obra y de la siguiente, *El piquete*, me pertenece.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Leonor Arfuch, ob. cit.,; p. 36.

³⁰ Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970; p.48.

³¹ *Teatro x la Identidad*, Op. Cit., 162.

³² Leonor Arfuch, ob. cit.; p. 165.



En el ciclo de 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)*³³ de Norberto Lewin.

El texto dramático, al igual que el anterior, presenta un formato polifónico, esta vez en versos, donde los personajes intervienen, en su mayoría, con enunciaciones en primera persona, abordadas desde la ficción y la autoficción³⁴ del *espacio autobiográfico*, es decir, "un relato que no se pretende 'verídico' aunque lleve marcas de autenticidad"³⁵. La puesta en escena presenta una barricada 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?"³⁶, 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 clase³⁷ 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"³⁸.

³³ Disponible en <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>

³⁴ 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" (Régine Robin, en L. Arfuch, ob. cit.).

³⁵ Arfuch, Leonor, ob. cit. p. 165.

³⁶ <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>, p.1.

³⁷ Louis Althusser, ob. cit.; p. 48-49.

³⁸ Michel Pêcheux, Cap. I, parte II: "Orientaciones conceptuales para una teoría del discurso" y Segunda parte, Cap. I: "Formación social, lengua y discurso", en su *Hacia un análisis automático del discurso*. Madrid, Gredos, 1978, p. 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"³⁹.

También, aparecen un Leguleyo⁴⁰ 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 ex represor de la obra anterior: "Cumpro con mi *obligación*"⁴¹, "soy amigo del *orden*"⁴², "por la *paz* de la *Nación*"⁴³. Así, el enunciado parece remitir a la idea de *memoria discursiva*, ya que "sobre el discurso sobrevuela la memoria de otros discursos"⁴⁴, 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"⁴⁵, "ELLOS me pasan la orden y NOSOTROS la cumplimos"⁴⁶, "Si hace lo que hay que hacer lo asciendo a subcomisario"⁴⁷. 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,

³⁹ <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>, p.22.

⁴⁰ 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.

⁴¹ <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>, p.14.

⁴² Ob. cit., p. 15.

⁴³ Ob. cit., p. 16.

⁴⁴ Dominique Maingueneau, *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, 71.

⁴⁵ <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>, p.24.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ob. cit., p. 25.



como el discurso del ex represor: "Como a Judas Iscariote treinta monedas me compran. En fin, qué se le va a hacer, tengo que parar la olla"⁴⁸.

Ante la orden de reprimir el piquete, el Cabo manifiesta en su discurso la representación del poder técnico del *Aparato Represivo*⁴⁹, al proponer: "Convocar a las Fuerzas Armadas, ellos tienen *elementos*"⁵⁰, 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 dicho⁵¹. Pero el Leguleyo efectúa un discurso en el que da cuenta del nuevo contexto sociopolítico, a la vez que le resta importancia a las nuevas formas de la protesta civil: "No es tiempo de militares, estamos en *Democracia*, para estas *menudencias*, con la policía alcanza"⁵². 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*⁵³. 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"⁵⁴. Esta diseminación del poder, esta modulación del control, puede observarse representada en las relaciones de poder entre los personajes del texto dramático:

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Comprende "el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etc." (Althusser, ob. cit.; p. 27).

⁵⁰ <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>, p.23.

⁵¹ Pêcheux, ob. cit.; p. 253.

⁵² <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>, p.23.

⁵³ Michel Foucault, *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1979.



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"⁵⁵. 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*"⁵⁶.

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"⁵⁷ y se dirige al Cabo con su directiva: "Yo no me mancho las manos, vaya y cumpla su deber"⁵⁸.

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"⁵⁹, haciendo referencia a una *interpelación de clase*⁶⁰, al *reconocimiento ideológico*⁶¹ 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*, ino empiecen a festejar!"⁶².

⁵⁴ Gilles Deleuze, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (comp.), *El lenguaje literario*. Trad.: Martín Caparrós. Montevideo, Nordan, 1991 (Tomo 2).

⁵⁵ <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>, p.33.

⁵⁶ Ob. cit.; p. 34.

⁵⁷ Ob. cit.; p. 37.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ob. cit.; p. 33.

⁶⁰ Althuseer, ob.cit.; p. 48.

⁶¹ Ob. cit.; p. 66.

⁶² <http://www.teatroxlaidentidad.net/obras/2002/elpiquete.pdf>, p.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 Nación, se los leo: 'Elenco teatral perpetra sin pudor un panfleto'"⁶³.

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!"⁶⁴.

De este modo, el 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.

Tales 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.

A modo de 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

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ob. cit; p. 38-39.



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 ex represores y los apropiadores y, en el segundo texto, por las autoridades judicial y policial.

Un lugar de conflicto donde el joven apropiado se retira turbado por la duda de su identidad y el cabo se va desolado por la duda ante su deber. Donde la identidad se tensa entre la incompatibilidad de los rasgos físicos y de conducta y el bienestar económico y familiar, en el primer caso, y entre la tarea y la pertenencia de clase, en el segundo. Donde ambos personajes se ven asediados por otros jóvenes como aquél apropiados y por quienes conforman el piquete, como aquél empobrecidos. Donde la Ley de Obediencia de Vida y la represión estatal reaparecen resignificados en el presente, manifestándose bajo una nueva forma de las relaciones de poder en la sociedad posdictatorial, en el escenario del piquete como lugar de conflicto y con las autoridades judicial y policial y las clases medias y obreras como actores/agentes sociales, protagonistas de esas relaciones de poder.

TxI se constituiría así en una práctica artística donde su dimensión de *lo político* se manifestaría desde la inscripción de un lugar de conflicto en el que se impugnan discursivamente dos órdenes simbólicos, el de los jóvenes apropiados cuyas identidades fueron cambiadas y/o falseadas y el de la represión judicial y policial del piquete y su deslegitimación mediática y discursiva.

En ambas representaciones, los discursos de los represores, los apropiadores y de las autoridades se presentan para ser puestos en tela de juicio por los discursos de sus figuras opuestas -desde el relato testimonial y su ficcionalización- quienes parecen presentar objetivos de concientización explícitos con respecto a opciones políticas concretas: la de los organismos de Derechos Humanos, en la búsqueda y restitución de los jóvenes apropiados y de sus identidades, junto con el juicio a los responsables de secuestros, torturas,



asesinatos y la apropiación ilegal de hijos de desaparecidos, acompañados por el escrache, por un lado, y la de las clases medias y obreras, por la reivindicación de los derechos sociales como el trabajo y la vivienda, pero también el derecho de protesta, acompañados por el piquete (y el cacerolazo), como modalidades de impugnación a esos órdenes. Tales discursos conformarían estrategias enunciativas, que responden a *formaciones ideológicas* –un complejo de actitudes y de representaciones que se remiten a posiciones de clase-⁶⁵, “como modos de manifestación y construcción de lugares institucionales en constante interacción con el medio y con el Otro, el destinatario”⁶⁶.

En este sentido, podría decirse que *TxI* es un teatro que *nombra* lo político, con objetivos de concientización explícitos en torno de 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.

El análisis de ambas obras deja entrever cómo a través de la implementación de procedimientos que podríamos denominar *maníqueos* se *nombra* lo político o se *hace* política, en el sentido de que en ambos textos dramáticos parece existir una “tendencia a interpretar la realidad sobre la base de

⁶⁵ Pêcheux, ob. cit.; p. 233.

⁶⁶ Arfuch, ob. cit.; p. 110.



una valoración dicotómica⁶⁷ que se observa en la representación de una oposición binaria entre personajes, opciones políticas, discursos, y entre pasado y presente.

mariludiz@hotmail.com

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 itself 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.

Palabras clave: teatro- representaciones- memoria- desaparición- política- identidad- *A propósito de la duda* - *El piquete*- Lewin- Zangaro- Teatro x la Identidad

Key words: theatre- representations- memory- disappearance- politics- identity- *A propósito de la duda* - *El piquete*- Lewin- Zangaro- Teatro x la Identidad

⁶⁷ DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2009. Real Academia Española. Madrid, ESPASA - CALPE, 2009, 22ª Edición.