

EL NUEVO TEATRO CORDOBÉS

Teatro Estable de la Universidad
Nacional de Córdoba (TEUC)
Libre Teatro Libre (LTL)
La Chispa

1969-1975

TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD

Adriana Musitano

DIRECTORA

María José Apezteguía | Eliana Castañares | Jorge Dubatti
Laura Fobbio | Yanina Gallardo | Mariela Heredia Regolini
Mariano Marucco | Adriana Musitano | Alberto Palasí | Nora Zaga

COLABORAN

Lindor Bressan | Graciela Ferrari | Roberto Videla

IAE Instituto de Artes del Espectáculo

 FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras


Editorial
Filosofía y Humanidades | UNC

EL NUEVO TEATRO CORDOBÉS

Teatro Estable de la Universidad
Nacional de Córdoba (TEUC)
Libre Teatro Libre (LTL)
La Chispa

1969-1975

TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD

Adriana Musitano

DIRECTORA

María José Apezteguía | Eliana Castañares | Laura Fobbio
Yanina Gallardo | Mariela Heredia Regolini | Mariano Marucco
Adriana Musitano | Alberto Palasí | Nora Zaga

COLABORAN

Lindor Bressan | Graciela Ferrari | Roberto Videla

IAE Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Editorial
Filosofía y Humanidades | UNC

CO - EDITAN

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

<https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/e-books/>

AUTORIDADES, 2014 - JULIO 2017

Decano: Dr. Diego Tatián
Vice- Decana: Dra. Alejandra Castro

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Dra. Candelaria de Olmos Vélez

AUTORIDADES 2017-2020

Decano: Dr. Juan Pablo Abratte
Vice Decana: Dra. Flavia Dezzuto.

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Jaqueleine Vasallo

Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Buenos Aires

Director: Dr. Jorge A. Dubatti
Secretaría Académica: Lic. María Natacha Koss
artesdelespectaculo@filo.uba.ar

Esta publicación contó con el subsidio de la
Secretaría de Ciencia y Técnica - Universidad Nacional de Córdoba

Y con los avales de

Facultad de Artes - Departamento de Teatro - Universidad Nacional de Córdoba
Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral AINCRIT
Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas



COMPILACIÓN A CARGO DE
Adriana Musitano
adrianamusitano@gmail.com

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Ivana Myszkoroski
ivanamyszkoroski@gmail.com

Fondo Documental Virtual
a cargo de Dolores González Montbrún
<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc>

Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial
SinDerivar 4.0 Internacional



ISBN: 978-950-33-1355-8
El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad / María José Apezteguía ... [et al.] ; contribuciones de Lindor Bressan ... [et al.]; dirigido por Adriana Musitano. -1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto Artes del Espectáculo. Universidad Nacional de Buenos Aires. 2017.

Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1355-8

1. Teatro. 2. Universidad. 3. Política. I. Apezteguía, María José II. Bressan, Lindor , colab. III. Musitano, Adriana, dir.
CDD 701.17



AGRADECIMIENTOS

A docentes, protagonistas y público de ese maravilloso fenómeno del nuevo teatro cordobés, en el que se unieron teatro, política y universidad

A María Escudero, por imaginar, hacer, y actuar el nuevo teatro cordobés, en su memoria. El lector en este libro la encontrará recordada desde varias voces

A los integrantes, actrices y actores de los tres grupos, por las horas que nos dedicaron, por confiar sus materiales gráficos, fotográficos y los textos de las obras, muchos de los cuales se publican aquí y otros en el Fondo Documental Virtual

A los autores que participan en esta publicación, y miembros del equipo de Teatro, Política y Universidad por el esfuerzo y la paciencia, ante la demora en dar a conocer sus trabajos

A Graciela Ferrari, Lindor Bressan, y Roberto Videla por sumarse con sus escritos, memoria viva del LTL

A Myrna, Lindor, Roberto, Graciela, Eddy, Juan Carlos y a todos aquellos que hicieron posible la reunión, archivo y publicación de documentos, textos, fotos, y notas sobre este nuevo teatro cordobés de los años 70

A quienes respondieron a nuestras preguntas, y nos entusiasmaron con sus recuerdos y vivencias

AI Archivo de la que antes fuera Escuela de Artes, a Oscar Moreschi, a la Facultad de Artes, y al Departamento de Teatro

AI Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA) de la Facultad de Filosofía y Humanidades y de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

AI Centro de Investigaciones, UNC, nuestro lugar de trabajo, por el resguardo de nuestro FDV

AI Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, por sumarse como Co-Editor y difundir las tres publicaciones de Teatro, Política y Universidad, Córdoba 1965-1975.

A todas las instituciones que nos dieron su aval, al Departamento de Teatro, a la Facultad de Artes de la UNC, a AINCRIT, a la Red Latinoamericana de Arte Dramático

ÍNDICE

El teatro, la política, la universidad.

Producciones experimentales y emancipatorias

Adriana Musitano y Nora Zaga | 8

El Nuevo Teatro Cordobés, una construcción de los medios

Mariela Heredia Regolini | 13

1. TEATRO ESTABLE DE LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA (TEUC) | 26

El Teatro Estable de la Universidad Nacional

de Córdoba (TEUC). 1969-1974

Adriana Musitano y Nora Zaga | 27

Interacciones, conflicto dramático y juego sin fin

en *El arquitecto y el emperador de Asiria* (TEUC, 1970)

Yanina Gallardo | 71

Teatro, humor y política en la Córdoba de los 70

Adriana Musitano | 104

La paz en las nubes, apropiación y apuesta experimental

del teatro universitario de Córdoba

Eliana Castañares | 121

El teatro abre el debate: *El que dijo sí y El que dijo no*

de Bertolt Brecht (TEUC, 1973)

Laura Fobbio | 144

Vectores deseantes y configuración simbólica

en puestas del TEUC, 1970 y 1973

Alberto Palasí | 162

Puestas en escena del Teatro Estable de la

Universidad Nacional de Córdoba (TEUC). 1969-1973

La paz en las nubes (Petruglia-Fraga, TEUC, 1971) | 192

2. GRUPO LIBRE TEATRO LIBRE (LTL) | 237

El LTL, producción teatral independiente y pensamiento revolucionario. 1966-1975.

María José Apezteguía | 238

La puesta en escena de la educación, interacción y bidimensionalidad.

Contratanto (LTL, 1972).

Laura Fobbio y Adriana Musitano | 258

LTL, *Algo por el estilo* (1974). El arte y los artistas, humor, política

Adriana Musitano | 279

Libre Teatro Libre. Mi descubrimiento de *Algo por el estilo*

Graciela Ferrari | 293

Sobre *Algo por el estilo*

Lindor Bressan | 298

La representación del espacio, el LTL y *El fin del camino*

Nora Zaga y Adriana Musitano | 300

Notas para *El fin del camino: El rostro* (LTL, 1976)
Roberto Videla | 325

Pequeños milagros | 331

Puestas en escena del Libre Teatro Libre (1970-1977) | 333
Algo por el estilo | 338
El fin del camino | 365

3. GRUPO LA CHISPA | 428

Mao, una chispa en el teatro de la Córdoba de los 70,
Huelga en el salar
Adriana Musitano | 429

La Chispa, teatro y política
Mariano Marucco | 450

Puestas y obras de La Chispa (1972-1976) | 493
Huelga en el salar (Huelga en las Salinas) | 497
El inquilinato o se vive como se puede | 518

4. BIBLIOGRAFÍA | 561

5. NOTICIAS DE AUTORES Y COLABORADORES | 575

El teatro, la política, la universidad. Producciones experimentales y emancipatorias

Adriana Musitano y Nora Zaga

Así como la política es una acción contra la imperfección del planeta, puesto que siempre se hará política porque nada es satisfactorio sobre la tierra, así también la literatura [el teatro, el arte...] es una acción contra la imperfección del hombre (Brecht, 1984: 78).

Este libro presenta trabajos producidos en el transcurso de nuestra investigación sobre **Teatro, Política y Universidad, Córdoba, 1965-1965** (desarrollada en el CEA, con aval y luego subsidios de SECyT, UNC, entre los años 1996 y 1999, con dirección del Dr. Horacio Crespo. Y luego, con lugar de trabajo en FFyH, con subsidios de SECyT, UNC, entre 2000-2011, con Dirección de Adriana Musitano y Co-dirección de Nora Zaga). El proyecto se desarrolló en relación con el llamado “nuevo teatro cordobés”, fenómeno teatral del período que va desde el Cordobazo, en 1969, hasta el inicio de la dictadura de 1976. Nos ocupamos especialmente del teatro universitario, del estudio y análisis de las producciones de los tres grupos ligados a la UNC, el **Teatro Estable**, el **LTL** y **La Chispa**. Consideramos sus puestas teatrales –innovadoras y transgresoras– y sus textos en su carácter de críticas a la sociedad, a las convenciones y cuando de creaciones colectivas se trataba, por la recusación de las propias estructuras del teatro, tales el autor, las interacciones verticales entre actores, directores, técnicos, entre otras cuestiones relevantes. Comprobamos que, tanto el teatro universitario como el independiente que conformó ese nuevo teatro cordobés, se caracterizó por unir una mirada crítica sobre la realidad y la política, sumando el humor y las innovaciones,

mediante obras que situaban a los espectadores frente a sus problemas, abiertas a lo regional latinoamericano, y a la vida política de aquellos años setenta.

Estas producciones del nuevo teatro cordobés priorizaron el lenguaje analógico, la imagen, la expresividad de los cuerpos y gestos. Buscaron nuevas formas de comunicación teatral, distinguiéndose por el uso de formas y estilos populares reformulados, y en pocos casos, por incorporar distintos medios tecnológicos. Las innovaciones y trabajos sobre el humor y la política, se abordan en los capítulos de Musitano, Zaga, Fobbio, Castañares, y Gallardo. Y, desde distintas perspectivas analíticas, se presentan estudios sobre las diversas puestas en escena de los grupos, en algunos casos interesa la política del momento, por ejemplo, Castañares lo hace con respecto del Gran Acuerdo Nacional (GAN), de 1971, y sobre la puesta de Petraglia como apropiación de un texto de la comedia clásica antigua. En otros, el conocimiento sobre las puestas en escena se logra con la metodología propuesta por Patrice Pavis (2000 y 2002), tal el caso de Palasí también con respecto al TEUC. Ambos autores, además, reconocen las representaciones sociales y las figuras retóricas que confluyen en la poética del grupo. (Véase para completar esta perspectiva en el FDVirtual el trabajo de Alberto Palasí, y su análisis de las puestas del TEUC y la actividad creativa del actor, y cómo los cuerpos en acción resultan productores de sentido).

Mariela Heredia en su investigación advierte que el “nuevo teatro cordobés” al que pertenece el Elenco universitario, resulta una construcción de los medios y que, además, desde ese espacio periodístico y desde la UNC se acercaron entre sí los grupos, configurando aún más fuertemente la identidad en sus vínculos con lo que hoy se denomina Nueva Izquierda. En la segunda parte del libro, transitado el teatro de autor, se abre la vía de la creación colectiva. Se continúa en la relación entre teatro y política, desde la militancia de los hacedores del nuevo

teatro, así se analiza la predominancia revolucionaria marxista en los capítulos de Apezteguía y Musitano sobre el LTL, mientras que en la tercera parte del libro Musitano y Marucco analizan el activismo en el teatro del grupo de universitarios que conformaron La Chispa.

Se publican en las tres partes del libro además de los análisis acerca de la producción de cada uno de los tres grupos de teatro universitario, algunos textos usados en las puestas en escena. Esta selección seguramente atraerá a lectores e investigadores, como asimismo a directores y actores. Del TEUC como ya dijimos se publica *La paz en las nubes* y pequeños fragmentos de obras; del LTL *Algo por el estilo* y *El Fin del camino*; y de La Chispa *Huelga en las salinas* y *El inquilinato o se vive como se puede*.

En nuestra investigación para dar conocer la acción transformadora en el teatro analizamos el entramado discursivo del repertorio teatral, tomando las notas y críticas periodísticas, más lo que las entrevistas nos entregaron como datos y experiencias vitales (*Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. 1965-1975*). Conjuntamente con nuestros estudios sobre obras y puestas en escena de los tres grupos, el lector encontrará varias respuestas acerca de cómo estas constituyeron “máquinas teatrales” para *hacer hacer*, en la búsqueda de una fuerte eficacia social y estética, acción para las transformaciones deseadas y proyectadas en lo político, con las que los grupos intervinieron en la sociedad cordobesa, experimentando en lo artístico y reappropriándose de la tradición y arte teatral. Asimismo, en este libro puede verse algo más que los resultados de la investigación, porque compartimos con los lectores y otros investigadores referencias documentales, parte de nuestros archivos, y especialmente cómo construimos y empleamos las diferentes categorías y metodologías que han sido objeto de reflexión y la base de nuestras prácticas analíticas. Entre otras cuestiones atendimos a cómo se resignificó ese teatro ausente, en parte perdido,

del nuevo teatro cordobés, y lo que supone este estudio para el teatro de Córdoba y Argentina. Creemos substancial aclarar que para el conocimiento de las poéticas de cada uno de los grupos de teatro se consideraron –además de lo político, lo pedagógico y las rupturas estéticas– cómo se produjeron acuerdos y disidencias, buscando los por qué de las apuestas a nuevas formas y lenguajes escénicos, precisando en distintas ocasiones detalles de las acciones teatrales, con respecto al uso del juego y humor, las aperturas a las políticas de género, y cómo desde los objetivos políticos trazados se buscó una mayor efectividad del hecho teatral, en ejercicio y práctica de la proyectualidad utópica.

Sabemos que por la riqueza de este importante fenómeno teatral –aprovechando lo que los investigadores han aportado hasta ahora– será necesario continuar y profundizar las investigaciones, ya que el teatro de los años 70 sigue mereciendo nuevas indagaciones. Nuestro aporte hace concreta la dimensión político-institucional universitaria, y presenta las propuestas pedagógicas que se materializaron en las producciones profesionales del TEUC, permeando en las de los otros grupos, y también a la inversa, tal como encontrarán los lectores referidas las modalidades de creación colectiva del LTL y *La Chispa*, que promovieron importantes desarrollos en el elenco estable. Estas interrelaciones entre lo pedagógico, político y estético remiten a cuestiones filosóficas y morales, que modificaron los vínculos y comunicación entre los grupos y el público, y a veces sin alusiones directas a partidos, o adscripción a ideologías específicas. Siempre lo político fue fundamento, fuerza cuestionadora y generadora de visiones que desnaturalizó conflictos y moralinas –tal como se aprecia en los trabajos sobre la puesta de *El arquitecto y el emperador de Asiria* (Arrabal, TEUC, 1970). Ese teatro político en la UNC –en el TEUC con un horizonte progresista y provocador, mientras que en los dos casos del LTL y *La Chispa* directamente adscriptos a la nueva izquierda– se construye paulatinamente

en un tenso hacer: docentes, estudiantes e intelectuales, militantes o no, y protagonistas del teatro, necesitaron de la gran fuerza impulsora de María Escudero y además del ingreso de gestores activos de la conciencia política, con el consecuente ataque al sistema, artístico y capitalista, contra lo que se entendía como modos verticalistas de producir saber y arte.

Luego se unieron modificando el profesionalismo con objetivos políticos, partiendo del teatro didáctico que iniciaba al público en la lógica brechtiana, como sucediera con la puesta de *El que dijo sí-El que dijo no* (1973, TEUC). Lógica política que con los otros dos grupos de teatro independiente se hizo marxista, por lo que se podían comprender de modo práctico y divertido tanto la *plus valía* como el *royalty*, respectivamente tal como sucedió en las obras del LTL y con La Chispa, según su ideología maoísta. Aún con agresividad el ataque al ‘cerdo burgués’ –o dicho en cordobés, el ‘chancho burgués’– con imágenes e ironías, se mostraba sin dramatismo las innumerables crueidades con las que el sistema sometía a las clases media y baja. En esa figuración paródica, por el juego escénico y la distancia crítica, residía la eficacia de la proyectualidad utópica de ese nuevo teatro cordobés.

En síntesis, este libro despliega ante los lectores un conjunto de acciones teatrales que permite acercarse a los 70, resaltando los logros de aquel nuevo teatro cordobés en su militancia político-cultural, cómo se pensaban las luchas populares, y cómo se vincularon las producciones teatrales a la política, con la que se comprometieron los artistas e intelectuales, en todas sus variantes y matices.

El nuevo teatro cordobés: una construcción de los medios

Mariela Heredia Regolini

En la continua relación dialéctica que existe entre teatro, política y universidad, ocupan un destacado lugar los medios masivos de comunicación. En los años 70, en los que todo parecía dirigirse inexorablemente hacia un “horizonte revolucionario”, se produce no solo un cambio en lo que respecta a la práctica del teatro, sino que también se modifica o acentúa su “función” desde los medios. No se trata solo de difundir, sino de crear nuevas recepciones. Entonces, nos centramos en la práctica analítica del discurso social y en el modo en que éste se inscribe en los textos periodísticos: por un lado, el texto contribuye a producir/reproducir el imaginario social y a ofrecer a los sujetos sociales figuras de identidad; por otro, en los textos se ve inscripto plenamente lo social (Barei, 2000). De esta manera, conocemos aspectos de cómo se construye lo social y qué es exactamente lo que cada texto inscribe.

De manera emergente en los medios gráficos cordobeses de aquellos años confluyen dos caracteres discursivos. Uno, de tipo hegemonico ya que responde a mecanismos reguladores que garantizan una cierta homogeneidad en los tópicos del decir social y otro tipo de discurso, de carácter heterónomo, que hace referencia a la existencia de contradiscursos, a los que ayuda a consolidarse. En estos últimos, el texto aparece como un “palimpsesto” o como un “collage polifónico”, es decir presenta multiplicidad de voces, y en ese sentido lo relacionamos con la categoría de dialogismo, esa “interacción de voces” propuesta por M. Bajtín (1986), en tanto en el interior de la textualidad se produce una circulación múltiple de géneros y enunciados. Esto permite descubrir que este tipo de discurso social no es un bloque unitario, sino, al

contrario, se encuentra más legible y más abierto a mostrar su propia dinámica, y de esa manera trasciende los procedimientos de absorción y transformación discursiva, entre otras cosas, según el ideario epocal; la ideología entendida como condición y productividad de todo discurso.¹

De esta manera, vislumbramos en los artículos periodísticos analizados la existencia de zonas difusas, donde se ‘gritan’ ideas contestatarias, siempre desde los márgenes, no olvidadas, aunque sí camufladas bajo los valores de los discursos centrales y en continuo enfrentamiento con los monólogos oficiales.

Podemos inferir a través del corpus² analizado –lo que fue corroborado en las posteriores lecturas de notas de otros años– que los medios de comunicación cuando nominan el **Nuevo Teatro Cordobés (NTC)** –por ejemplo, como sucede en las notas de los periodistas Alberto Mineró y Luis Mazas– ‘construyen’ su discurso sobre determinadas prácticas teatrales y, de esa manera, el texto periodístico, al escribirse, recrea un fenómeno cultural, lo afirma y amplia. La historia y los hechos, al ser narrados; criticados o puestos bajo la valoración e interpretación periodística producen algo más que recepciones. Es importante tener en cuenta que la actitud de la prensa, como “servicio social”, o “servicio público”, labra a través de su aprobación el terreno de la difusión y revela el poder de su sistema de legitimación. Toda escritura deja “huellas”³ que

1 Es interesante aquí el aporte que Claude Duchet (en Angenot y otros, 1993: 167) hace sobre la noción de ideología y de sociograma: “La ideología –sostiene– está inscripta en todas las formas de dialogismo, forma parte de la heterogeneidad constitutiva y por lo tanto aparece en los textos como aglomerado, ‘como vector semántico conflictivo’, mientras que interpreta al sociograma en tanto conjunto borroso, inestable, conflictivo, de representaciones parciales, centradas en torno de un núcleo, en interacción unas con otras”.

2 En la investigación en mi primer acercamiento al corpus, se circunscribió al análisis de artículos periodísticos –críticas de espectáculos, reseñas, comentarios, programas y gacetillas informativas– de los años 1974 y 1975, extraídos de una Carpeta-archivo, realizada por personal de Extensión de la Escuela de Artes de la UNC, y que consultara en el Archivo de dicha Escuela (AEA). La selección se realizó pues era explícito el vínculo entre la institución y la difusión de los medios, como objetivo y posibilidad de respuesta a las hipótesis planteadas.

3 Jacques Derrida (1975), en su teoría sobre *La Diseminación*, expresa que “Escribir quiere decir

implican al periodista que escribe un texto crítico y, en nuestro caso, a instituciones como los medios gráficos en sus relaciones con el campo teatral y la UNC. Así, la crítica periodística deja entrever de manera repetida y amplia, dentro de su tejido textual, un mallado de trazas que, a modo de surcos de un arado, van legitimando, desde su mundo simbólico de poder comunicador, aquellos elementos de la realidad que el lector puede incluir como propios, constituyentes de un mundo de representaciones simbólicas y de imaginarios sociales. Los criterios de inclusión y exclusión en lo referente a la difusión que se estipuló realizar sobre obras de teatro cordobesas, invitan directamente a centrar el análisis en base a dos ejes que se repiten asiduamente en los textos. Estos son: el Nuevo Teatro Cordobés (NTC) y un concepto recurrentemente utilizado: “lo popular”. El concepto de NTC que se conformó desde los medios gráficos y su génesis resulta una mixtura de los diferentes elementos caracterizadores de cada uno de los grupos de teatro, siendo los principales grupos nombrados por la prensa cordobesa el TEUC, LTL, La Chispa y Teatro Estudio Uno, entre otros.

Notamos que, en los artículos analizados, la conceptualización de NTC se articula de forma tal que permite asomarse a la grieta dejada por la repetición y, desde allí, analizar su significado en el marco de un contexto político-social. Entre los componentes emergentes que desde los medios caracterizan al NTC se destacan:

1. La *metodología de la práctica teatral*: se la caracteriza por el uso de formas experimentales, innovadoras, es decir, ligadas a un valor moderno.

injertar”. Es decir, “... el texto como un punto de la cadena escrituraria se compone de trazas que siempre remiten a un antes y un después, según un trabajo de tejido o injerto” (533). De esta manera, sostiene que la textualidad no puede ser reprimida, el juego de los significados es continuo, y es interpretado como una eyaculación fértil, un *enjambre*, una *diseminación* o dispersión de significados. Derrida utiliza este término para relacionar la palabra “sema” (significado) y “semen”. Por lo tanto, un texto siempre puede ser reinterpretado y recreado, ya que los espacios abren la estructura a una diseminación infinita de significados. En nuestro análisis esas huellas o espacios en blanco nos descubren los juegos discursivos.

Si bien existían marcadas diferencias entre los numerosos grupos teatrales los medios ‘decidieron’ homogeneizarlas alrededor de **lo nuevo** –carácter que hoy ligamos a la vanguardia, por lo emancipatorio, y no solo por las innovaciones estéticas— e integraron a todos los grupos que trabajaban bajo ese carácter común que las notas destacaban. Creemos, que este rótulo se impone desde ese exterior mediático y no surge desde el interior de los grupos como un rasgo de identidad, aunque son los grupos los que en entrevistas y gacetillas amplían la conceptualización y dan otros datos concretos al periodista.⁴

La *creación colectiva* destaca dentro de las innovaciones, por ser una de las propuestas metodológicas y políticas más innovadoras, y aparece continuamente referida en los artículos analizados. No solamente es definida y legitimada a través de la voz del periodista, sino que es expuesta por los propios integrantes de los grupos, especialmente el LTL, en entrevistas realizadas o conferencias de prensa. En el corpus que nos ocupa la primera vez que se nombra esta particular forma de trabajo que caracteriza al NTC es en el año 1973 (*La Voz del Interior*, 04/09/1973), aunque se refiere a una modalidad usada desde hacía varios años antes. En el comentario gráfico, se hace referencia al LTL y a dos elementos claves de esa nueva práctica teatral, *la participación y militancia*, que en el artículo se las expresa con el enunciado: “más política del grupo cordobés LTL”⁵ y se anclan en el análisis teórico que desarrollara el grupo al presentar la obra *Contratanto*, en Córdoba y Manizales: “La historia del grupo cordobés es uno de los mejores ejemplos del impacto de la lucha social en la actividad cultural y lo completo de sus resultados lo convierte en un caso de especial interés” (*La Voz del Interior*, 04/09/1973).

⁴ Esta denominación de NTC, según vimos a medida que avanzó nuestra investigación, luego fue usada por los grupos, como elemento identificador o marca identitaria.

⁵ Este grupo, Libre Teatro Libre, en los artículos analizados se conforma como el “paradigma” del nuevo teatro.

Los preceptos de la Creación Colectiva que expone el LTL en 1973 y 1974 se esbozan nítidos en los medios, en dicho artículo se expresa:

Desde el momento en que se integraron [varios miembros del grupo] a la Escuela de Teatro... bajo la dirección de María Escudero [1969], se plantearon la necesidad de modificar las relaciones entre docentes y alumnos... tomaron una decisión radical: no aceptar la división del trabajo habitual (actor, director, autor)...

En el mismo sentido de participación con el teatro en la vida social, otro artículo de la *Voz del Interior*, del 30 de junio de 1974, remite a una conferencia de prensa organizada por integrantes del Departamento de Teatro de la UNC, allí se expresa la concreta actitud de cambio que presenta la institución y junto con ella los criterios político-pedagógicos planteados. Ellos han decidido transformar a la Escuela de Artes en una institución “al servicio de un proceso de liberación” y se informa que resuelven unirse desde lo pedagógico al **Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba, TEUC**, ya que acordaron formalmente desde la institución universitaria tomar las propuestas de la creación colectiva: “el trabajo se lleva a cabo en forma horizontal, todos los integrantes asumen igual responsabilidad y se respeta como única autoridad la del conocimiento”.

Lo anteriormente señalado como muestra del trabajo colectivo y del contacto con los medios, conjuga ampliamente los objetivos de la Universidad en la democracia. Dice el LTL: “... es un trabajo basado fundamentalmente en la improvisación y en el juego de comunicación y ruptura de las barreras que separa a los actores del público...” (artículo de *La Voz del Interior* del 15/02/1974). De ese modo suma a la producción teatral la realización de numerosos cursos sobre la metodología de creación colectiva –en gacetillas publicadas en los medios gráficos se advierte que miembros del LTL se reintegraron a la UNC, también en lo pedagógico.

La prensa subraya el libre acceso a los espectáculos teatrales, abiertos a todas aquellas personas que quieran participar, como asimismo señalan la importante asistencia del público a las obras puestas en escena según esa práctica innovadora. Se imprime a las notas un color claramente político e ideológico y, como la tarea que se proponía la gente del teatro en la universidad era grande, es en los medios masivos donde encontraron una efectiva⁶ respuesta para igualar la palabra ‘universidad’ a una acción denominada ‘popular’. La política de amplio espectro que quiere expandirse a todos los sectores sociales entendemos que era revolucionaria porque: “... fusiona el arte y la vida, el arte y la política” (Zaga, Musitano, 1998), y se puede decir que buscaba producir efectos similares a los de un acto político.

En esta militancia artística, tanto **La Chispa** como el **LTL**, tienen la mirada dirigida hacia Latinoamérica, aunque los medios gráficos remarcan claramente la diferencia entre estos dos grupos. El **LTL** entabla su relación con Latinoamérica a través del intercambio teórico, la producción, la metodología de creación y las nuevas búsquedas de lenguajes estéticos. Registramos que a partir de la obra colectiva *El asesinato de X* (1970) fue surgiendo un personaje muy particular conocido como Sr. X y que posteriormente irá desarrollándose hasta convertirse en un ejemplo del Nuevo Teatro. En ese espectáculo era interpretado rotativamente por todos los actores y el personaje “... era un medio para penetrar en distintas experiencias sociales desde una perspectiva crítica”. Este y otros elementos, que en varios de los capítulos de este libro se trabajan, permitieron al **LTL** llegar a un público popular latinoamericano, actuar entre obreros, villeros, campesinos y estudiantes.

⁶ Los diarios mostraron una positiva recepción ante el cambio, la gran parte de las gacetillas presentan elementos valorativos que legitiman las obras. Sobre la reposición de la obra *La mayonesa se bate en retirada*, del grupo **LTL**, el diario *La Voz* (15/02/1974) expresó “La mayonesa..., de cuyas excelencias ya dimos cuenta en ocasión de su estreno en nuestro medio, se convierte en una más que atendible proposición teatral”, véase de esta obra la imagen 28).

La Chispa, en cambio, se insertó en el ámbito latinoamericano a través de las temáticas que sus integrantes eligieron tratar, en textos y puestas, y más específicamente por su diferente forma colectiva de narrar y actuar la realidad del pueblo latinoamericano. Veremos luego, con el análisis de Mariano Marucco, que el grupo generó una producción que al presentar una realidad concreta de violencia, como la de *Huelga en el salar*, se refería a todas las realidades que sufrían las mismas condiciones de sojuzgamiento.

2. *Estructura de las obras*: de los artículos analizados emergen otros elementos que son los que la prensa gráfica destaca como conformadores de las obras y que constituyen el tercer común denominador del NTC. Entre ellos, los más destacados son ciertas temáticas recurrentes, el uso del espacio, la salida de las salas habituales, y por sobre todo el humor. Por citar un ejemplo, vemos que en *La Voz del Interior* (15/02/1974), ante el reestreno de la obra *La mayonesa se bate en retirada* (LTL, 1972), se expresa que:

Se estructura en base a una serie de juegos articulados libremente, en el cual los actores del grupo desarmen un aparato muy conocido: el de los medios de comunicación de masas, destinado a los niños; los cuentos, los programas especializados, las historietas, son la fuente en donde el grupo buscó los elementos principales.

Con respecto a las *temáticas* y tal como vimos en la cita anterior, el periodismo conoce y difunde que las obras se conforman generalmente a partir de investigaciones, según problemáticas extraídas de la vida real, como asimismo el grupo lo atestiguaba antes en una entrevista: "... se tiene que contar lo que sucede en la vida misma..." (*La Voz del Interior*, 04/09/1973). Y asimismo que se crean con trabajos de improvisación, en un ambiente lúdico y político. La educación, la identidad latinoamericana, la crítica a los medios masivos de comunicación y su uso teatral, la moral social estrecha y la realidad subordinada de los trabajadores

suelen ser, entre otros, los temas más utilizados para crear los textos y eso se daba a conocer constantemente en los medios. Como ya se dijo, con la guía y coordinación de María Escudero, aún desde 1969 –cuando eran estudiantes del Departamento– el LTL hace público que “... se plantearon la necesidad de modificar las relaciones entre docentes y alumnos...”, y en *La Voz del Interior* (04/09/1973) agrega el periodista, en el artículo sobre la metodología utilizada en la presentación de *Contratanto*, en el Festival de Manizales (Colombia), artículo denominado “La Participación Política y el análisis teórico en la labor de un grupo cordobés”, que sus miembros:

En primer lugar esbozaron un análisis teórico del papel del maestro en la sociedad. El maestro –decían– es un trabajador explotado por el Estado y transmisor de la ideología dominante.

De esta manera, el autor de la nota difunde los nuevos conceptos y metodología sobre la enseñanza que el grupo presentaba y que tenían un estrecho vínculo con los preceptos de la Reforma del 18 y el concepto de educación popular, como el trabajo de Cecilia Curtino muestra en el volumen sobre el Departamento de Teatro. Sigue la nota sobre el LTL:

En el Festival de Manizales, tuvo mucha aceptación la obra [*Contratanto*]... el LTL propuso no solo una obra en el sentido tradicional, sino un proceso para llegar a ella y un método para transmitirla al público (*La Voz del Interior*, 04/09/1973).

La identidad latinoamericana era parte de los temas, así encontramos un claro ejemplo de que el discurso periodístico era parte productora del imaginario social. La difusión de ideas y modalidades teatrales actuó como elemento creador de imaginario, el punto disparador que permitió desarrollar la problemática de la identidad latinoamericana que en los artículos periodísticos sucesivamente se retoma. Con respecto

a La Chispa, se lee en la nota “Lo que hay para ver”, de *La Voz del Interior*, el anuncio de la presentación de “Feliz Brasil para Todos, un trabajo del Nuevo Teatro Cordobés... Tratarán [los actores] de demostrar la actual penetración imperialista en el Brasil, a través de ejemplos concretos de su materialización y, paralelamente, la poco difundida resistencia que el pueblo opone continuamente a aquélla”. Se destaca de esta manera el poder de los medios masivos como elemento de fuerte contenido legitimador, no solo constructor, y con respecto a algunas obras que ello se dirige no simplemente al imaginario de los adultos, sino también de los niños.

La moral y las costumbres aparecen cuestionadas en los textos encontrados en la carpeta-archivo de la Escuela de Artes, y en un programa de la obra *Algo por el Estilo* (1974), que en formato de pequeño folleto, exhibe la siguiente frase dirigida al espectador:

De imprescindible lectura antes de empezar el espectáculo. [Y bajo el subtítulo “Suelo ser inmoral”, el programa expresa]: ... A veces se ridiculiza lo virtual... las más santas instituciones, los más sagrados deberes de la familia y de la sociedad son considerados allí con una imperdonable ligereza y con un escandaloso desperdicio...

De esta manera, el propio grupo LTL define uno de esos rasgos concretos que los medios difunden acerca del NTC: ese estar en contra de posturas moralizantes, el conformar un teatro provocador, dentro de un contexto estético y lúdico, con un lenguaje de uso común y que aludía a lugares conocidos, a referentes válidos tanto para los adultos como para los niños. Se erige así la posibilidad de que los periodistas que comentan las obras las vean como contradiscursivo. Dentro del programa, por ejemplo, se publicita con un fragmento que se titula “Los maderos de San Juan”, relacionado directamente con la conocida canción infantil, y seguramente creaba en los espectadores una atmósfera particular de identificación con el imaginario social,

vinculando al individuo con una dimensión de lo popular, y también con una crítica político-social.

Se nos acerca al humor, otra característica paradigmática que junto con la creación colectiva en la prensa particulariza al Nuevo Teatro Cordobés. Los textos del programa implican un ataque a la “moralina” burguesa y parecen haber sido relevados por el periodismo ya que aparece este rechazo en varias notas, como se advierte en este libro en los trabajos, de Musitano, Fobbio, y Gallardo, referidos al TEUC y LTL, y en los de Musitano y Marucco relacionados a *La Chispa*. Destacan contra la moral burguesa especialmente las notas sobre *El arquitecto y el emperador de Asiria* (Arrabal, TEUC, 1970). Asimismo, fueron relevantes la participación política y el análisis teórico de la labor de los grupos cordobeses. En *La Voz del Interior* del 4 de setiembre de 1973 se dice que con “... el humor corrosivo, [los actores del LTL] satirizaban al absurdo del mundo teatral y los aparentes sinsentidos del entorno social... ”.

El humor, en síntesis, fue utilizado por los medios para hacer las veces de enganche entre teatro y política. En lo que respecta al grupo *La Chispa*, que también por aquellos años como dijimos presentaba la obra *Feliz Brasil para todos*, es importante destacar que si bien realizó un teatro con un marcado contenido social y una clara posición política, se lo destaca poco en los medios. Quizás porque no posee una estructura de difusión dentro del propio grupo –en comparación con otros grupos– ni el importante apoyo visual de textos, imágenes, fotos, entrevistas o folletería, como se aprecia con respecto al TEUC. Aunque sí se incluye al grupo en el “fenómeno teatral cordobés” del NTC y se difunde su valor teatral, en *La Voz del Interior* (03/08/1974), en el artículo “Ultimas exhibiciones de La Chispa”, se lee:

... se recomienda la visión de esta producción... de uno de los equipos más jóvenes y activos del quehacer teatral cordobés... una visión para

nada “turística”, de la realidad brasileña. Para ver y apreciar un aspecto positivo del fenómeno teatral local.

Estas palabras aportan rasgos de la tarea de los periodistas, quienes utilizan adjetivos y sustantivos valorativos como la palabra “joven” y “activo” con las que definen al grupo teatral, y a la par expresan la nueva función del teatro. Estas maneras de decir se relacionan con la vitalidad y con la lucha: activo se opone a pasivo, dirigidas a ese actor y público que se espera no sea un mero testigo, receptor u observador. La invitación general era a participar, formar parte de un diálogo, en y con el teatro, la universidad y la vida política, hasta llevar a cabo acciones en la vida para “tomar partido”. Joven, por otra parte, connotaba la juventud como actor social deseado y, además, el uso del tiempo presente dibujaba la posibilidad de un mundo nuevo y por ello, la promoción del teatro y del grupo, respondía fielmente al momento y a las necesidades de transformación.

Así es que esta y otras obras cuando subían al escenario la prensa las refiere al “humor político”, y de esa manera se refuerza el vínculo entre vanguardia política y vanguardia estética, a través de una crítica social no solo a la moral imperante, sino a estructuras decadentes, dice Mazas, en 1976:

Unos de los más interesantes autores argentinos de los últimos años, Alberto Adellach, pone contra la pared a las convenciones sociales, a la educación (en verdad se ríe de la moralina que a veces nos ahoga) y a todos los cánones que rigen la vida del ser humano en este controvertido momento de su contemporaneidad. Hay diversos personajes arquetípicos, símbolos tal vez, de una generación que el autor ve agonizante. El juego escénico que plantea Adellach es brillante en los dos niveles básicos: la crítica social y la técnica del teatro del absurdo. Esto se ve alimentado constantemente por un humor corrosivo que la convierte en una sátira virulenta. Ocurre que Adellach sabe que todo

humorismo es activo, está dotado de un resuelto sentido de crítica. Quizas pueda argüirse que el autor intenta una disección cruda, casi imparcial, de una realidad que no solo abarca nuestras costumbres y necesidades sino las del hombre en general. Esto conspira para un elemental contacto con el espectador.

Remarca Luis Mazas en el Diario *Córdoba* (06/07/1976), que *Vecinos y amigos de La Chispa* posibilitaba una diversión ácida y que lo mejor de esta pieza es que se colocan en el escenario seres comunes, se los ‘desnuca’ implacablemente para demostrar que lo heroico, lo grandioso, es sobrevivir en una sociedad cruel, hipócrita, que no perdona el fracaso y que convierte al éxito en una meta vacía, humanamente inútil.⁷ La realidad social, una de las temáticas más recurrentes, tenía la reiteración por objetivo primordial destacando trabajos cuya relación con el público aportara elementos transformadores y que la propia formación del espectador se ampliara. Así, tres años antes, en plena democracia del 73, se había destacado en un artículo de *La Voz del Interior* la realización por parte del entonces Departamento de Teatro de una “*Columna de observación de la realidad*”, para llegar a una comprensión cabal y objetiva de los problemas sociales y así realizar textos y puestas que surgieran directamente de las necesidades receptoras. “El objetivo es obtener el material temático para las obras”. En esta nota de *La Voz del Interior* (30/06/1974), denominada “El actual quehacer del Departamento de Teatro” se define la función transformadora, revolucionaria, del teatro y los cambios propuestos en la tarea de docentes, estudiantes y actores, como participantes plenos de la vida social: se reafirma el teatro y la universidad en su servicio a la comunidad:

⁷ En el FD del equipo de investigación constarán algunas digitalizaciones de la carpeta *La Chispa*, de las notas periodísticas organizadas, según las distintas obras que pusieran en escena. Se podrá además consultar en el blog las fichas realizadas durante esta investigación.

... este curso posibilitaría concretar metodológicamente una búsqueda de expresión cultural que formal y conceptualmente receptaría la del hombre de nuestro continente... (*La Voz del Interior*, 04/09/1973).

Las diferentes obras estrenadas, ya fueran de autor o creaciones colectivas, como aquellas realizadas por los grupos La Chispa, el TEUC y el LTL estaban impregnadas, a través del humor y la experimentación con la realidad del momento, de trascendentes significaciones. Intentaban transmitir “la amplitud de ese buceo hacia el catálogo de las estupideces y limitaciones humanas”, tal como afirma Delia Servent, en *Los principios* 08/07/1976, (véase FICHA 163 FDV) criticando modalidades teatrales, destaca ese ‘liberar’ al espectador a la vez que hacerlo reír y a veces hasta sufrir:

Una verdadera andanada de flechas contra los cánones, las normas y los dogmatismos en general, es la clave definitoria de los textos de Adellach. La vía demostratoria no es otra que la del absurdo y de los planteamientos extremos y hasta grotescos, que ponen aún más de relieve lo aberrante de ciertas situaciones que por poco que se piense resulta ser de la vida diaria.

En cuanto a la faz interpretativa merece destacarse Mery Blunno, excelente como siempre, cuyo vigor expresivo se manifiesta hasta en los más mínimos gestos y de Estrella Rhorstock que compone su personaje de manera acertada y convincente. (...) En cuanto a la parte de Horacio Acosta y Shuto Diaz aparece como correcta aunque el primero debe ganar más soltura.

De esta manera, en nuestra investigación comprobamos no solo la fuerza del fenómeno teatral en la Córdoba de los años 70, sino cómo los periodistas de los medios principales de la ciudad construyeron el NTC y apoyaron las propuestas de transformación social y política.

1. TEATRO ESTABLE DE LA UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

1969-1975

El Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC). 1969-1974

Adriana Musitano y Nora Zaga

En este capítulo presentamos el elenco y aspectos de las obras puestas en escena por el TEUC. El Elenco Estable se crea en 1969, mediante resolución rectoral que fija el Reglamento –iniciado con el Expediente 2162/68, de la Escuela de Artes– e incorpora, para la actuación y técnica, a los primeros alumnos del Departamento de Arte Escénico y nombra a María Escudero como la primera Directora administrativa. Con la primera promoción de egresados del Departamento de Arte Escénico y a partir de esa instancia normativa, comienza a producir el Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba, más conocido como TEUC, por sus iniciales. En este espacio de producción egresados, alumnos e invitados, se integraron a la actividad teatral. Desde sus primeros tiempos el TEUC configuró un espacio universitario de trabajo para un público amplio, social y culturalmente, seleccionando para sus producciones problemáticas propias de la modernidad de los 70. El elenco logró rápidamente reconocimiento no solo en el medio teatral de la ciudad, sino en ámbitos nacionales y latinoamericanos.

La vinculación entre Teatro, Política y Universidad en el Elenco Estable priorizó el último término de la tríada, ya que se propuso la jerarquía, calidad, novedad en el repertorio, y la excelencia, en puestas e interpretaciones. Estos objetivos, coherentes con el reglamento, rigieron al elenco universitario, inserto en la vida institucional a través de la normativa que instrumentalmente, enmarcó los distintos aspectos de la vida y quehacer del elenco. En el Reglamento en el *Título I* trata de los Objetivos; el *II* de la Sede y estructura funcional; el *III*, se refiere a la Integración del Teatro Estable. El *Título IV* se ocupa del director

del Teatro Estable; el V del Elenco; el VI del Escenógrafo y coordinador técnico; mientras que en el *Título VII* se trata de los asistentes técnicos; el *VIII* refiere a la Comisión de Lectura y, por último, el *Título IX* fija los lineamientos acerca de los recursos. Este marco regulatorio muestra la inserción institucional de quienes integrarían el elenco, y constituye un primer rasgo de identidad de este teatro universitario, regido jerárquicamente por el Rectorado, el Director de la Escuela de Artes, el/la director/a administrativo/a del elenco y por los directores de las puestas en escena. Así, en este contexto institucional de fines de los 60, resultan interesantes las relaciones tensionales que (al ser parte de la academia) el TEUC establece con las jerarquías, propias y ajena. En la relación con el afuera de la UNC importan las disidencias y distancias con el núcleo conservador de la sociedad cordobesa, observables en el repertorio elegido, la crítica a la moral burguesa, y sus acuerdos con la vanguardia estética, fuera norteamericana, europea o latinoamericana. De la misma forma, caracterizan al grupo los vínculos y diferencias con otro elenco oficial como es la Comedia Cordobesa, y con los grupos teatrales independientes, entre ellos los ligados a la UNC, como son el LTL y La Chispa. La segunda directora del elenco, Licenciada Myrna Brandán, egresada de la primera cohorte de la carrera, manifiesta ese rasgo netamente universitario, así expresa que en 1970:

... desde el TEUC evidentemente planteé, y está en el primer programa, ... pensé que debía ser un espacio de producción, claramente de producción de la *mayor jerarquía a nivel de planteo temático, estético y de vanguardia*. Para eso está la Universidad (Brandán, 1999: 21. El destacado es nuestro).

El **Teatro Estable** de la Universidad Nacional de Córdoba en solo cinco años de existencia (1969-1974) realiza con gran profesionalismo

nueve producciones.⁸ Se destaca el elenco en esta tarea por su calidad escénica, técnica y artística, tal como las notas periodísticas de la época corroboran, y lo reafirman los premios y distinciones recibidas. Actores, técnicos y directores desde 1969, recibieron año a año distintos premios, del diario *Córdoba*, los “Trinidad Guevara”, de los Servicios de Radio y Televisión (SRT) de la UNC, así como distintos reconocimientos e invitaciones para actuar en otras ciudades nacionales, como Buenos Aires, Necochea, Neuquén, y latinoamericanas como Manizales, y Bogotá.

El cuadro ubica nueve producciones profesionales del elenco universitario, e incluye además las dos con las que se integra el TEUC al Centro de Producción del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes, al realizarse el cambio de plan de estudios en 1974. Esta inclusión la realizamos en tanto accedimos a resoluciones universitarias de la Escuela de Artes y del Departamento de Teatro, que establecían la unión del elenco con la actividad docente en el llamado Centro de Producción. Esta aclaración la hacemos porque en algunas entrevistas no siempre los miembros del TEUC aceptaron estas dos últimas puestas como del Elenco, y no las consideraron producciones propias del Elenco, si bien las recordaban, no incluían estas dos realizaciones en la actividad profesional, sí en el vínculo con el Departamento y con el plantel docente-estudiantil, tal como lo expresa Juan Carlos Lancestremère (véase, en *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. 1965-1975*, 2017, FFyH, IAE).⁹

8 Pueden consultarse fragmentos de algunos textos dramáticos usados por el TEUC en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/> Fondo Documental Virtual (FDV) donde encontrarán notas periodísticas, imágenes y programas de mano de las puestas en escena del grupo, mínimo conjunto documental que deja apreciar la calidad que diera identidad al elenco universitario.

9 Moll, Pinus y Flores en *Las Lunas del Teatro* (1996: 85) en su libro sobre *Los hacedores del teatro Independiente Cordobés (1950-1990)*, incorporan al TEUC en ese hacer “independiente”, aunque en la ficha (páginas 237-239) incluyen producciones del Departamento, desde 1965

Año de Estreno	Obra	Autor	Director de la puesta	Integración del Elenco	Salas	Escenografía
1969	<i>La manzana</i>	Jack Gelber	Julián Romeo	Egresados del Dpto. de Teatro (Eg.DT)	Sala de las Américas	Escenografía de Jorge Magaldi
1970	<i>Las criadas</i>	Jean Genet	Julián Romeo	Actrices invitadas, Nidia Rey y Norma Mujica. EgDT: María Ada Gómez, con reemplazo de Myrna Carranza, y luego de Eddy Carranza	Sala de las Américas	Escenografía de Haydée de Moll
1970	<i>El Arquitecto y el emperador de Asiria</i>	Fernando Arrabal	José Luis Andreone	Eg. DT y estudiante DT (Es.DT) Emperador: Juan Carlos Gianuzzi; Arquitecto: Edgardo Tranchet.	Teatrino	Escenografía y vestuario de Haydée de Moll. Maquillador: Juan Carlos Gianuzzi.
1971	<i>Alicia en el país</i>	Lewis Carroll. Versión libre de Bettina Romero	José Luis Andreone	Elenco del TEUC, actores invitados y Es.DT	Sala de las Américas	Escenografía, en equipo del DT; Maquillaje: Gianuzzi.
1971	<i>El Balcón</i>	Jean Genet Adaptación de Gerarld Huillier	Julián Romeo	Elenco del TEUC, actores invitados, y Es.DT	Sala de las Américas	Escenografía de Carlota Beitía.
1971	<i>La paz en las nubes</i>	Aristófanes. Adaptación de Jorge Petraglia y Rubén Fraga	Jorge Petraglia	Elenco del TEUC, actores y músicos invitados, y Es.DT	Teatrino	Escenografía: Abelardo González
1972	<i>Cacería de ratas</i>	Peter Turrini. Adaptación de Gerarld Huillier	Gerard Huillier	Eddy Carranza y Alberto, Coco, Santillán; cazadores Rafael Cassé y Alberto Tolosa	Teatrino	
1972	<i>Señorita Gloria</i>	Roberto Athayde. Adaptación de R. Villanueva	Roberto Villanueva	Señoritas Glorias: Estrella Rohrstock, A. Tolosa, R. Cassé, Norma Mujica, y reemplaza Myrna Brandán. Alumno: Francisco, Paco, Giménez	Salón de Actos México y Teatrino	Escenografía de Srita Gloria: J.C. Lancestrémere, Abelardo González, y Gianuzzi. Maquillaje: Gianuzzi.
1973	<i>El que dijo sí, el que dijo no</i>	Bertold Brecht	Roberto Villanueva	Elenco del TEUC, Nidia Rey, Paco Giménez, M. Brandán, actores invitados y Es. DT	Teatrino, sindicatos y barrios populares	
1974	<i>Así nos enseñaron</i>	Adaptación del Grupo B de Antígona Vélez de L. Marechal	Equipo, Equipo del Centro de Producción Myrna Brandán Grupo B	Es. DT. y técnicos del TEUC	Tiro Federal	
1974	<i>La cuestión de los arlequines</i>	Dramaturgia en base a improvisaciones y trabajo del Grupo A Coordinó Laura Devetach	Equipo del Centro de Producción y dirección Mery Blunno	Docentes del Departamento, Es.DT, y técnicos del TEUC	Teatrino, al aire libre	

El esquema gráfico permite inferir los cánones operantes, lineamientos y reconocimientos que cada una de las obras supuso. Y, por los espacios usados en las puestas, se presupone cómo se modificaba la relación escena-sala, según se tratara del Salón de las Américas, del Pabellón Argentina, para 1200 espectadores, del Salón de Actos para 400 espectadores, el Teatrino (hoy María Escudero) o el Salón de Actos del Pabellón México, estos últimos con capacidad cada uno de no más de 50 espectadores. Las referencias incluidas solo en parte muestran aspectos de las condiciones de producción, ya fuesen estéticas, técnico-escenográficas, o administrativas, las que constituyeron, o impusieron la institución, directores, actores, técnicos y salas.

Si hacemos un relato sobre el TEUC, casi finalizado 1969, en la noche de apertura y en el marco del III Festival Argentino de Teatro, con sede en Córdoba, el **Elenco Estable** estrena *La manzana* de Jack Gelber, autor de la vanguardia norteamericana. Esta puesta, con dirección de Julián Romeo, aunque bien recibida por la prensa, generó en el Foro del Festival una fuerte discusión entre los grupos y personalidades teatrales presentes. Los debates –muy politizados por los sucesos recientes, no solo del Cordobazo sino por las revueltas de Rosario y Corrientes– establecieron la necesidad de concretar las transformaciones que urgían a los artistas en relación con la realidad latinoamericana y la del país, para resistir con el arte a las dictaduras. Participaron del Foro directores como Juan Carlos Gené y Atahualpa del Chioppo, universitarios cordobeses (actores, estudiantes y docentes), y grupos de teatro de investigación como el Grupo 67, dirigido por De Prete, de Santa Fe –equipo comunitario que estrena *Yezida*– y otros elencos de Mendoza, Tucumán y Buenos Aires. Por las entrevistas a quienes participaron del Foro sabemos que se criticó el no compromiso con la

a 1973, y no las del colectivo (profesional-docente-estudiantil) de 1974.

realidad más cercana –la acción transcurría en la manzana financiera, en la city, de Nueva York– y aunque se resaltara lo innovador de la puesta e interpretación actoral, ante los cuestionamientos políticos la respuesta fue la renuncia conjunta de todos los egresados que actuaron en esa primera puesta del **TEUC**. Se produjo entonces una importante crisis institucional, crisis que las autoridades universitarias pretendieron resolver en 1970, invitando a Myrna Brandán, a dirigir el **TEUC** y formar un nuevo elenco, esta vez sumando actores invitados, porque los egresados no querían volver a integrarlo. Dice Mery Blunno:

La manzana fue una experiencia traída del exterior, concretamente de Estados Unidos, traducida por un compañero de nosotros de la Escuela [Alberto] Minero, que intentó adaptarla, y que no comprendíamos muy bien (...) era una especie de límite entre la experimentación en vacío en la sociedad... sin leer el entorno.

Yo, en esa época más impulsada por toda la presión de los grupos comprometidos, dije esta frase “¡No más manzanas en mi vida!”.

El **TEUC** después de este traspiés neovanguardista sigue por un camino marcado por la experimentación y una excelencia entre comillas, porque como dirá Mery la excelencia teatral “no tiene por qué no ser popular” (Blunno, 1996). Así en la etapa subsiguiente vuelve el teatro de autor con fuerza en las producciones y éxito de público:

Y entonces, en simultáneo, estaban *Las criadas* [obra de Genet] en el Pabellón Argentina y *El arquitecto y el emperador de Asiria* [de Arrabal], del año 1970 las dos, y [esta última] en el Teatrino, lleno todas las noches, cien personas durante años también. O sea que el Teatro Estable tenía dos obras en dos salas, con funciones viernes, sábado y domingo, que era uno de mis objetivos, desde que se estrenó *Las criadas* (Brandán, 1999; y publicada en 2017, *Protagonistas...*).

En esa nueva etapa, concurre el **TEUC** al III Festival de Teatros Universitarios de Manizales, Colombia, importante espacio de acreditación

latinoamericana y de encuentro con las tendencias teatrales más innovadoras. Para la muestra oficial el TEUC concurre con *Las criadas* de Jean Genet y participa en la muestra paralela con *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal. Ambas obras fueron elogiadas, recibiendo *Las criadas* una especie de primer premio, pues no se nombra como premio en disidencia con la competitividad de otros festivales no universitarios. Además, a ambas obras se las presentó en otras ciudades de Latinoamérica, con muy buena recepción y crítica. Una nota publicada luego de Manizales dice de la actividad teatral universitaria:

La gente del TEUC (Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba) se ha propuesto una tarea constante y de real valor. Las primeras experiencias han arrojado su fruto y así vemos como hace varios fines de semana tanto la Sala de las Américas, como el Pabellón Argentina o el Teatrino –todos ellos ubicados en los predios de la Ciudad Universitaria– viven intensa actividad (*La Voz del Interior*, 28/8/1970).

Destacamos que en la ciudad de Córdoba resulta más que importante la prolongada permanencia en cartel de muchas de las obras del Elenco. Algunas de ellas se representaron los fines de semana por más de tres años, con afluencia constante de público. Dice Gianuzzi sobre *El Arquitecto y el emperador de Asiria*:

Ese momento escénico implicaba una gran precisión de luz, de sonidos, de movimientos que, hasta que la estrenamos, requirió montones de ensayos para que fuera ajustadísimo, después con el correr de las funciones lo teníamos así (*aprieta el puño*) agarradito (2017).

Ante este profesionalismo los periodistas expusieron interesantes argumentos a favor de este nuevo teatro, las notas y gacetillas eran constantes en diarios y revistas de nuestra ciudad –tales los diarios Córdoba, *La Voz del Interior*, *Los Principios* y las revistas como *Jerónimo*, por ejemplo, Año 2, octubre de 1970, o *Aquí y Ahora* (setiembre de 1970).

En general, las notas resaltan la calidad de las puestas, la novedad de textos y temas, así como las modalidades de interpretación actoral, es decir, la “excelencia” tanto temática como de las actuaciones, cumpliéndose lo acordado en los objetivos institucionales de la UNC y Escuela de Artes.

Asimismo, una buena recepción aparece en periódicos de Buenos Aires, fueran *La Opinión*, *La Nación*, *La Razón* (una muestra, la del 24/09/70), o en la Revista *Panorama*, (del 20 de julio de 1972), en ocasión del estreno en Buenos Aires de *Cacería de ratas* (véase en el FDV algunas críticas, en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc>). La prensa gráfica de nuestra ciudad—como se analiza en el capítulo de Mariela Heredia—incluye las producciones del elenco en el “nuevo teatro cordobés”, por la experimentación, el uso del humor, y el compromiso con problemáticas de actualidad. Periodistas como Alberto Minero y Luis Mazas apoyan desde su espacio gráfico en Córdoba las transformaciones estéticas y sociales, en relación con un teatro moderno y crítico.

Las siguientes fotos (Imágenes 1, 2 y 3), de tres años consecutivos, muestran escenas de puestas: una escena de *Las criadas* de Genet (1970), la segunda, remite a *La paz en las nubes* (1971) y deja ver el humor, el grotesco y el desenfadado trato de los personajes/payasos; y actualizado el texto clásico se conectan la parodia y la apropiación de la comedia griega, que deviene en circo criollo, en tiempos del Gran Acuerdo Nacional (GAN), y todo ello revela la conflictividad de aquella Argentina de los primeros años 70. La tercera, muestra una de las maestras que son *Señorita Gloria* (1972), con su humor revulsivo.



Imagen 1. *Las criadas* (Genet, TEUC, 1970), en el Festival de Manizales. En escena, a la izquierda Nidia Rey, y a la derecha, Myrna Brandán



Imagen 2, *La paz en las nubes* (Petruglia, Fraga, TEUC, 1971). Los payasos juegan en este circo político que desnuda el GAN. En escena J. C. Gianuzzi, Rafael Cassé y Alberto Santillán

El Elenco Estable, iniciados los tres primeros años de la década del 70, va conformando su identidad en relación con las rupturas, las críticas contra las formas establecidas y el ataque a la moral de la burguesía, con un cuestionamiento a la propia realidad universitaria, con respecto a las relaciones entre docentes y estudiantes. Por ejemplo, en *Señorita Gloria*, re-estrenada el 17 de junio de 1973 en la sala del Teatrino, (Imagen 3) una recién egresada, Estrella Rohrstock, y un estudiante del Departamento, Francisco Daniel (Paco) Giménez, interactúan en una desigual proporción de fuerzas, develando la relación de dominio entre maestra-alumno, mientras que los escritos que vemos en el pizarrón –desenfadados y escépticos– son solo una mínima muestra de la contradicción orden/caos y del vínculo cruel que el texto y los actores crean en la escena y que, por ende, el vínculo establecido entre la obra y el público es netamente inquisidor.

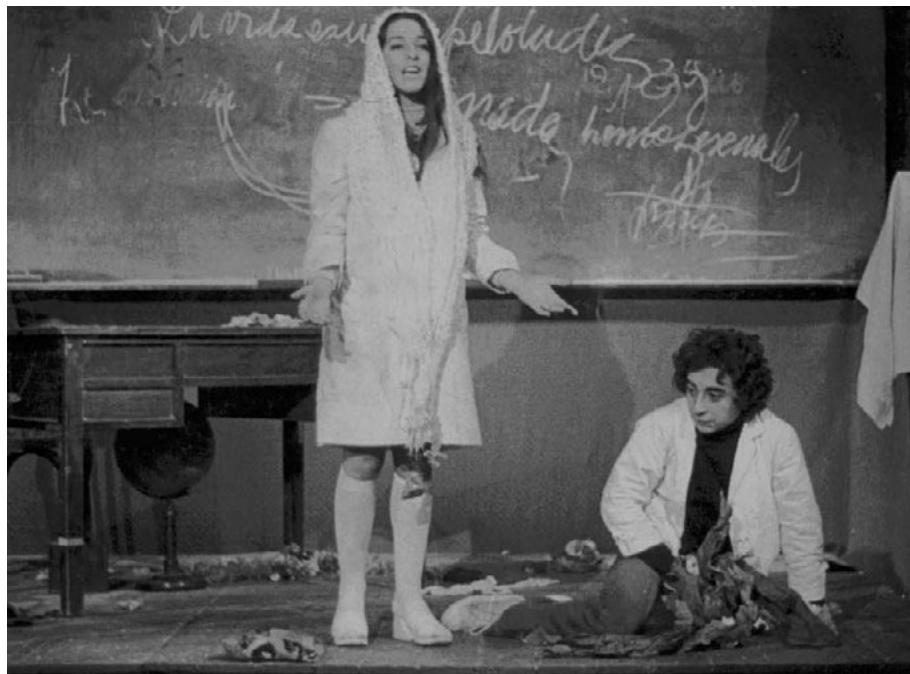


Imagen 3, *Señorita Gloria* (Athayde, TEUC, 1972) en el Teatrino, en escena (Estrella Rohrstock y Paco Giménez), se muestra el uso autoritario del poder y el sometimiento del estudiante.

El TEUC, un espacio de experimentación

La pertenencia institucional a la UNC supuso para los actores, directores y técnicos contención económica y administrativa, aunque sujeción a prácticas normativizadas, tales la presentación de informes sobre sus actividades y planes anuales, muchas veces burocráticas –como los reclamos que debían realizarse por notas– y en ciertos casos contradictorias, para el cumplimiento de directivas a veces opuestas, según derivaran de una u otra autoridad. Mencionamos antes dificultades aunque ahora advertimos los beneficios, tales la asignación de presupuesto a través de los contratos al personal, resolución de necesidades mínimas en los tiempos de ensayos, puestas y reposiciones; la búsqueda y aportes de los subsidios logrados para los espectáculos –como los del Fondo Nacional de las Artes o de empresas comerciales como INTI o LAPONIA– y asimismo la realización de tareas administrativas por parte de secretarios de la Escuela de Artes, designados a tal efecto, o por ser parte de la planta. Incluimos no solo la diligencia o apoyo en los trámites, sino además para las solicitudes de derecho de autor, traductores, búsqueda de salas, materiales para los técnicos, y difusión de las actividades a través de gacetillas para los medios de comunicación. Estas condiciones favorecieron el trabajo y la concentración del TEUC en la producción artística. El Elenco, en su mayoría integrado por actores con formación universitaria, tuvo la posibilidad de contar con directores y actores invitados, además de egresados y estudiantes de la Escuela de Artes. Así unos y otros podían aprender, experimentar, compartir los distintos modos profesionales para la producción teatral. Lo que podría considerarse negativo –la sujeción y el necesario respeto de las jerarquías– no fue percibido como problema por los integrantes del TEUC, aunque Myrna Brandán marca varios momentos conflictivos con respecto a los vínculos con las autoridades, sea por el personalismo,

o por la dependencia a lo institucional. Por otra parte, esta sujeción a las jerarquías fue rechazada desde el exterior, especialmente por el LTL, en sus ataques al elenco en 1970, poco tiempo después que los ex estudiantes se habían apartado de la UNC, sumariada María Escudero. El análisis de los documentos advierte que desde su inicio el TEUC se concibió como espacio de extensión, para articular el vínculo entre las comunidades, académica y social, extrauniversitaria. Y que por ello fue imprescindible el trabajo de equipo, sobre todo bien regulado entre directores y actores; así vale el testimonio de una de las actrices egresadas:

... el director estaba al lado del actor, los actores entre ellos se observaban, querían que el otro crezca, había competencia, pero querían que el otro crezca, ... Y no había pérdida de tiempo, viste que a veces se quejan los alumnos que hay pérdida de tiempo –porque no saben esperar o porque no hay paciencia en la espera o porque hay pérdida de tiempo...– No sé, se estaba tan apurado para que el actor llegue a la concreción, tan acompañado en eso, que realmente era un disfrute hacer un personaje (Rohrstock, 2000, y 2017, en *Protagonistas del nuevo teatro cordobés...*).

Estas palabras de Estrella sobre el disfrute se completan si atendemos al vínculo desenfadado con los espectadores, sabemos por Eddy Carranza que “Estrella en *La paz en la nubes* presentaba la voluminosa Miss Festival, y en un momento era entregada a un espectador que la llevaba fuera de la sala, ante la sorpresa del público”. Ese vínculo lúdico y transgresor estaba en las aspiraciones del TEUC: lograr una constante comunicación con la gente, más allá de cumplir una “misión didáctica”, o de difusión de las “corrientes teatrales contemporáneas”. Se situaba el elenco en explícita diferenciación con el teatro comercial, de tipo pasatista, y lejos del teatro oficial de La Comedia Cordobesa—ligada a un teatro clásico o moderno, aunque no experimental—por lo que el juego

teatral con el público los definía. Es necesario recordar –como antes decíamos– que ambos elencos “oficiales” (TEUC y Comedia Cordobesa) compartieron un director como Jorge Petraglia, quien con Roberto Villanueva participó en los 60 de la vanguardia teatral argentina, en el Instituto Di Tella. Ambos directores reconocieron al TEUC como espacio en el que era posible innovar, y así efectivamente sucedió como se mostrará en los capítulos subsiguientes, a través de los análisis de las obras y puestas. En el archivo institucional de la Escuela de Artes – carpeta de 1970– encontramos una carta de Jorge Petraglia al Director de la Escuela de Artes, Arq. Bulgheroni, y en ella comenta la ocasión, 29 de mayo de 1970, remitiéndose al primer aniversario del Cordobazo. Entusiasmado, se refiere al TEUC como uno de los pocos espacios donde podía concretarse una propuesta innovadora, ligada a la situación política del país. Este modo de representarse al TEUC era compartido por Myrna Brandán, quien en 1999 se expresa casi con las mismas palabras de Petraglia, cuando señala que para muchos directores de Buenos Aires dirigir el elenco implicaba la experimentación, ella dice:

En ese momento el único, se decía, el único espacio de libertad, experimentación y posibilidad de hacer algo así... trascendente a nivel de lenguaje teatral era el TEUC, en el país... (Brandán, 1999, y en *Protagonistas del nuevo teatro cordobés...*).

Las condiciones de producción de este teatro universitario señalan la diferencia con otros grupos: el TEUC tenía tanto bienes materiales como simbólicos –tal el respaldo de la UNC, de la Escuela de Artes y del cuerpo docente– los espacios para ensayos, un depósito y lugar de trabajo para los técnicos. Además, tres salas, personal, presupuesto, y muchas otras disponibilidades no habituales para la gente del teatro independiente. Esto significó, decíamos, para algunos directores la posibilidad de trabajar con un importante marco de contención, y que

la tarea profesional se alivianara favoreciendo la búsqueda de un lenguaje escénico complejo, más si se piensa en un público universitario, vinculado a un saber –conocedor de la tradición europea, argentina, y de la vanguardia estética– que sustentaba valores transformadores, especialmente anti-burgueses, no moralistas. Juan Carlos Gianuzzi en entrevista expresa el placer de innovar, de explorar, divertirse y también provocar a los espectadores, así explica el uso de la escenografía y la ambientación creada para *Señorita Gloria*, en la sala de 1972, en el Salón de Actos del Pabellón México:

Entonces hacíamos que el público que iba a ver las cosas del TEUC y que tenía un halo de intelectualidad, se amontonara a propósito en un lugar que había para entrar. Y cuando estaba la gente amontonada, empezaba a sonar Ramona Galarza, cantando a los gritos –estaba de moda en ese momento– pero en una banda de sonido enriquecida con mugidos de vacas, cencerros, rebaños de ovejas, atropelladas, saliendo del corral. Entraban las señoras con sus carteras y tapados de piel y no tenían dónde sentarse porque todas las butacas estaban cubiertas con una telaraña de metros y metros de polietileno finito tapando toda la sala. Y Ramona Galarza a los gritos cruzando el Paraná, entonces veían una silla, levantaban la telaraña o los animales [disecados, del Museo de Ciencias Naturales] y se sentaban. Todos iban levantando y sentándose como podían, en medio de esos bichos. Era de lo más divertido (2017).

El TEUC y la identidad tensional

La situación histórica del intelectual es inconfortable, no a causa de procesos ridículos que se le hacen, sino porque es una situación dialéctica: la función del intelectual es criticar el lenguaje burgués, bajo el reino mismo de la burguesía; debe ser a la vez un analista y un utopista, figurarse al mismo tiempo las dificultades y los deseos locos del mundo; quiere ser un contemporáneo histórico y filosófico del presente: ¿cuánto valdría y en qué se convertiría una sociedad que renunciara a distanciarse? ¿Y cómo verse de otra manera si no es hablándose? (Barthes, *Le Monde*, 15/11/74)

Con este epígrafe volvemos a la identidad tensiva del Elenco Estable, porque si bien hay distancia y diferencias entre intelectuales y artistas del teatro en Córdoba, también hay zonas de contacto, como se advierte en algunos ensayos de la época, en los recuerdos que nos traen las entrevistas a los integrantes del elenco y, especialmente aquel referido a uno de los asuntos claves: pertenecer o no a la universidad. A partir del análisis de las notas periodísticas de la época, determinamos las oposiciones establecidas con el teatro no universitario y la diferencia entre los valores que circulaban y los que sostenía el TEUC, en relación con principios estéticos y políticos diversos pero cercanos a los del teatro independiente en Córdoba, que se caracterizó por la creación colectiva y militancia activa en la izquierda política, por la cual se vincularon intelectuales, grupos de artistas, partidos y sindicatos.

Así en el conflictivo año 69, cuando el TEUC comienza sus actividades, a pocos meses después del Cordobazo –bajo la dirección de María Escudero, quien está poco tiempo en el cargo, por disidencias, unas con Bulgheroni, otras con Abelardo González, y por su compromiso intelectual con el Cordobazo– suceden los inconvenientes. Aunque no pudimos hallar documentos acerca de las razones del alejamiento de Escudero, sí podemos inferir algunas a partir de sus actos. Nos

explicamos, a pocos meses del Cordobazo la docente opta por trabajar con los estudiantes de primer año (que luego en 1970 constituyeron el LTL), no en relación a textos consagrados, sí por caso con una obra del músico cordobés Virgilio Tosco (véase en el libro sobre el Departamento de Teatro, los capítulos de Curtino sobre el sumario a Escudero, y el de Berardo sobre la obra *Ritual de hombre*, de Tosco). Entonces, es fácil deducir el desacuerdo de Escudero con el repertorio del autor de *La manzana*, Jack Gelber, del Living Theater, obra y autor que como señámos al iniciar este capítulo en 1969 se eligió para que el TEUC abriera el III Festival Nacional de Teatro. Por otra parte, ya la docente había mostrado desde 1965 en sus prácticas pedagógicas su preferencia por la modalidad de producción grupal, su decisión por el trabajo en equipo, y la efectividad de las fiestas colectivas en lo que fueron *La blufa...*, en espectáculos producto de la investigación y de las necesidades de los estudiantes, con uso del humor, del juego festivo y las improvisaciones (véase el libro el *Departamento de Teatro, un escenario moderno* el trabajo de Curtino). Se explicaría entonces el alejamiento de Escudero tanto por la falta de relación y compromiso con el momento político, como por hallarse lejos de las modalidades de actuación que consideraba óptimas, muy diferentes a las de la creación grupal e improvisación, como los testimonios de Eddy Carranza y Graciela Ferrari dan cuenta (véase 2017 *Entrevistas y FDV*). Esta tensión inicial entre la vanguardia política y la estética será una de las marcas identitarias del TEUC, y que se resolverá de modo diverso a lo largo de sus cinco años de existencia, y tomando las palabras de Barthes: alejarse del lenguaje del burgués y por otra parte estar en el seno mismo de la burguesía cordobesa provocando y haciendo teatro universitario. La tensión se traspasará a integrantes y autoridades, resentirá muchas veces los vínculos entre el Teatro Estable, el Departamento de Teatro, y los otros grupos ligados a la

Universidad como LTL y La Chispa, especialmente entre 1970 y 1972, para luego distenderse desde 1973.

Las palabras de miembros del LTL y de gente ligada a ellos resaltan la incoherencia con los principios teóricos enunciados en muchas de las publicaciones del TEUC, pues en los programas de mano de las puestas, por ejemplo, se editaban textos de pedagogía o dirección teatral que no siempre correspondían con las prácticas del elenco. Se le criticaba la no adecuación al teatro laboratorio propugnado por Grotowski (los textos de este director aparecen en los Programas 1 y 2 del TEUC, ambos de 1971). También se discutía la distancia con el teatro popular que propugnaba Jean Vilar, quien en su visita a Córdoba mostró la experiencia del Teatro Nacional de París (TNP), de la Francia de postguerra, legitimado desde mediados de la década del 50, con los festivales de Aviñón. En 1969 en Córdoba, durante el III Festival de Teatro la presencia de Vilar validó ese proyecto cultural y político de un elenco nacional de teatro popular. En una entrevista de prensa, Vilar se expresa en relación con el manejo escénico del repertorio, uno de los puntos claves que investigadores y críticos como Jean Duvignaud y Roland Barthes discutían en su país –esa entrevista a Vilar se publica en el programa N° 3 del TEUC– allí vemos la coincidencia con lo que manifiesta Barthes (2009) en *Escritos sobre el teatro*, tales el rechazo del teatro burgués porque no promueve la ampliación del público, mientras que el nuevo teatro anti-burgués cuestionaba la separación entre sala y escena, con la desaparición de la cuarta pared. El crítico francés reconoce como valioso el manejo del espacio, de los objetos, del decorado y modalidad de actuación que Vilar propugnaba en el TNP, aspectos renovadores que evidentemente incidieron en la poética del TEUC, tal como en nuestra investigación pudimos comprobar. Esta evidente difusión pública de las nuevas ideas teatrales incide en las propias puestas, por las que se diferenciaron como teatro universitario

con una pertenencia a la vanguardia de mediados del siglo XX, y que hallaría representatividad en el llamado *nuevo teatro cordobés*. Con respecto a la implementación del sistema de laboratorio se habla en los programas de mano de 1971, editados para el estreno de *La paz en las nubes* de Aristófanes y *El balcón* de Jean Genet, y la referencia al director polaco es constante en los programas, y para que ello sucediera debe haber incidido el conocimiento que tuvieron de él en Francia cuando estudiantes y docentes del Departamento en 1966 asistieron al Festival de Nancy; y en Manizales, cuando concurrieron algunos actores al festival universitario. También Julián Romeo y José Luis Andreone, ambos directores del TEUC, habían hechos cursos en Polonia y en el Odin Theatre, y por el material gráfico publicado observamos que la influencia está referida al método de actuación del teatro pobre. Sin embargo, Andreone aparece más cerca del teatro de Artaud que del de Grotowski, al vincularse a la dramaturgia de Arrabal y a las reflexiones sobre las sociedades de consumo, desde la filosofía de Marcuse.



Imagen 4. *El balcón* de Genet, TEUC, 1971. En escena, al centro, Gianuzzi; a la derecha, Alejo Sosa, y más atrás, Eddy Carranza.

Es claro también que la elección de un autor como Jean Genet implicó una decisión audaz, y que en los primeros años las autoridades de la Escuela de Artes y del TEUC optaron por obras que podríamos calificar dentro de una neovanguardia –por su carácter emancipador, liberador– y no solamente dentro del canon moderno de los 60, mientras que luego con la democratización universitaria de 1973, se eligieron obras dentro del canon popular y latinoamericano.

Estas opciones diferentes se reflejarán también en lo profesional y pedagógico, dos caminos separados a los que se pretende integrar. Antes se ha dicho –en el libro *Teatro, Política y Universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. 1965-1975*– que esta identidad tensional y conflictiva en los setenta tiene su referencia en la ciudad de Córdoba, con su identidad urbana oscilante entre la tradición y la modernidad, en la no aceptación de prácticas autoritarias y esencialistas, ni a procesos de racionalización y pensamiento ilustrado. Varios intelectuales y artistas se comprometieron con la crítica a lo estatuido, atacando lo invariable, universal o eterno, privilegiaron el pensamiento y análisis materialista de la realidad, cuestionando la naturalización de lo culturalmente dado. En el propio elenco, la conflictividad institucional que se diera en el 69 y 70 volvió a plantearse, aunque de modo diverso, en 1973. En ese año, mientras se discutían los fundamentos del plan de estudios, en el TEUC se luchaba por cambiar el repertorio, avanzando en lo latinoamericano, sea para la puesta del *Popol Vuh* o de obras de Griselda Gambaro. Al respecto de la primera propuesta, recuerda Estrella Rohrstock (2000: 3).

... el TEUC partió desde las obras hechas, buscar el director, buscar la obra y luego los actores, que eran los del TEUC, a buscar los alumnos, si necesitaban... Entonces, la política me parece que era así, estaba clara. Y bueno, ahí llegó Villanueva [quien ya había estrenado en 1972] quien iba a hacer un trabajo que estaba lindo porque tenía cosas que parecen que eran... las que a él lo marcaban. Algo dentro del esoterismo... Lo había resuelto no sé si con técnicas del *I-Ching* o algo parecido, un trabajo que venía haciendo, no me acuerdo cómo era el nombre, sí *Popol Vuh*...

El TEUC basó su hacer en lo profesional, cubriendo roles específicos consiguió múltiples éxitos aceptando principios de orden y disciplina teatral, en ensayos y puestas, y también desempeñando los roles propios

del hecho escénico, acordes a la interacción entre autor/director/actores/y técnicos. La jerarquía –sin autoritarismo– a nivel profesional en el TEUC fue un principio regulador de las prácticas, sea por la primacía de la excelencia en la producción, por el repertorio seleccionado, o por estar enmarcado reglamentariamente en un organigrama de gestión institucional universitaria. Si comparamos la trayectoria del TEUC con el repertorio de obras que se estudiaban en el Departamento de Teatro –de 1965 a 1973– con el repertorio y autores elegidos para sus puestas de teatro político de izquierda de La Candelaria, Colombia, advertimos la coincidencia: Sobre el repertorio de la Candelaria leemos en el diario *El Tiempo*: “Durante los primeros cuatro años [1966-1970] se montaron obras de vanguardia. Los críticos del momento calificaron esta etapa como «El acceso a la modernidad del teatro colombiano». Se registran puestas de obras como *Marat-Sade* de Peter Weiss, *La manzana* de Jack Gelber, *La cocina* de Arnold Wesker, *La historia del zoológico* de Eduard Albee y *El triciclo* de Fernando Arrabal. Entonces, la coincidencia muestra que este canon moderno constituyó un repertorio desarrollado en los grupos militantes y progresistas de los 60, y que movilizó a estudiantes e intelectuales, colombianos o cordobeses (2011: 04-08; http://www.celcit.org.ar/noticias_4615_el.teatro.la.candelaria.celebra.45.anios.html).

Esta avanzada estética se puede advertir (imagen 5) también en el manejo del cuerpo en la escena, en la oposición a una moral burguesa, y en el uso de la animalización para tratar las relaciones humanas, la que en consonancia con la desnudez operaron como valores a redescubrir, frente a las sociedades moralistas, o de consumo, porque de esa manera se cuestionaron las relaciones hipócritas, encubiertas en lo que aparecía de modo superficial. Destacamos estas rupturas cuando en 1970, Juan Carlos Gianuzzi y Edgardo Tranchet, en *El arquitecto y el emperador de Asiria*, en tono paródico ubican al espectador en un

entre el poder autoritario y la anarquía, y que por la acción teatral se incursionó en el tabú, en el quiebre de lo establecido, sea mediante los travestismos de los actores, los juegos teatrales o los cambios de roles.



Imagen 5. El arquitecto desconcertado destapa al Emperador, quien yace muerto, antes de cumplir el deseo del emperador de ser comido ritualmente y su devenir en emperador.

Aún en este marco de crítica y provocación las producciones especiales del TEUC hasta 1974 respetaron diferencias entre autor dramático, director, actores y técnicos, reconociéndosele a cada uno de los protagonistas del hecho teatral una tarea específica, particular, muy bien diferenciada. Así afirma Juan Carlos Lancestremère, en la entrevista que le hicieron:

El director estaba por un lado, venía con la propuesta, además venía con el proyecto, con la propuesta de puesta y los actores hacían su parte y ... el director... iba extrayendo de cada uno sus posibilidades para redondear esa propuesta que, además como acabás de decir vos, en dos meses había que concretarla (2000: 11).



Imagen 6. *El balcón* (Genet, TEUC, 1972), en la escena: a la izquierda Juan Carlos Gianuzzi, a la derecha Nidia Rey, al centro: Eddy Carranza y Alejo Sosa. La escenografía despojada apoya una actuación innovadora, en relación con la compleja acción.

La imagen 7 corresponde a la puesta de *Cacería de ratas*, de 1972, en ellas los dos actores, en el basural, unen el humor y la crítica al consumo, en un mundo en descomposición lleno de objetos, en uno de los momentos claves de la obra, previo al despojo de todos los bienes, que cuestiona en el mundo contemporáneo lo que somete y aliena a las subjetividades.



Imagen 7. Escena de *Cacería de ratas* (Turrini, TEUC, 1972), desencanto e impugnación del mundo-basural. Eddy Carranza y Alberto Santillán.

Si seguimos la constitución de la identidad del elenco vemos otra diferencia. La línea dramatúrgica de la creación colectiva –probada desde 1970 en sus espectáculos por el LTL– representó conflictos sociales coherentes con las nuevas maneras de experimentar la ciudad, y plasmar lo utópico en las prácticas teatrales y pedagógicas, el grupo LTL coordinado por Escudero modificó su sistema de producción, abierto a esa nueva forma del hecho teatral, que consolida en Córdoba, sistema de producción teatral que no es fortuito sino históricamente situado, pues

resulta de una apuesta fuerte a los cambios estructurales que responden a la ruptura con el orden autoritario y verticalista. Esta productividad nueva intentó redistribuir jerarquías, saberes; desestructurando los vínculos de poder constituidos en torno a nociones y prácticas como las de autor, director, conocimiento especializado –ligado al talento o genio individual– en actores, iluminadores y escenógrafos. A pesar de estas diferencias dramatúrgicas (entre prácticas de producción del teatro de autor y de creación colectiva) los ataques al TEUC menguaron desde 1972. La actriz Graciela Ferrari, integrante del LTL, en una charla informal, recordando las actuaciones de *Cacería de Ratas* (Turrini, TEUC, 1972), decía: “¡Eso sí era teatro!”. Esta admiración nos sorprendió, sabíamos por las entrevistas de las diferencias que el LTL tenía con el TEUC, y luego advertimos por crónicas y críticas periodísticas que, en el año del estreno de la obra de Peter Turrini, el TEUC ya se había ganado un lugar en la vida cultural de Córdoba, y obtenido una identidad teatral con espectáculos de jerarquía, modernidad, y mayor apertura a las problemáticas sociales y políticas, como se puede comprobar en programas de los espectáculos de Genet de 1970 y 1971, o en puestas como la de Jorge Petraglia de *La paz en las nubes*, o la mencionada con dirección de Gérard Huillier, *Cacería de Ratas* (Turrini, TEUC, 1972), obras a las que nos referiremos posteriormente.



Imagen 8. *Cacería de ratas* (Turrini, TEUC, 1973). Parte de la escena cubierta por el nailon que el actor Alberto Coco Santillán desplegaba entre las basuras.
Atrás, escrito: "Libertad, color de sangre".

En el acercamiento tendrán mucho que ver los docentes a cargo del Departamento de Teatro en la etapa democrática de 1973 y 1974. Por decisiones institucionales el elenco se verá inmerso en la actividad pedagógico-política, en constantes discusiones que pusieron en cuestión el trabajo profesional y la experimentación a la que estaban acostumbrados sus miembros, enfrentándolos a nuevos procesos de creación grupal, ya probados en espectáculos teatrales como los del LTLy La Chispa, pero no por el TEUC, que siempre trabajó con textos de autor, apropiados por los directores o por escritores designados al efecto. En esta transformación es importante dejar en claro un aspecto: la reflexión acerca del rechazo a la autoridad no fue una cuestión que interesó al elenco, aunque sí lo fue el autoritarismo en las relaciones humanas. Es posible ver como constante en las puestas, la parodia del poder, con *Las criadas* (Genet, TEUC, 1970), con *El arquitecto y el emperador de Asiria*

(Arrabal, TEUC, 1970), con *La paz en las nubes* (Aristófanes, TEUC, 1971), con *Señorita Gloria* (Turrini, TEUC, 1972) y con *El que dijo sí - el que dijo no* (Brecht, TEUC, 1973). Todas estas puestas corroboran la recusación a las relaciones de poder, de manera amplia mediante búsquedas de nuevas formas y relaciones intersubjetivas. Si bien el TEUC profesionalmente por su trayectoria se insertaba en un sistema organizativo de tipo jerárquico, pero no desconocía el trabajo entre muchos (ni la improvisación, probados en la etapa de estudio en la UNC), fomentaba la creación del equipo en torno a las necesidades técnicas, que generalmente resolvían entre todos. Entonces, en 1974 las deliberaciones y los cuestionamientos sin resolución productiva tal vez se percibieron más como inacción antes que demanda o requerimiento revolucionario. Dice Myrna Brandán:

Vino toda la reforma de... del grupo A y el Grupo B, que incorpora el TEUC. Y deja de ser un teatro como una unidad, digamos productiva y se funde con la unidad académica y entonces ahí empieza a no pasar ni una cosa ni la otra. Era muy difícil producir y era muy difícil enseñar. Era muy compleja esta idea de la fusión (1999, transcripción: 11).

Nos explicamos, en 1974 es cuando se incluye institucionalmente al personal permanente del TEUC—actores y técnicos—dentro del colectivo pedagógico-político para que participen en las asambleas, debatan, tomen decisiones, sumándose a la actividad de docentes y estudiantes. La tensión quedó irresuelta pues en el Taller Total se privilegió el proceso de producción y no el producto, por tanto no se dio continuidad a la actividad profesional del elenco. Ello trajo incertezas, desorganización y sensación de improductividad, según testimonios de varios miembros del TEUC, tal como se comprueba en las expresiones de Brandán y Lancestremère (en el libro *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. 1965-1975*). Desde el Departamento de Teatro se insistía en la teoría y fundamentos pedagógicos, en la necesidad

de que el elenco hiciera una tarea de búsqueda y experimentación compartida, más que la profesional que le era propia. Lo profesional de la identidad predominó y así se marcó la diferencia neta entre los dos espacios de trabajo universitario: uno, el de enseñanza y, otro el de producción espectacular. Aunque el análisis de la trayectoria del *Elenco Estable* muestra su sensibilidad a la situación del país –como muchos de los estudios de sus producciones en este libro lo atestigüan– en la producción del TEUC se distinguen dos cánones, uno, de 1969 hasta 1972; y otro de 1973 hasta fines de 1974. El primero, dijimos, regido por lo neovanguardista, europeo y norteamericano, similar a otros grupos latinoamericanos como La Candelaria. Y el segundo más acorde a un teatro popular, regional latinoamericano y político. El *Elenco Estable* en distintos momentos deja las salas de la Ciudad Universitaria, primero sale con sus trabajos al parque Sarmiento, luego en el 73 va a sindicatos y barrios, e incluye como público a los trabajadores, enfermos hospitalarios, y alumnos de escuelas nocturnas (tal como pudimos comprobar en la consulta de los documentos del Archivo de la Escuela de Artes (véase, además, Fobbio y Patrignoni, 2010, nota 14). Nos detendremos en cada momento diferente.

El canon moderno

Estudiantes, primero, y después parientes... docentes, todos...

Para mí estaba Córdoba ahí, la gente que de alguna manera quería ver teatro, ver algo, estaba ahí, y después... ¡Cómo te atendían cuando ibas a otro grupo! (Rohrstock, 2000: 9).

Durante la etapa de 1969 a 1972 las obras debían ser elegidas, según el Reglamento del TEUC, por una comisión académica integrada por docentes del Departamento de Teatro. Brandán (entrevista 1, del 24/08/99) aclara que cuando fue directora del TEUC nunca, se constituyó

esa comisión, y que tampoco como Directora pudo elegir el director para las puestas, porque a esa decisión la tomaban las autoridades de la Escuela de Artes, Arq. Bulgheroni, y el asistente del Departamento de Teatro, Arq. Abelardo González. Sigue a Brandán en 1973 en la Dirección el egresado y actor Juan Carlos Gianuzzi, y luego es nombrada Nidia Rey hasta que el TEUC es incorporado al Departamento, en 1974, en el Centro de Producción, por lo que en ese año no asume ningún otro director artístico-administrativo.¹⁰ Por las notas institucionales a traductores, autores y directores conocemos que las decisiones eran adoptadas por alguna de las tres autoridades (director de la Escuela; asistente del Departamento de Teatro, o directores del TEUC) y que la relación con los docentes estaba dada en cuanto compartían el canon moderno: por ejemplo, en los programas de las materias se trabajó con algunos de los autores neovanguardistas que representó el TEUC, tales Arrabal, Genet, o de la vanguardia histórica, como Brecht.¹¹

De las obras estrenadas, siete son de esta primera época, dentro del canon moderno, y de ellas cinco son de autores de neovanguardia, y sus puestas innovaron en actuaciones, escenografía, maquillaje y vestuario. Muchas fueron estrenos en Argentina, como *El arquitecto y el emperador de Asiria*, o *Cacería de ratas*, obra que según dice en el programa de mano fue “estreno total en la Argentina”, con importante repercusión en Buenos Aires (en Programa Nº 4. TEUC, 1972: 6. Véase en FDV).

¹⁰ Dos mujeres en la primera etapa dirigen el TEUC—María Escudero y Myrna Brandán—y, en la segunda, Juan Carlos Gianuzzi y luego, Nidia Rey. Mientras que en las direcciones de las puestas en escena ninguna mujer ocupó ese rol. Destacamos que en la etapa de inclusión del TEUC al colectivo docente (1974) Mery Blunno y Myrna Brandán asumieron la tarea de coordinación de los dos grupos, A y B, y ellas con los equipos que las acompañaron estuvieron a cargo de la muestra a público de esas creaciones docente-estudiantiles, ejerciendo de alguna manera el rol de directoras de escena.

¹¹ Véase en *Teatro, Política y Universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. 1965-1975*, el capítulo de Cecilia Curtino cuando interpreta la documentación de esta institución, y analiza los programas de las asignaturas, cánones y representaciones del saber, determinando los diferentes modos de intervención de la docencia en la realidad social.

En esta primera época dos puestas toman textos clásicos, y significativamente son las más explícitas en su contenido crítico-político. Una, es la apropiación de Aristófanes, *La paz en las nubes* y la otra, una adaptación de Lewis Carroll, *Alicia en el país...* cuyos títulos son por demás demostrativos por su relación alusiva a la Argentina de ese momento. Y eso sucedió a tan solo dos años de la crisis del 69, cuando se recusó al TEUC porque no se comprometía con su realidad. Las críticas periodísticas sobre estas obras –según lo que muestra Mariela Heredia en su análisis– resaltan la relación de los espectáculos con la vida y el momento presente. Petraglia, como ya dijimos, en la nota al Director de la Escuela, del 29 de mayo de 1970, manifiesta lo revelador de la fecha y acuerda con la posibilidad de adaptar un clásico de la sátira política como era Aristófanes, proponiendo para la actualización del texto el nombre de Rubén Fraga. El estreno en 1971 de *La paz en las nubes* se da en la época del “Gran Acuerdo Nacional”, GAN, y resulta una apuesta política porque satiriza ese tiempo, que se conocía como “definitoria contienda nacional”, tal como la crónica de Luis Mazas lo presenta. Este periodista del diario *Córdoba* sostiene que el teatro del elenco es “histórico” y expresa que: “Petricchia, sin ser panfletario ni alegórico, compuso un teatro tan fulminante como el que había vaticinado Antonin Artaud”. Esta y otras notas nos señalan que los periodistas incluían la producción del TEUC en lo moderno y al destacar su compromiso, tomaban partido de un debate que hacía tiempo se había instalado en el campo cultural cordobés, a favor de un teatro histórico, regional y político. *La paz en las nubes* tuvo reposiciones en los dos años subsiguientes y desde el texto pre-espectacular reconocemos el planteo de un teatro paródico. En el programa de presentación de la puesta se contextualiza la acción en la crítica a las incertezas que planteaba el GAN durante el gobierno del dictador Lanusse. Además, se advierten las referencias y dudas de la sociedad acerca de la incidencia del “acuerdo” en la vida

política, y las que abrían el retorno de Perón. La puesta recurre a las técnicas del circo criollo, al grotesco y a formas interpretativas de la Comedia del Arte, resueltas con ritmo y humor. Son varias las fotografías y fragmentos de parlamentos que muestran el ingenioso vestuario y los recursos propios del lenguaje popular cordobés, los que junto a las interpretaciones actorales aseguraron la recepción de la parodia y el atractivo de la puesta (imágenes 2 y 9) de este actualizado circo criollo. El material fílmico de algunas escenas apoya estas afirmaciones en relación con una apuesta político-crítica.



Imagen 9. *La paz en las nubes*, Aristófanes, Petraglia-Fraga, TEUC, 1971.

El dios Mercurio (Rafael Cassé) con un gran palo de amasar se apresta a amenazar a Trigeo. Georgina Ravassi (2010) destacó la representación doble de la divinidad, ya que el uso del sombrero de dos colores, la peluca de tela, y el maquillaje introducen caracteres del payaso, así el maquillaje prolonga la sonrisa y las cejas, al estar exageradas subrayan la expresión de incredulidad y picardía.

1973-1974, el cuestionamiento de jerarquías, y roles

El estreno en 1972 de *Señorita Gloria* antecede a esta segunda época, resaltan su despapajo, cómo cuestiona el sistema educativo y social y la crítica a las interacciones autoritarias. Desde la propia puesta, antes del ingreso del público, con la escenografía y sonido apoyaban la percepción de la educación en un marco vetusto, en el que se ridiculizaría la acción de la maestra. Ya citamos a Juan Carlos Gianuzzi (2009), a cargo con Juan Carlos Lancestremère de la escenografía y ambientación, que cuenta los obstáculos del público para acceder a su asiento para ver la puesta en el Salón de Actos del pabellón México. También Gianuzzi relató las dificultades para elegir obras en 1973, la necesidad de hacer teatro popular y los conflictos ante las necesidades básicas de la gente y el llevar a las villas el teatro. La producción de esta segunda etapa opta por una obra de Brecht, en reconocimiento explícito de la función política, respondiendo a la necesidad de unión con las formas didácticas del teatro latinoamericano.

Ambas obras fueron las dos últimas presentaciones de tipo profesional del TEUC: *Señorita Gloria* estuvo en escena todo 1973, y *El que dijo sí - el que dijo no*, de Brecht desde 1973 a 1974, inclusive. Las ubicamos juntas dentro de la práctica democrática de la que participaron docentes y estudiantes en una gestión abierta, elegida por asambleas de los tres claustros, y a la que se deseaba como no autoritaria, para crear dentro de lo popular, político y latinoamericano. Dice Silvina Patrignoni (2010) en su análisis del humor:

En *Señorita Gloria* se parodian las prácticas educativas mediante la representación de una situación de clase. En ella, una maestra desbor-dada (interpretada por cuatro actores, multiplicidad que demuestra la fragmentación y complejidad del personaje), interactúa con un alumno –un actor, que a su vez era estudiante del Departamento de

Teatro—y con el alumnado que materializa el público en el imaginario de la puesta en escena.

Juan Carlos Gianuzzi (véase en *Protagonistas...*) refiere las contradicciones entre hacer y decir, y relata en la entrevista de 2009 que:

Una de las cosas graciosas de Villanueva –también un brillante director– era que la maestra decía una cosa y hacía otra: hablaba de matemática, de biología, de moral, de la religión, mientras todo se iba comiendo y yendo para otro lado, hasta que la sacaban, se la llevaban como si fuera una enajenada, era reemplazada en el acto y ahí aparecía otra Señorita Gloria. Toda gente para internar.



Imagen 10. *La Señorita Gloria* (TEUC, 1972) de Myrna Brandán, travestida.

Es evidente que en esta segunda etapa incidió fuertemente la propuesta brechtiana, muy extendida en Latinoamérica, y la apropiación constante que de este autor hacían los grupos de teatro político, militantes desde el Sur del continente hacia México. Augusto Boal, en un artículo de la Revista *Crisis*, N° 19, octubre de 1974, informa sobre la realización de un festival de teatros latinoamericanos y señala la fuerza de lo brechtiano en los grupos de teatro popular y comprometido. Halima Tahan (1994: 96) en su estudio sobre las lecturas de Brecht en los setenta y en el teatro de Córdoba, ubica al TEUC en una situación conflictiva, en la que triunfa lo que denomina la “línea dura”, refiriéndose seguramente al cuerpo docente-estudiantil inscripto en la militancia de izquierda. Así afirma que la obra de Brecht “fue representada ante dirigentes sindicales, centros vecinales, unidades básicas y funcionarios de escuelas secundarias para discutir con ellos la posibilidad de llevar la obra a esos espacios”. Estrella Rohrstock (2000) –egresada, docente del Departamento y actriz del TEUC– en la entrevista que se publica en el libro *Protagonistas del nuevo teatro cordobés* afirma que también marcó la decisión de elegir *El que dijo sí, el que dijo no* de Brecht el exiguo presupuesto, ya que la obra demandaba un vestuario y escenografía, mínimos. La Dirección institucional de esta segunda etapa a cargo de Juan Carlos Gianuzzi y luego de Nidia Rey, debió resolver las tensiones entre lo profesional, las exploraciones que demandaba la militancia con el teatro, y las necesidades de transformación pedagógicas exigidas por el Taller Total. En una entrevista en *Las lunas del teatro* (Pinus, et al.), se alude al debate instalado para la elección de obras a representar y se consigna que no se elige el *Popol Vuh*, como Roberto Villanueva o Nidia Rey hubieran querido y que, según palabras de Estrella Rohrstock, se presentaba como una puesta muy interesante, según los primeros bocetos del director, aún habiendo realizado experimentaciones, desplazamientos escénicos, y el diseño de la puesta de la obra.

precolombina. Confirmamos estos dichos con un catálogo de 1973, realizado para las presentaciones de *Señorita Gloria*. Allí se da el plan de futuras puestas del TEUC y aparece la propuesta del *Popol Vuh*, en la traducción del poeta cordobés Arturo Capdevila. Se consigna además que se trabajará preferentemente sobre autores argentinos y clásicos, informándose que las obras ya seleccionadas son:

1. *La Papisa Juana*, de Roberto de Souza; 2. *Informe para extranjeros* de Giselma Gambaro; 3. *Las fenicias* de Roberto Villanueva, sobre el tema de Séneca; 4. *Prometeo encadenado* de Jorge Petraglia, sobre tema de Esquilo (Programa Nº 5, 1973:11).

Otro documento del Archivo de la Escuela de Artes, nota 3407, 12/06/73, muestra cómo se constituye el Departamento de Teatro con docentes, alumnos y miembros del TEUC, con su propia forma de gobierno democrático, horizontal, para trabajar en distintas comisiones, integradas por dos miembros representantes de cada uno de los tres grupos antes nombrados. En la nota piden reconocimiento de las autoridades de la Escuela y que se notifique a quien corresponda, firman Gianuzzi, Degoy, Minero, Brandán, Blunno y Goldenberg. Este documento permite inferir que muchos docentes respaldaron la transformación del Departamento, y aceptaron el estudio y análisis como forma previa al cambio de Plan de Estudio. En la etapa de 1974—de reestructuración, constantes idas y vueltas, debates varios—costaba acordar las acciones dentro del heterogéneo colectivo. Para algunos primaba la función social y política, asignada al teatro, siguiendo la metodología de trabajo pedagógico autogestivo y horizontal para la producción de espectáculos. Mientras que para otros, la identidad del elenco era profesional, no lográndose en el Departamento asimilar la producción conjunta.¹²

¹² La entrevista a Laura Devetach de 1998, revela modalidades de trabajo en el grupo A, y la escritora relata las tensiones en el clima asambleísta. En el mismo sentido se expresan

El TEUC en su trayectoria no abandonó las salas teatrales, solo en ocasiones había actuado para un público infantil en el Parque Sarmiento, a diferencia del Departamento de Teatro que desde su inicio ocupó el atrio de la Catedral, el patio del Pabellón México de la Ciudad Universitaria, y como había hecho de manera habitual el teatro universitario independiente (fueran el LTL, La Chispa o el Teatro Estudio Uno, por nombrar los más cercanos en modalidad de creación colectiva y teatro político). Cuando el TEUC se integró a las actividades pedagógicas del Departamento de Teatro surgieron tensiones por el asambleísmo y las nuevas condiciones de producción de los espectáculos. Este cambio del Departamento de Teatro, dentro de la Escuela de Artes, se genera acorde a la renovación curricular y pedagógica, concretada en ese año de 1974, en pos de la horizontalidad y la autogestión. Su actividad ya no fue solo profesional sino que por la metodología de creación grupal se discutieron las políticas de presentación e interacción comunitarias. Esta reinserción institucional modificó la elección del repertorio, y la decisión sobre las funciones del elenco. Ya desde el 73, con la asunción de las autoridades democráticas, la selección no fue jerárquica, ni producto de decisiones unilaterales, sino que surgieron del colectivo del Departamento de Teatro. Dicen respectivamente, tanto Juan Carlos Lancestremère –administrador técnico del TEUC– como Norma Basso –directora del Coro Universitario y profesora de “Práctica coral” de Teatro– lo siguiente:

... lo que buscaba el Departamento, ellos querían que el aprendizaje de los alumnos estuviera vinculado con el hacer. Que el hacer motivara el aprendizaje, la necesidad de hacer algo fuera... que los obligara a buscar elementos, en todas las... [materias] del currículum, [de]

Lancestremère y Rohrstock. Valen como otro argumento los programas y anotaciones para debates y puesta de *La cuestión de los arlequines* (Musitano, Zaga, 1998, ponencia, Congreso del GETEA. UBA, véase en FDV, <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc>).

la currícula que tenía la Escuela; entonces entendía eso [se refiere a sí mismo]. También entendía que el TEUC, y lo que el TEUC pudiera hacer a partir de ese momento estuviera vinculado con la política cultural del Departamento de Teatro. Una política, una nueva política cultural que no fuera una cosa desprendida, hecha a voluntad de los directores que venían o a la voluntad de un director de la Escuela como era en la época de Bulgheroni que se resolvía [así:] “se va a hacer esto y esto y lo de más allá...”, sino que respondiera a una necesidad de política cultural, pensando en que la Escuela –en ese momento lo pensábamos todos– que era necesario plantear la política para saber qué se quería hacer (Lancestremère, 2000: 2).

... me acuerdo de haber estado en asambleas donde se evaluaban los trabajos de técnicas de grupo que se habían instaurado en ese momento y estaba de acuerdo... y participaba de alguna manera. No sé cuan activamente, pero recuerdo haber estado en cosas que cayeron a veces en formas... imposibles de aplicar, las evaluaciones de las evaluaciones de las evaluaciones: todo el mundo hablaba y todo el mundo quería decir. Era una especie de asamblea permanente y de repente caía un poco en una especie de verbalismo. Era difícil. Pero al mismo tiempo [eso] hacía participar a todo el mundo, hacía que todo el mundo diera su opinión, fue la innovación de ese momento... (Basso, 1999: 12).

La diferencia entre el elenco y el colectivo pedagógico se nos presenta clara, dijimos, que en aquellos años al grupo docente del Departamento de Teatro se lo describe inmerso en largas y constantes asambleas, en las que todo se discutía antes de hacer, mientras que el TEUC ya había incorporado una modalidad profesional de hacer, por la que en dos meses elenco y directores resolvían un estreno. En una conferencia de prensa, cuyos resultados fueron publicados por *La Voz del Interior*, 30/6/74, el grupo de docentes que integró el Consejo y la Coordinación del Departamento de Teatro se refirieron a los cambios implementados, en sus distintos momentos: uno, de diagnóstico e

integración del equipo docente, profesional y estudiantil; otro, de realización conformando un Centro de Producción, coordinando el saber académico y el aportado por lo que se denominó “columna de observación de la realidad” que atenta a las necesidades de la gente aportaba temáticas para las creaciones; un tercero, de producción, con tareas técnicas para la escritura grupal de obras; y el cuarto, para la formación de productores teatrales, que trabajaran y transfirieran el conocimiento adquirido a la comunidad.¹³ En esta nota del diario los docentes expresan que como grupo “no aceptan el actor como talento individual”, y como universitarios, comprometidos con una postura política, están

...trabajando totalmente integrados [los actores del TEUC] a los equipos antes citados y sus miembros siguen percibiendo –mientras trabajan actualmente veinte horas semanales– treinta y seis mil pesos viejos. Sin contar además que participan del Gobierno [universitario], con sus responsabilidades y que asisten a todas las reuniones que hacen a la planificación del Departamento (*La Voz del Interior*, 30/6/74).

La Resolución N° 218/74, firmada por el Director de la Escuela de Artes, Federico Bazán, completa datos sobre la inclusión del TEUC a lo académico.¹⁴ En los considerandos se señala que la reestructuración,

¹³ A la nota en *La Voz del Interior*, se la titula: “El actual quehacer del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la UNC”, va a tres columnas y con foto, en la Sección “Espectáculos”, del domingo 30/6/74. Se la divide en tres partes, la primera nombrada como la “Historia de un proceso”, con las definiciones políticas y sobre la metodología horizontal. La segunda, los “Trabajos Integrales”, difunde la constitución del Centro de Producción y la tarea a realizar por parte de los dos Grupos, A y B. Finaliza la nota con “Balance y pronóstico”, en la que se refiere a las creaciones a estrenar, y las posibilidades de presentaciones en el Canal 10, en los SRT, de la UNC.

¹⁴ En todo el grupo, docentes y profesionales, primó la ruptura de las diferencias entre docentes y alumnos, directores y actores, privilegiando la comprensión *de ser todos productores*. Las coincidencias se complicaron frente a la práctica misma de creación grupal, en el sistema horizontal del Taller Total, quizás, porque interesaba más el proceso de trabajo que el producto.

iniciada en octubre de 1973, está prevista como concreción en nuevos planes de estudios y producciones, para fines del ciclo lectivo 1974, y así expresa que:

... para incentivar las actuales exigencias de la producción teatral, que debe cumplir un papel importante en nuestro medio, tal cual acordaran todos los claustros... se ha considerado necesario agrupar en la práctica específica al Teatro Estable de la UNC junto a los alumnos de diferentes niveles y los docentes especializados. Los que realizarán tareas de producción e instrumentación. **Producción que se inserta en el medio. Instrumentación que deviene en la mejor formación del alumno...** (El destacado es nuestro).

La mencionada resolución dentro del “proyecto político-cultural” señala la reestructuración del Departamento de Teatro y del TEUC, cuyos objetivos son enunciados en sus considerandos:

- 1) Realizar un teatro de auténtica idoneidad nacional.
- 2) Insertar la producción teatral en la comunidad, a través de sus sectores más representativos.
- 3) Ampliar el público teatral, contemplando los intereses de sectores populares (Res. 218/74, AEA).

En su parte resolutoria consigna:

Artículo 1º. Integrar a los actores profesionales del TEUC a los talleres de realización del Departamento.

Artículo 2º. Considerar el período de marzo a diciembre de 1974 como dedicado a la elaboración de una metodología de un sistema de trabajo coherente con los nuevos objetivos generales del Departamento.

Artículo 3º. Realizar la producción teatral destinada al medio conjuntamente con docentes y alumnos.

Artículo 4º. Las obligaciones de los actores profesionales serán aquellas que requiera la producción acorde a las reglamentaciones que los rigen actualmente.

Artículo 5º. Se deberá elaborar un proyecto de reglamento para actualizar, acorde al actual proceso, las tareas del TEUC en conjunción con las tareas de docentes y alumnos de las carreras de Teatro.

Los miembros del TEUC al debatir dos modalidades de la enseñanza del teatro en la UNC también defendieron su perspectiva profesional, así Lancestremère explica que:

La teoría uno la aprende, la incorpora, la memoriza, y después... no sabe cómo aplicarla, porque no tiene exigencia de aplicación, entonces se la olvida, o no la aprendés bien. Yo lo entendía perfectamente, pero lo que yo defendía era, si bien era coordinador artístico (*corrige*) coordinador técnico de la Escuela y coordinador técnico del TEUC, y había vivido toda la experiencia del TEUC, yo defendía la necesidad de profesionalismo. En el producto terminado, porque entendía que el producto hecho por gente de Primer Año era muy válido para ellos, pero que en el resultado final, obviamente no iba a tener un nivel profesional adecuado, porque si no no estarían estudiando (*risas*).

Represión, miedo, exilio

Ya dijimos en que en 1975 –durante la gestión del rector Mario Menso– cesan las contrataciones de los miembros del TEUC y del plantel docente interino y, más aún, se dejan sin efecto los concursos de aquellos profesores que participaron de dichos cambios, aplicándose la Ley 16.251. Comienza la persecución política y muchos miembros del elenco son excluidos de la vida académica y cultural de la UNC y aún de la propia ciudad de Córdoba, comienzan el insilio y el exilio. Reiteramos lo expresado en el libro *El Departamento de Teatro, un escenario moderno*,

para ubicarnos ahora ante el TEUC, en 1975, cuando no se renovaron los contratos, intervenida la Escuela de Artes, con cambio de autoridades, y otro asistente de Dirección del Departamento de Teatro, Alcides Orozco, quien por una entrevista que apareció en *La Voz del Interior* parece desconocer todo lo que se venía haciendo en el Departamento de Teatro. Myrna Brandán (1999: 12) da otra versión de la cuestión, refiriéndose al momento posterior al despido de docentes y al cese de algunos contratos, dice:

... me piden [Alfredo Fidani y Alcides Orozco, docente y asistente del Departamento, respectivamente] que me haga cargo de "Análisis de texto", y yo ingreso porque realmente la desolación acá era de terror y los alumnos te rogaban y te pedían por favor que los contuvieras. Yo era muy amiga de Fidani en aquella época ... y bueno, ingreso y renuncio a los dos meses, por supuesto, porque era de terror también, ni siquiera podías contener a los alumnos, los policías se te instalaban en el aula. Y ahí descubro la relación Fidani-Orozco y el manejo que se estaba haciendo.

Cecilia Curtino: Perdón, ¿qué manejo se estaba haciendo?

Myrna Brandán: lo que se trataba era que estos alumnos se fueran, se fueran del Departamento. No les podían decir abiertamente, porque si no se cerraba el Departamento, y ellos lo necesitaban abierto para crear un nuevo Plan de Estudios, con los docentes que trajo Orozco... de Buenos Aires..., con una línea de Gurdjieff, que es lo que él trabajaba, esa cosa de hipnosis, amaestramiento y... (ríe) ¡sí!

Estos cambios de 1975 además de la cesantía y la persecución significaron una diferenciación neta de proyectos político-pedagógicos. En *La Voz del Interior*, del 12 de agosto de 1975, se publica la entrevista a Alcides Orozco, titulada: "El Departamento de Teatro de la UNC. Ha llegado un director". La nota a tres columnas, con foto del director y de la

periodista, presenta los objetivos institucionales, como antes lo había hecho en 1974 Mery Blunno. Orozco da a conocer su pretensión: “Consolidar una estructura inmediata que cohesione la marcha que traía [el Dpto. de Teatro] con los objetivos futuros” (columna segunda, pág.11). Se muestra una contradicción con los hechos: si bien dice “continuar la marcha”, uno se pregunta: ¿de qué habla? Sabemos que se habían rescindido los contratos de la mayor parte de los docentes que habían actuado en la renovación del 73 y 74, que se habían dejado atrás las materias que implementaban el Taller Total, y que sin personal del TEUC no había más teatro profesional. Y además, que en febrero de 1975 se modificó la situación institucional de la Escuela de Artes. El interventor civil de la Universidad, en la Resolución 155 de febrero de 1975, ordena el traspaso de la Escuela de Artes a la Facultad de Filosofía y Humanidades. Por su parte, Héctor Bianchi, director interventor de la Escuela, en la Resolución Nº 85/75, afirma la pertenencia a dicha Facultad. Esa y otras notas de estilo escueto anticipan el autoritarismo y la represión de años posteriores. Solo algunos de quienes se quedan en 1975 adhieren a la propuesta de Orozco y continúan en un trabajo discontínuo hasta 1976, cuando con el golpe de Videla y el gobierno de facto de la junta militar se intervienen las universidades, entre ellas las de Córdoba, y sus facultades. En Filosofía y Humanidades se cierran los Departamentos de Cine y TV y el de Teatro de la Escuela de Artes. Antes de este cierre varios docentes de Teatro siguieron trabajando en Córdoba durante 1975 y parte del 76, y ahora pensamos que eso fue casi inexplicable por la situación de peligrosidad que implicó. Varios profesores, estudiantes del Departamento, y profesionales del TEUC se unieron en un grupo independiente que denominaron AR-CO, tomando el nombre que abrevia *Arlequines Córdoba* (*La Voz del Interior*, 13/02/76; y Ravasi, 2009) en resistencia a los despidos, y en clara alusión

a la producción del Taller Total, grupo A, *La cuestión de los arlequines*.¹⁵ Juntos pusieron en escena una obra para niños, *Bichoscopio* de Laura Devetach, y otra para adultos de Alberto Adellach, *Homo dramaticus*, *El hombre dramático*.

Comienza entonces en 1975 el exilio –dentro y fuera del país– para los integrantes del TEUC y para muchos docentes y estudiantes del grupo que llevara a cabo estas realizaciones de ruptura estética y política. Lamentablemente, siempre al hablar del elenco lo hemos hecho refiriéndonos al pasado, ya que a pesar de haberse reabierto en 1986 el Departamento de Teatro no ha podido contar Córdoba con la continuidad de otro elenco de teatro universitario, aunque se hicieron varios intentos. El patrimonio del TEUC tampoco fue recuperado, algo se perdió cuando fue expropiado por la intervención a la Escuela del año 75 y, luego, el gobierno militar de 1976 con la quema de utilería y vestuario coronó la pérdida de ese patrimonio. No se recuperaron todas las salas, ni maquinarias, ni elementos de escenografía e iluminación. La actividad teatral universitaria perdió espacio en Córdoba, su ámbito quedó reducido al uso del Teatrino, hoy llamado María Escudero, y del Pabellón Azul. La Sala de Las Américas, antes destinada como prioritaria para el TEUC y para otras representaciones teatrales de los estudiantes del Departamento, tiene actualmente en la Universidad usos diversos y alquileres, desconociéndose que en el año 1969 su remodelación estuvo a cargo de la Escuela de Artes, con subsidios específicos para lo teatral, y que fue inaugurada a fin de ese año, con el estreno de la primera obra del TEUC. Desaparecieron los cargos del personal permanente del TEUC, entre 15 y 19 personas, iluminadores, vestuaristas, actores y personal

¹⁵ Esta instancia del grupo independiente de AR-CO se realizó en orden a lograr medios de subsistencia, como asimismo en resistencia. Actividad analizada por Georgina Ravasi (2010), en relación con la obra de teatro para niños *Bichoscopio* de Laura Devetach (1970), véase su trabajo en FDV.

de gestión. Los Departamentos de Teatro y de Cine y TV, reabiertos en el 86, sin cargos al momento de la reapertura, debieron realizar y realizaron hasta hoy una constante lucha para lograr mayor presupuesto, y rearmar año a año la tarea docente. La historia del elenco, la de la Escuela de Artes, hoy Facultad, al igual que la del país, para ser vivida ha tenido que vencer en sus miembros la obturación de la memoria que supuso la implementación desde 1976 a 1983 de un sistema de terror, con aparato y programación estatal de persecución, desaparición y muerte, y como universitarios aún sentimos los efectos de la dictadura y del terrorismo de Estado.

Interacciones, conflicto dramático y juego sin fin en *El arquitecto y el emperador de Asiria*¹⁶

Yanina Gallardo

La nueva sensibilidad entiende el arte como extensión de la vida y, por ello, entiende la representación de (nuevos) modos de alegría. Una gran obra de arte es un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad (Sontag, 2005).

El arquitecto y el emperador de Asiria es una obra caracterizada por su abundancia simbólico-creativa, por ello, estudiamos el trabajo del dramaturgo Fernando Arrabal con un breve acercamiento al contexto de producción de la puesta, adentrándonos en las relaciones surgidas por la apropiación del TEUC, pues allí percibimos la voz, la mirada y los valores de esa generación de los setenta, transgresora y rupturista. El análisis está focalizado principalmente en la apropiación de la obra de Fernando Arrabal —texto “base” para el estudio comparativo (Gallardo, 2004)— realizada en 1970 por el Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC) bajo la dirección de José Luis Andreone.

En nuestra investigación nos situamos en el marco de la teoría de la comunicación humana (Watzlawick, 1973) para analizar las interacciones conflictivas —juego sin fin— planteadas en la obra y en el texto que posibilitó la puesta en escena, con las apropiaciones y cambios en el uso del lenguaje; también recurrimos a las categorías de *interpelación* e *interacción* reformuladas por Laura Fobbio (2009).

¹⁶ Este artículo es una reescritura de mi trabajo final de la Licenciatura en Letras Modernas, realizado en el marco de investigación del equipo dirigido por Adriana Musitano “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975” (TPU), en el cual analicé las interacciones, el conflicto dramático y el juego sin fin de la obra dramática *El arquitecto y el emperador de Asiria*, obra perteneciente al corpus de estudio del equipo TPU.

para el estudio de cómo se conformó esa obra dramática. Respecto de la categoría de juego sin fin tomamos los análisis desarrollados por Musitano (2008) y Fobbio (2009), en base a lo formulado por Watzlawick (1973). Asimismo, focalizamos en las formas y significados del conflicto dramático propuesto por el TEUC considerando las interacciones perturbadas, análogas a las relaciones sociales, puesto que en la puesta de la obra se escenificaron interacciones y conflictos vinculados a las condiciones socio-históricas del país, y a las propias de la institución universitaria.

Las interacciones perturbadas manifiestas en la obra devienen en un juego sin fin, por ello, observamos y analizamos cómo la obra problematizó lo real mediante ese juego sin fin. Respecto de la puesta en escena, estaba construida mediante una disposición envolvente, acercándose a la concepción del teatro como ritual y foro para interpelar al público por medio de la cercanía entre este y los actores. Focalizamos en cómo esta apropiación de la obra de Arrabal permitió que la puesta del TEUC funcionara como teatro político, abriendo el debate, diciendo lo no dicho, y visibilizando lo ocultado. Consideramos, asimismo, que el contenido del texto dramático buscaba y promovía la desnaturalización de las relaciones de poder y, algunas veces, mediante una política libertaria proponía transformaciones sociales.

Aquí desarrollamos y explicamos cómo se construyó el conflicto dramático, las características de las interacciones entre los personajes, cómo se apropió el elenco de la estructura dramática, y siguiendo las investigaciones de Musitano (2008, 2009c) describimos el despliegue de lo imaginario y simbólico, y las relaciones con lo real/social. Los trabajos de “Hermenéutica y apropiación” (Musitano, 2009c) y “Las imágenes y los actos teatrales como provocación y verdad en *El arquitecto y el emperador de Asiria*” (Musitano, 2008a) desde una dimensión filosófica muestran la articulación entre el mundo “real” y el “ficticio” (2009c: 2), tal

como se apreciará en el capítulo siguiente. La categoría de *apropiación* desarrollada por la investigadora está vinculada a las modalidades de uso de las representaciones sociales, ya que en la tarea interpretativa de la obra de arte la apropiación:

Podría entenderse como recolectar lo no dicho en lo dicho y escuchar el silencio en lo que acontece, asumidas las conflictivas relaciones entre lo que es singular, común, pasado, presente (2009c: 3).

Siguiendo esta propuesta hermenéutica, es posible reconocer “las estrategias por las cuales una obra es tal, autónoma”, en consecuencia Musitano propone situarla en la dialéctica tradición/innovación (2009c: 4):

La aplicación/apropiación agrega conocimientos mediante el ver-como, propio de la actividad metafórica e imaginaria (...). Lo propio se vincula a la alteridad y lo extraño que el texto porta se reconoce en lo Mismo por la explicación: la lectura deviene en conocimiento de sí y del mundo (Musitano, 2009c: 6-7).

Desde esta mirada teórico-metodológica analizamos la apropiación dramática, recolectamos documentos de prensa respecto del trabajo del TEUC, de su labor en la difusión y extensión del teatro universitario en los setenta; de este modo, “vinculamos temporalidades”, desarrollamos y explicamos desde una mirada estética los conocimientos obtenidos. La apropiación del TEUC está atravesada por la interpretación del grupo con respecto del texto del dramaturgo español, pues lo visto es “lo dado como distancia”. El *Elenco* retomó lo innovador de la propuesta de Arrabal, tanto en la textualidad dramática como en la puesta escénica, y con este trabajo interpretativo el grupo habilitó la comprensión del relato histórico/social, incidiendo, posteriormente, en la recepción del público. Sabemos que esta apropiación es resultado de meses de búsqueda y elaboración tanto por parte del director José

Luis Andreone como de los dos actores, y que estuvo enmarcada en la pertenencia, situación y circunstancias de producción institucional universitaria y local.¹⁷ Fue una apuesta de transgresión teatral que se basó en la interpretación de los dos actores, coordinados por el director, vinculada a las corrientes artísticas internacionales, nacionales y locales, que proponían la renovación y crítica a una escena y sociedad tradicionales. De este modo, analizamos la provocación respecto a lo instituido socialmente, realizada mediante una puesta vanguardista y de experimentación dramático-textual. La obra al ser revulsiva produjo ese giro del arte por el que deviene ‘resistencia’. Artaud, mediante las “perturbaciones”, explícitas e implícitas, instituyó una visión nueva de la complejidad de las relaciones de dominación, en las cuales toda sociedad se halla inmersa. Así, la apropiación que realiza el TEUC de *El arquitecto y el emperador de Asiria* se sitúa en una dirección de política cultural vanguardista, autoconsciente y autorreflexiva. Destacamos con Williams (1980: 122) que: “... el yo fragmentado en un mundo fragmentado ha sobrevivido como estructura de sensibilidad dominante”, como figura insistente en algunos movimientos artísticos, y se traduce en las puestas del teatro surrealista, teatro de la残酷, teatro del absurdo y teatro de la incomunicación. Ello se advierte en la trama dramática de Arrabal y en lo rupturista tanto de la propuesta del español como en la apropiación del elenco, con una puesta escénica que acerca al público una perspectiva experimental y neovanguardista.

¹⁷ Gianuzzi (2009) en su entrevista nos explicó la lectura que hicieran del texto “base”, y destacó el compromiso del equipo en la interpretación: “cuando nos juntamos para empezar a hacerla [a la obra] nos decíamos ¡qué es esto!, ¿cómo se hace, qué significa, qué quiere decir...? y durante seis meses ensayamos y desglosamos ese material tan raro y tan complejo”. Gianuzzi recuerda la capacidad y buena disposición del director durante el trabajo de apropiación: “José Luis Andreone era muy accesible. Trabajamos los tres juntos, es decir, no vino Andreone o vinieron de arriba a decirnos ‘este es el texto, esto es lo que va a quedar’ (...) *El arquitecto y el emperador de Asiria*, además de ese texto rico y polémico, era una puesta en escena muy inteligente y creativa del director, José Luis Andreone”.

También, por los contenidos críticos desarrollados en la obra, respecto de la historia y de aquel presente social, devino resistencia y *proyectualidad utópica*.

La comunicación desconcertada y el *juego sin fin*

El texto dramático de Arrabal aporta una visión compleja de la comunicación entre los personajes, desde el principio hasta el final. Por eso, además teniendo en cuenta el “aquí y ahora de la enunciación dramática, aun lo no dicho verbalmente” (Fobbio, 2009), relevamos la práctica/código del silencio como interpellación –remarcada por Foucault en *El Yo minimalista* (2003)– desde ese silencio que sucede, en el comienzo y final, cuando se indica la postura corporal de terror del personaje. En esos momentos de la trama dramática los gritos se presentan como único medio de comunicación y, luego la huida del personaje, se produce sin emitir palabra. En algunas escenas está presente la “confusión” (Watzlawick, 1994: 10) en los personajes/figuras textuales cuyos parlamentos están constituidos por interacciones conflictivas llevadas a un alto nivel de tensión.¹⁸ De esta manera, se nos presenta al emperador y arquitecto ‘experimentando’ algunas ‘deformaciones’ con respecto de la ‘vivencia de la realidad’:

Cuando llegué al parque... bueno, ella debió equivocarse... o no entender... durante toda una semana volví al parque por lo menos tres horas todas las tardes. Debió atropellarla un auto... no pudo ser otra cosa... ¡Emperador, voy a bailar para vos! ¡Yo hubiese bailado como un dios!

¹⁸ Siguiendo a Watzlawick, decimos que la realidad de la guerra –o cualquier otra realidad apoyada en un poder totalitario– está dominada por un factor demencial, al que nada ni nadie se puede sustraer, y en esta realidad lo que es ‘normal’ se interpreta como signo de locura o maldad, porque “... se trastocan los valores humanos y las leyes de la comunicación y las tinieblas de la confusión se desploman sobre víctimas y verdugos por igual” (Watzlawick, 1994: 39).

Conjuntamente, encontramos en algunas escenas la “desinformación” en los parlamentos de los personajes, y el arquitecto busca activamente información. Desde Watzlawick (1994: 59) entendemos la desinformación como “el estado de incertidumbre que puede producirse no sólo debido a fallos o a paradojas involuntarias (...). Pueden surgir perturbaciones en las concepciones de la realidad en aquellos casos en que resulta difícil comprender el orden, o cuando éste ni siquiera existe”. A su vez, el emperador oculta y retiene voluntariamente los ‘conocimientos o basamentos’, que permitirían una comunicación complementaria:

EMPERADOR: ¿Qué estaba diciendo? ¡Ah, sí! Mi despertar seguido por el regimiento de trompeteros que venían por la mañana, los violines de las iglesias... ¡Qué mañanas, qué despertares! Después llegaban mis divinas esclavas ciegas, y me enseñaban, desnudas, la Filosofía! ¡Ah, la Filosofía! Algun día te explicaré...

ARQUITECTO: Sir, ¿cómo le explicaban la Filosofía?

EMPERADOR: No entremos en detalles ahora. Y mi novia... y mi madre.

A partir de las interacciones ‘desconcertadas’, devienen complicaciones y alteraciones tanto en la apreciación y percepción de la realidad dramática como en la información por parte de los personajes. Esto provoca perturbaciones reconocibles tanto en el discurso verbal (manifiestas en interacciones obstaculizadas), como en lo paraverbal, lo kinésico/corporal –indicado en las acotaciones– como la huida del escenario, el castigo en el cuerpo del otro, el ingreso a la cabaña como medio para alejarse del otro personaje. En el fragmento siguiente son perceptibles las secuencias/interacciones que describimos:

ARQUITECTO: ¿Cuándo vas a enseñarme eso?

EMPERADOR: ¿Que te enseñe qué? Te pasas el día berreando para que te enseñe esto y aquello.

ARQUITECTO: Me prometiste que hoy me enseñarías lo que hay que hacer para ser feliz.

EMPERADOR: Ahora no. Más tarde.

ARQUITECTO: Siempre me contestás lo mismo.

EMPERADOR: ¿Dudas de mi palabra?

En el desarrollo del conflicto dramático observamos las interacciones verbales y paraverbales de los personajes y las respuestas a dichas interacciones por cada una de las figuras textuales, destacando algunos rasgos generales: el arquitecto está construido como la figura más ‘débil’ en lo comunicativo y, en algunos parlamentos, repite palabras de forma casi automática como le ha enseñado el emperador, por ejemplo: “mamá, mamá, mamá”, o cuando repite frases aprendidas en pseudo-lecciones: “las-catorce-secretarias-siempre-desnudas-que-escribían-las- obras-maestras-que-vos-les-dictabas”. En el funcionamiento del sistema dramático advertimos que el emperador, erigido en figura textual, ingresa constantemente información de su pasado en Asiria y sobre su estatus jerárquico, con sus pseudo-conocimientos, y su inclusión vivencial en la civilización: “¡Qué vida la mía! Todas las mañanas mi padre venía a despertarme con un cortejo de bailarinas. Todas bailaban para mí. ¡Ah, el baile! Algun día te enseñaré a bailar”.

El emperador, generalmente, como emisor de interacciones violentas e información difusa da mandatos grotescos, e incompletos. Aunque, en varias escenas es manifiesto el terror que se despierta en el emperador cuando escucha al arquitecto repetir las palabras que le enseñó, entonces pregunta acerca de dónde las aprendió, y le da miedo que el arquitecto maneje información. Durante el desarrollo de la dramaticidad encontramos escenas que –como bloques organizativos formales y de sentido– están constituidas mediante parlamentos en los cuales ingresan y se expresan informaciones. Las interacciones se nos presentan construidas por el dramaturgo a los fines de representar,

mediante la escritura y el habla cotidiana que el TEUC adaptó al habla de Córdoba, los problemas sociales de su tiempo. Además, mediante los silencios, movimientos gestuales, e indicaciones escénicas, se aporta otro tipo de información: cuando el arquitecto dice “mamá”, el emperador se espanta, mediante el manejo de la corporalidad potencia una mayor velocidad del decir y hacer, y expresa su estremecimiento. Ante esta situación tensionada, el arquitecto intenta tranquilizarlo y recuerda cómo su madre lo tomaba en los brazos y mecía. A su vez, se indica en las acotaciones que el emperador revive la escena evocada acurrucándose como si una persona invisible lo meciese y mimara. Luego de estas representaciones/interacciones que alternan lo no verbal/corporal con lo verbal, el emperador comienza otro nuevo diálogo, sin continuidad con el anterior. Este modelo de secuencia comunicacional a lo largo de la obra se repite cíclicamente y nos muestra el funcionamiento de las interacciones, que suelen hacer ver la incoherencia de los personajes:

EMPERADOR: ¡Está bien, qué importa!

ARQUITECTO: ¿Cómo qué importa? Usted dijo que algún día un barco o un avión nos verá y vendrá a buscarnos.

EMPERADOR: ¿Y qué vamos a hacer?

ARQUITECTO: Nos iremos a su país, donde hay coches, cassettes, y la televisión, y mujeres, y maní con chocolate, y kilómetros de pensamientos, y jueves más largos que la Naturaleza y...

EMPERADOR: ¿Preparaste la cruz?

A través de este primer recorrido por la textualidad dramática es clara la secuencia de interacciones perturbadas, a las que suceden otras “escaladas” por parte de la figura del emperador. Las escaladas como ‘escapadas desequilibrantes’ son notorias y violentas, el emperador interpela al arquitecto sin darle espacio para decir, colocándose

en una postura de superioridad, desconsiderándolo como receptor/destinatario:

EMPERADOR: ¿Cómo? ¿No estás bautizado? ¡Hereje! Corres hacia tu perdición. Durante toda la eternidad te asarán día y noche, y elegirán a las más bellas diablesas para excitarte, pero ellas te meterán hierros al rojo en el culo.

ARQUITECTO: Pero vos me dijiste que iría al cielo.

EMPERADOR: ¡Criatura! ¡Qué poco conoces de la vida!

ARQUITECTO: Confésame, Padre, me acuso de haber...

EMPERADOR: ¿Pero qué farsa estamos representando? ¿Otra vez yo haciendo de confesor? ¡Salí de aquí! No te confesaré. Morirás aplastado por el peso de tus culpas y te torturarán durante toda la eternidad.

En varias escenas nos encontramos con ese marcado 'desorden' en las interacciones dramáticas, y cómo la comunicación avanza de forma equilibrada si se produce una ordenada reelaboración comunicativa del conflicto dramático, en la obra se producen pocas interacciones que promuevan un equilibrio complementario o simétrico. En algunas escenas, muy escasas, el emperador logra intervenciones entendibles y continuas, es decir, se comunica con cierta congruencia, por lo cual el arquitecto se ve habilitado para interactuar en forma ordenada:

EMPERADOR: ¡Ay! ¡Mi corazón! ¡La camilla! Un dolor muy fuerte me punza.

ARQUITECTO: (*lo ausulta*) Tranquilizate, emperador. Creo que no es nada. Descansá y el dolor se irá como se ha ido otras tantas veces.

EMPERADOR: No, ésta vez es grave. Me siento morir. Estoy seguro de que es un infarto del miocardio.

ARQUITECTO: Tu pulso late casi normalmente.

EMPERADOR: Gracias, hijo mío. Ya sé que querés tranquilizarme.

ARQUITECTO: Dormí un rato y vas a ver que se te pasa enseguida.

En otra parte de la obra, nos encontramos con que el discurrir del emperador es casi monológico, inclusive sus parlamentos tematizan la imposibilidad del diálogo debido a las perturbaciones, y deviene un cuasi-monólogo. Ese tipo de escena resulta análoga al monologar de Hamlet, una referencia cultural que ingresa intertextualizada en la obra del TEUC y de Arrabal. El arquitecto, en tanto destinatario de la enunciación, se encuentra presente físicamente en el espacio escénico, compartiendo la misma situación, aunque sea una figura construida para callar. De acuerdo con Fobbio (2009: 50) decimos que el personaje está constituido como “quien no quiere o no puede hablar. Su silencio se convierte así en inspiración”, para el discurrir del emperador. En contraposición a la escena y en otro bloque espacio-temporal dramático, donde el emperador está dentro de la cabaña, el arquitecto da un vuelco respecto de su caracterización como una figura impotente, por momentos muda, y comienza un extenso parlamento en las cercanías a la cabaña, espacio escénico latente, desde donde el emperador murmura plegarias. Entonces, determinamos algunos momentos dramáticos en los que el discurrir tanto del emperador como del arquitecto presentan un carácter estrictamente monológico. Por ejemplo, cuando el emperador dice que se construirá una jaula de madera en la cual se encerrará y desde allí perdonará a la Humanidad. Entonces, la figura del emperador como ‘perteneciente’ a la civilización se subraya con el potencial inherente a la transmisión de información, por lo tanto, se la construye con alusiones culturales. Si bien la modelación comunicativa de corte recíproco es pausada en esos momentos dramáticos, las interacciones se completan con la interpelación del personaje que afecta a su contexto. En el monólogo la figura textual transporta voces y experiencias del pasado y, a la vez, puede expresar y ‘disponer’ anhelos para el futuro. Si el emperador discurre sobre la religión y la existencia de Dios, narra la cotidianidad en su trabajo como oficinista, su

vida familiar en el pasado, o relata un parto, describe la ‘personalidad’ del arquitecto, o caracteriza la isla en relación con las costumbres del arquitecto. Otro monólogo de marcada extensión es el producido por el arquitecto, (imagen 7), luego del juicio, cuando comienza la escena de canibalismo.

Estas interacciones perturbadas de los personajes, en la mayoría de las escenas, se producen según reglas de conducta que ellos mismos construyen y destruyen a cada momento. Las interacciones se presentan perturbadas debido a la ‘desregulación’ en la cual los personajes se salen de las normas comunicacionales de forma constante:

EMPERADOR: ¿Y cuándo la hiciste? ¿Por qué la hiciste sin decirme nada? Jurame que no te vas a ir sin decírmelo.

ARQUITECTO: Lo juro.

EMPERADOR: ¿Sobre qué?

ARQUITECTO: Sobre lo que vos quieras. Sobre lo que haya de más sagrado.

EMPERADOR: ¿Sobre la Constitución de esta isla?

ARQUITECTO: ¿No es una monarquía absoluta?

EMPERADOR: ¡Silencio! Aquí soy yo quien habla. Y solo yo.

En el devenir de la obra, observamos las conductas, la crisis comunicativa, y como después recomienza el círculo o patrón perturbado de comunicación, es decir, el juego sin fin:

ARQUITECTO: ¿Sabés cómo me imagino la felicidad? Pienso que cuando uno es feliz...

EMPERADOR: ¡Basta! ¡Terminala!

ARQUITECTO: ¡Muuuuuuu! ¡Muuuu! Mirá, soy una vaca.

EMPERADOR: ¡Callate! ¡Estás loco!

Sabemos que cuando un personaje en la comunicación con otro personaje da una definición de sí mismo –a los fines de la autopercepción–

se enfrenta, principalmente, a tres diversas respuestas (Watzlawick, 1973; Fobbio, 2009). La primera sería de confirmación, ausente en la obra porque el emperador, generalmente, objeta al arquitecto. Este rechazo es la segunda respuesta y, se produce por ejemplo cuando el emperador le dice al arquitecto que no es un artista, sino un rústico que ignora lo sublime o, por su parte, cuando el arquitecto cuestiona la visión de los sueños del emperador: "Tus sueños son siempre los mismos. Siempre el *Jardín de las Delicias*, siempre Bach y Vivaldi. ¡Ya estoy harto de ver mujeres a las que les plantan rosas en el culo!". La tercera respuesta es la desconfirmación, por caso, cuando el emperador hace callar al arquitecto diciéndole que no sabe nada, llamándolo bestia y salvaje.

EMPERADOR: ¡Silencio! Qué podés saber vos que te has pasado toda la vida en esta isla de mierda que los mapas han olvidado, y que Dios debe haber cagado en el océano por equivocación...

En el fragmento anterior se registra una manifiesta desconfirmación y el arquitecto no corrige la definición que de él da el emperador, ni tampoco brinda una contrapercepción que ayude a la complementariedad de ambas figuras. El emperador niega la 'realidad' del arquitecto como fuente de tal definición. Asistimos a la supresión e indeterminación del otro, que constantemente perpetra el emperador, con respecto a la figura del arquitecto, el más 'débil' a nivel comunicacional. De este modo, el emperador niega la existencia al arquitecto, sea por el hecho de vivir en esa isla perdida, alejada de la civilización o porque es un rústico e ignorante. De forma extensa e iterativa, el emperador obstruye la posibilidad del arquitecto de dar/se una definición de sí, no logra ser portador de cualquier conocimiento—incluso relacionados con la naturaleza—niega su pasado o una historia para narrar:

ARQUITECTO: Asiria, el más grande imperio del mundo occidental, en su lucha contra la barbarie del mundo oriental...

EMPERADOR: ¡Pedazo de bestia! Es todo lo contrario.

En el conflicto dramático, el emperador construido como soberano busca silenciar al arquitecto y convertirse en centro gravitacional de los acontecimientos, recordándonos lo que refiere Balandier (1992) respecto de los regímenes monárquicos, perturbados, del absolutismo. La transfiguración que provoca el poder y la puesta en escena de la jerarquía, hacen que todo remita al soberano: “se simboliza y dramatiza para él, las relaciones con el universo, con el mundo exterior, con el territorio político, con el pasado y, así, con la historia, con la sociedad y sus obras” (Balandier, 1992: 35).

Fobbio (2009: 76) presenta las interacciones complementarias y la diferencia que sucede entre los personajes, cuando desde parlamentos ordenados se representa la conducta de uno, complementando la del otro, para que de esta manera puedan darse confirmaciones recíprocas, sanas y positivas. En cambio, encontramos en la mayoría de las escenas esas otras interacciones de rechazo y bloqueo hacia el otro personaje, las que promueven la “confusión” y el conflicto relacional. Todo lo cual abre la vía para las interacciones perturbadas de los personajes, a través de las “desconfirmaciones” verbales, generalmente empleadas en la obra del TEUC por el emperador:

EMPERADOR: ¡Pero callate, boludito! ¿Qué entendés vos de moral?

ARQUITECTO: La-moral-está-limitada-al-norte-por-el-mar-Caspio-y-al-sur...

EMPERADOR: ¡Animal! Mezclas todo. Esto es Asiria. ¡Mirá que confundir la moral con Asiria! ¡Qué bestia! ¡Qué salvaje!

Analizando las interacciones de *aceptación/rechazo/desconfirmación*, instituidas en la conflictividad de la obra, nos aproximamos a la construcción global del texto dramático y a la comunicación desde el

sistema de entradas/modificaciones/salidas en las interacciones de los personajes.¹⁹ En líneas sucesivas, el arquitecto hasta la escena del juicio en el segundo acto, es quien recepta pasivamente el conflicto generado por el emperador. En otros ciclos comunicativos, el arquitecto procura modificaciones, o la salida de las interacciones perturbadas y confusas, sea mediante la fuga física, material, cuando pretende abandonar el mismo espacio escénico de la representación, o la fuga discursiva, que genera modificaciones y busca imprimir coherencia a la interacción:

EMPERADOR: ¡Pobre ingenuo! Sos juguete de tus propias ilusiones.

ARQUITECTO: ¿Te parece?

EMPERADOR: Te prohíbo partir. Aquí mando yo. Y te ordeno que des-
truyas tu piragüa.

ARQUITECTO: Me voy.

EMPERADOR: ¿Por qué tanto apuro? ¡Ah, la juventud sin cerebro! De-
cime, ¿no sos feliz conmigo?

ARQUITECTO: ¿Feliz? ¿Y qué quiere decir feliz? Al fin, nunca me lo
enseñaste.

Al indagar acerca de los mecanismos que tienen los personajes para la retroalimentación comunicativa, observamos sus movimientos corporales: si el emperador se mantiene erguido, cerca de su trono, procura la sumisión física del arquitecto, diciéndole que se arrodille. Y también distinguimos, por un lado, en las salidas de escena del emperador un discurso efusivo y abrupto, mientras que el arquitecto en su corporeidad se mantiene en cierta armonía con el entorno, y cuando sale de escena lo hace calmado, con intervenciones menos conflictivas. Por ello, es interesante subrayar un mecanismo que se repite cíclicamente en las interacciones. En los parlamentos del emperador se produce una

¹⁹ La entrada a tal sistema comunicativo de lo dramático puede amplificarse y transformarse, o verse contrarrestada para mantener la estabilidad: “según los mecanismos de retroalimentación sean positivos o negativos” (Watzlawick et al, 1973: 32-33).

perturbación respecto a lo autorreferencial y a su posición de prestigio y privilegio en la sociedad cortesana:

Asiria entera asistía, gracias a la televisión, al momento en que yo me levantaba. Después venían las audiencias. Primero la audiencia civil, que yo concedía desde mi cama mientras mis esclavos hermafroditas me peinaban y ungían mi cuerpo con todos los perfumes de Arabia.

Aunque sabemos que el modelo dramático se caracteriza, en mayor medida, por la retroalimentación negativa en los intercambios entre el emperador y el arquitecto, observamos que en el sistema dramático, por breves momentos, se encuentra una “homeostasis positiva”. Precisamente, registramos esto cuando los personajes representan la muerte del emperador: se producen interacciones que mantienen cierta coherencia y equilibrio, y el arquitecto intenta tranquilizar al emperador. Sin embargo, el diálogo se interrumpe a partir de la representación del ‘ritual del entierro’. En el momento de la ‘sepultura’, el emperador insulta al arquitecto, e inicia una secuencia negativa de interacciones perturbadas:

EMPERADOR: ¡Pelotudo de mierda! ¿Pensabas enterrarme? ¡Chacarrero hermafrodita!

ARQUITECTO: ¿Pero no eran esas tus órdenes?

EMPERADOR: ¡Enterrarme! ¡Atrasado! ¡Sin vergüenza! Me hubiera despertado en mi tumba, ¿y quién me hubiera sacado de allí, con tres metros de tierra sobre el estómago?

A partir de las interacciones perturbadas constatamos el juego sin fin²⁰ y la necesidad de los personajes de salir del mismo. Este juego sin

²⁰ Siguiendo a Watzlawick (1973) sabemos que la necesaria salida del juego sin fin es la posibilidad de renovar una situación perturbada al infinito. Además se puede volver a patrones de relación con interacciones equilibradas, en las cuales cada personaje/persona acepta la mismidad del otro en una confirmación, concreta y recíproca.

fin está presente en distintas escenas, cuando la comunicación entre las figuras textuales se encuentra ‘paralizada’ o ‘encerrada’ y se reproduce la perturbación. Las ‘escapadas’, las interpellaciones agresivas y autoritarias del emperador, generan un ‘desbarajuste constante’:

EMPERADOR: ¡Silencio! Aquí soy yo quien habla. Y solo yo.

ARQUITECTO: ¿Cuándo vas a enseñarme eso?

EMPERADOR: ¿Que te enseñe qué? Te pasas el día berreando para que te enseñe esto y aquello.

Esta dinámica en la comunicación produce impotencia en el arquitecto que vive sumergido en un discurso irregular y confuso, promovido y transmitido por la figura del emperador, quien exige silencio, se enoja, promete enseñar y da excusas para no hacerlo y vuelve a dar comienzo a una interacción encerrada en sí misma, sin ningún tipo de direccionalidad:

ARQUITECTO: Cuando se es feliz, ¿cómo está uno?

EMPERADOR: Ya te lo contaré ¡Qué impaciente, qué impaciente! ¡Ah, la juventud! (...) Feliz significa. Ser feliz significa... Qué diferente sería todo si fueses bachiller, si hubieses hecho estudios universitarios, cualquier carrera. Pero así no nos entendemos. Pertenecemos a dos mundos diferentes.

A partir de Musitano (2009a) decimos que hay agonismo en esta textualidad dramática, porque se presenta como un “espacio de lucha que promueve también conciencia de la violencia que se ejerce con el saber”. El agonismo es observable desde una necesaria distancia –ya sea como lectores/espectadores– y en nuestro caso como analistas para visualizar desde lo metateatral el juego y las reglas de los comportamientos en los personajes. Este espacio de lucha y violencia se construyó mediante relaciones perturbadas, claramente manifiestas en la escena de canibalismo, en una conjunción difusa de los personajes, en

la escalada fatal del sistema dramático que culmina trágicamente en una “recalibración”, procurando dar fin a las perturbaciones. El arquitecto, en base a ese devenir ‘consensuado’ con el emperador, come al soberano, después de secuencias con escaladas ilimitadas y alternativas. Lo cual lleva a la destrucción/antropofagia en el extenso juego sin fin de la obra:

EMPERADOR: Hoy me matarás. Me has condenado a muerte y debes ejecutar la sentencia.

ARQUITECTO: Pero es que morir no es un juego como los otros. Es irreparable (...)

EMPERADOR: Deseo que... deseo que... que vos... me comas. Quiero que seas a la vez vos y yo. Me comerás por entero. Arquitecto, ¿entendés?

(Apagón. Grito desgarrador. Golpe muy fuerte. Se enciende la luz lentamente sobre el cuerpo desnudo del emperador tendido sobre el trono, muerto).

Teniendo presente en la comunicación la existencia de un aspecto de contenido y un aspecto relacional que califica a aquel, es factible ‘abrir’ esa comunicación perturbada/encerrada en un círculo vicioso. Para irrumpir en este mecanismo desequilibrado es necesario que la misma comunicación se convierta en tema de dicha comunicación y, por medio de esta, se disuelva a la prisión/confusión de la cual participan los personajes.

El siguiente fragmento ilustra lo trágico de la perturbación y el juego sin fin, el arquitecto le dice al emperador:

Perdoname. Ya sabés que lo siento mucho. Me siento muy solo sin vos. Prometeme que vas a resucitar. ¿No me hablás? Dejame entender al menos que te sentís mi amigo. Decime algo, por favor. Hacé un milagro. Los santos hablan después de su muerte. Vos mismo me lo dijiste. Bueno, creo que vos no fuiste muy santo que digamos... Pero hacé un milagro por mí. Un milagro chiquito aunque sea. Cualquiera, lo único

que quiero es sentir tu presencia (...) ¡pero lo que te pido es una pavada!
¡Es para que te comuniques conmigo!



Imagen 11. El actor Gianuzzi, con los atributos de emperador, en el ejercicio desmesurado del poder, presencia para la sumisión del otro.

En la coyuntura perturbada los personajes/comunicantes buscan las condiciones para metacomunicarse, es decir, colocarse fuera del círculo de la contingencia y evitar la resolución trágica (Watzlawick *et al*, 1973: 94). La obra dramática implica para el público, un meta-análisis sobre las interacciones y, de este modo, relacionamos el juego sin fin con cierta reflexión respecto de las relaciones comunicativas en la época. Recordamos la reflexión del director Andreone sobre el pensamiento de Marcuse, en relación con la interpelación de la obra acerca del momento histórico de la puesta en escena, esa Córdoba de los setenta:

La tradicional frontera entre la psicología por un lado y la filosofía social y política por el otro, ha sido invalidada por la condición del hombre en la era presente: los procesos psíquicos antiguamente autónomos e identificables están siendo absorbidos por la función del individuo en el Estado, por su existencia pública. Por lo tanto, los problemas psicológicos se convierten en problemas políticos: el desorden privado refleja más directamente que antes el desorden de la totalidad, y la curación del desorden de la totalidad, y la curación del desorden personal depende más directamente que antes de la curación del desorden general (Programa de mano, de *El arquitecto y el emperador de Asiria*. TEUC, 1970).

Nuestro estudio de la comunicación con respecto a esta propuesta neovanguardista del TEUC en relación con las palabras del programa muestran cómo se percibía la necesidad de construir las bases y condiciones que posibilitaran una comunicación más sana, con igualdad y libertad, fueran de forma simétrica o complementaria, con interacciones flexibles y más o menos armónicas, aunque fueran críticas. Asimismo, destaca cómo huella de ese tiempo la potencialidad del arte, y que el teatro posibilitara a la comunidad, mediante el aprendizaje, la enseñanza y el diálogo no perturbado.

La proyectualidad utópica

Sabemos que la movilización política producida en nuestro país en los 70, no solo desde las revueltas populares sino a partir de lecturas coyunturales, ideas, y varios acontecimientos sociales deja su huella en el arte, y produce un movimiento importante. Tales el Mayo francés del 68 que, junto a la profusión de trabajos de Herbert Marcuse, conformaron posibilidades de transformación. Pellettieri (1996: 205-206) muestra que la visión de Marcuse fue expuesta de forma masiva en los distintos ámbitos culturales:

Los estudiantes y los obreros de París, en mayo de 1968 (...) propiciaban una verdadera rebelión cultural, no solo en la universidad, sino también en la sociedad. Al mismo tiempo, comenzaron a circular en Buenos Aires los textos del filósofo alemán Herbert Marcuse (Pellettieri, 1996: 205-206).

Despuntamos ese impulso revolucionario del pensamiento no solo en el Mayo francés, sino que son muchos los historiadores que lo relacionan con procesos culturales complejos, y es explícita su presencia en las elecciones filosóficas y estéticas de la dramaturgia de los setenta. Se conoce además por aquella época que el desarrollo de una filosofía de vida *hippie* problematiza la civilización industrializada y caótica de las urbes, cuestionando desigualdades, relaciones autoritarias e hipocresías sociales. Dijimos que el director José Luis Andreone cita a Herbert Marcuse en el programa de mano de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, y que esa cita opera como fundamento teórico de la puesta en escena. Además, la relación con el espíritu cultural del Mayo francés quizás se encuentra también en la misma elección de la obra del TEUC, ya que el autor Fernando Arrabal participó activamente en las jornadas parisinas. José Luis Andreone incorporó en el programa los efectos de su lectura

de *Eros y Civilización*, y desde Marcuse destaca cómo el progreso avanza sobre la libertad del hombre:

La intensificación del progreso parece estar ligada con la intensificación de la falta de libertad. A lo largo de la civilización industrial la dominación del hombre está aumentando en dimensión y eficacia. Y esta amenaza no aparece como una transitoria regresión incidental en el camino del progreso. Los campos de concentración, la exterminación en masa, las guerras mundiales y las bombas atómicas no son una 'recaída en la barbarie', sino la irreprimida implementación de los logros de la ciencia moderna, la técnica y la dominación. Y la más efectiva subyugación y destrucción del hombre por el hombre se desarrolla en la cumbre de la civilización, cuando los logros materiales e intelectuales de la humanidad parecen permitir la creación de un mundo verdaderamente libre (Programa de mano de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, TEUC, 1970).

Andreone acentúa que para la puesta en escena de *El arquitecto...* se realizó una lectura atenta de *Eros y Civilización* por parte de Juan Carlos Gianuzzi (actor que representa al emperador) y Edgardo Tranchet (actor que representa al arquitecto), quienes realizaron un intenso trabajo de equipo durante seis meses para interpretar sus papeles conforme a esta idea de resistencia frente a la falta de libertad en las sociedades modernas, conceptualización crítica extraída del texto de Marcuse. Respecto a esta elección, encontramos que en la Revista *Jerónimo* (1970) Andreone se manifiesta en contra del psicoanálisis como 'pequeña' salida de una integración, pues la obra de Arrabal pone frente a frente a dos personajes cuyos gritos de angustia corroboran la tesis del filósofo: "como se desprende de las citas de Marcuse incluidas en el programa, al terminar la obra tendría que aceptarse que todo problema individual se transforma en problema político" (Revista *Jerónimo*, 1970). Según Andreone, cuando el emperador es sometido por su

antagonista a esa especie de juicio en el cual pide que lo condene a muerte, y que lo coma, vestido con las ropas de la madre, se asiste al fin de una civilización.

Se conforma una política cultural universitaria (Gallardo, 2009) en prácticas regionales de resistencia, y se la conoce además por la red discursiva utópica que se proyecta por las prácticas de resistencia de los jóvenes, además, en sus diversas creaciones artísticas e intelectuales. Si la observamos en el marco de la Universidad Nacional de Córdoba, en tanto espacio para la comunicación y acción en extenso, en esta red discursiva utópica confluyen, como dijimos, las discursividades de pensadores como Herbert Marcuse (*El hombre unidimensional, Eros y Civilización*) y Gilles Deleuze (*Sacher Masoch y Sade*), Blanchot, Bataille, entre otros pensadores, tal como lo demuestran las numerosas traducciones, publicaciones y comentarios de y sobre estos autores que se dieron en ese tiempo. Vale como ejemplo de esta contracultura juvenil, ligada a la nueva izquierda, aquella que se apropiaba de ese ideario, especialmente del Cordobazo, para difundirlo y promover la resistencia y el despertar de las conciencias. Musitano y Zaga consideran a la “proyectualidad utópica como una categoría intersubjetiva de carácter sociohistórico que permite articular discursos y prácticas” (Musitano, 2009: 4), y que es posible reconocerla en “sus dimensiones social, política y pedagógica mediante el análisis de las representaciones y textualidades dramáticas”. En la manifestación/representación de *El arquitecto y el emperador de Asiria* observamos que esta proyectualidad utópica se construye con representaciones del imaginario que transforman la tradición y promueven valores emancipatorios, libertarios. Lo constatamos al analizar rasgos utópicos emancipatorios en un lenguaje de acción social, en confluencia con las tensiones políticas de los setenta, en los lenguajes creativos desarrollados por los integrantes de la UNC, así se constituye una red política. La proyectualidad utópica aporta aquella vía de

liberación que como herramienta sirve para la disolución del ‘estado de cosas’ dominante. En *El hombre unidimensional* (1984), Marcuse desarrolla el concepto de alienación que, como sabemos, identifica los individuos con una existencia impuesta, en la cual encuentran su propio ‘desarrollo’ y ‘satisfacción’. El sujeto alienado es devorado por una realidad objetiva, única dimensión posible, expandida en todas partes y todas las formas.²¹ En la apropiación de Andreone se manifiesta como estructura de círculo vicioso /juego sin fin/ tanto a nivel comunicacional como en la conformación del sistema dramático. Esta imagen circular representa una sociedad que se “autoexpande en una dirección preestablecida”, es decir, guiada por las crecientes necesidades que generan consumo e invención y, al mismo tiempo, contiene y sostiene este mecanismo de perpetuación del ‘estado de cosas’.

La ideología de hoy se basa en que la producción y el consumo reproducen y justifican la dominación. La represión de la totalidad se basa en un alto grado en su eficacia: aumenta la magnitud de la cultura material, facilita la adquisición de los bienes de la vida, hace la comodidad y el lujo más baratos, lleva áreas cada vez más grandes a la órbita de la industria y, al mismo tiempo, sostiene el trabajo con esfuerzo y la destrucción. El individuo paga sacrificando su tiempo, su conciencia, sus sueños; la civilización paga sacrificando sus propias promesas de libertad, justicia y paz para todos (Marcuse, 1968: 112-113. El destacado es nuestro).

En el emperador la ‘voluntad’ de establecer el control y la disciplina respecto del otro y del entorno natural se representa de varias maneras, como cuando enumera las teorías científicas y sus beneficios; o cuando manifiesta las costumbres y usos sociales que reverencia en las

²¹ Marcuse en *El hombre unidimensional* (1984) examina la decadencia de la conciencia que se produce por los distintos controles de la información.

audiencias civiles, religiosas y eclesiásticas. También, cuando enumera los artefactos materiales de la civilización que están ausentes en la isla:

EMPERADOR: ¿La Filosofía? ¿Yo? ¡Ah! ¡La Filosofía! ¡Qué maravilla! Algun día te enseñaré esa maravilla humana. Ese divino fruto de la Civilización. Pero, decime, ¿cómo te las arreglás para hacer el día y la noche?

ARQUITECTO: ¿Eh? Y... es de lo más fácil. Ni siquiera sé cómo se hace.

EMPERADOR: Y esas palabras... ¡Bruto ignorante! ¡No sabés nada! ¡No conocés nada! Yo te hablé de la televisión, de la cibernetica [agregado en la apropiación de TEUC] de las gaseosas cola, de los museos de Babilonia, de nuestros Ministerios, de nuestros Papas, de las organizaciones internacionales, de la profundidad de nuestras teorías...

En la textualidad dramática la progresiva descripción de la civilización se realiza mediante los discursos y el relato de la ‘praxis’ del emperador. En base a este devenir se manifiesta un crecimiento de lo racional que hace de la tierra, irónicamente, el mejor lugar:

EMPERADOR: ¡Yo soy el emperador de Asiria! ¿Cómo? ¿Te atreves a rebelarte contra mi poder sin límites, contra mi ciencia y mi elocuencia soberana, contra mi verba y súper verba?

ARQUITECTO: Que se arrojarán al paso del más poderoso de los emperadores de Occidente (*se arrodilla a sus pies*).

EMPERADOR: ¿De Occidente? De Occidente y de Oriente. ¿O ignorás que Asiria ha lanzado ya numerosos satélites tripulados a Neptuno? ¡Hablá! ¿Hay algo que pueda compararse con eso?

ARQUITECTO: Nadie es más brillante sobre nuestra amada Tierra.

Marcuse (1968: 103) expone que a mayor racionalización se produce/refleja más dominación, porque se mantiene a los individuos como instrumentos de distintos controles (trabajo, nivel preescolar, escuela, talleres, de la radio y la televisión, etcétera) obligándolos a trabajos forzados y a la renuncia de las libres conciencias: “la dominación ya no solo simple o esencialmente sostiene privilegios, sino que también

sostiene a la sociedad como conjunto en una escala cada vez más amplia" (Marcuse, 1968: 103). En este aspecto, observamos una serie de antagonismos relacionados a las normas, reglas y leyes sociales del emperador y las condiciones sociohistóricas y culturales que pretende imponer. A la vez, se presenta la debilitación del arquitecto y del hábitat 'natural' en el cual Eros va siendo disminuido y las tensiones con Tánatos se producen con altos grados de destructividad, comunicativa y física. Siguiendo la reflexión de Andreone sobre *Eros y Civilización* y su correlativa interpretación de la obra, destacamos que los niveles de represión en aumento estaban ligados a conflictos afectados por el instinto de muerte. En la isla, al inicio de la obra, la acción se desarrolla en un espacio natural, antes solamente habitado por el arquitecto. Se construye una comunión con el entorno mediante la 'pureza' del personaje y aunque en la obra de Arrabal encontramos algunas diferencias con la apropiación del TEUC, el concepto de isla sin civilización resulta la misma:

Ruido de avión. El arquitecto como un animal perseguido y amenazado, busca un refugio, corretea, cava en la tierra, tiembla, corretea de nuevo y, por fin, esconde la cabeza en la arena. Explosión y resplandor de llamas. El arquitecto con la cabeza contra el suelo y los oídos tapados con los dedos, tiembla de espanto. Pocos momentos después entra en escena el emperador con una gran maleta. Tiene una cierta elegancia afectada, intenta permanecer tranquilo. Toca al arquitecto con la extremidad de su bastón al tiempo que dice (...) (Arrabal, 2004).

Mientras que en la apropiación del TEUC (1970) leemos:

Se oye un zumbido que va aumentando inquietantemente. Como un animal amenazado y acorralado, el arquitecto busca un escondrijo en la tierra para protegerse de algo que lo perturba poderosamente. Se desplaza corriendo hacia distintos lados, hasta que, desesperado, se encierra en sí mismo, cubriéndose con sus propias manos y brazos.

El zumbido ahora se ha hecho ensordecedor y culmina en una gran explosión. Silencio. Instantes después aparece el emperador con una gran valija.

Marcuse (1968: 113) explica que en la cumbre del progreso, el terror y la destructividad son asimilados a la normalidad, estas características se encuentran en los parlamentos e interacciones de las figuras textuales de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, por ejemplo cuando narran irónicamente las características de la civilización y el progreso: "... el hombre ha descubierto todo lo que es necesario para su bienestar y hoy en día es el ser más pleno, íntegro y feliz de la Creación", expresa el personaje del emperador. En un 'estado grotesco' esta figura del emperador describe los beneficios de las tecnologías desarrolladas y de las teorías acumuladas por la humanidad:

ARQUITECTO: Contame cómo es el mundo.

EMPERADOR: Querrás decir el mundo civilizado. ¡Qué maravilla! Mirá: Durante millones de años el hombre ha almacenado conocimientos y ha enriquecido su inteligencia hasta llegar a esta maravillosa perfección que se ha vuelto la vida. Por todas partes la felicidad, la alegría, la tranquilidad, las risas, la comprensión, la solidaridad. Todo está concebido para hacer la paz más durable.

Las experiencias traumáticas en el origen de la civilización represiva son analizadas por Marcuse como "preindividuales genéricas" del hombre y, de este modo, explica que la civilización todavía está determinada por la "herencia arcaica" e incluye no solo disposiciones, sino también contenidos ideológicos, huellas en la memoria de las experiencias de generaciones anteriores:

La psicología individual es así, en sí misma, psicología de grupo, en tanto que el individuo mismo todavía tiene una identidad arcaica con las especies. Esta herencia arcaica es un puente sobre el "abismo que separa a la psicología individual de la psicología de masas... (Marcuse, 1968: 70).

Esta concepción, sostiene Marcuse, tiene implicancias negativas sobre la ciencia social porque la psicología hace a un lado el velo ideológico y delinea la construcción de la personalidad sobre bases represivas:

La personalidad autónoma de este [hombre] aparece como la manifestación congelada de la represión general de la humanidad. La autoconciencia y la razón que han conquistado y configurado al mundo histórico lo han hecho sobre la imagen de la represión, interna y externa (Marcuse, 1968: 70).

En la mayoría de las escenas la disolución y desconfirmación de los personajes puede observarse a nivel comunicativo y físico; y las acciones dramáticas están marcadas por un interés y tendencia hacia la muerte. Especialmente por los preparativos del ritual mortuorio ligado a lo ceremonial cívico-religioso que resulta luego de los fracasos de ‘convivencia’ y comunidad entre ellos.

EMPERADOR: Be...sa...me (*lo besa*). “*Muero contento. Hemos...*²² no, abandono... este mundo mortal para...” (...)

(...) EMPERADOR: Mirá. Hacé lo que quieras. Pero tené mucho cuidado con mi muerte. ¡Nada de equivocaciones! ¡Porque otra vez esto no ha sido otra cosa que un montón de errores!

Desde allí, podemos interpretar la idea que expusiera Marcuse (1968) respecto de la relevancia que adquiere Tánatos sobre las sociedades:

Es el fracaso de Eros, la falta de satisfacción en la vida, el que aumenta el valor instintivo de la muerte. Una profunda tendencia interior en el organismo milita contra el principio que ha gobernado a la civilización e insiste en el regreso a la enajenación (1968: 120).

²² En el texto base de Arrabal encontramos: “Me muero contento... y estoy satisfecho” y, como se lee en la cita, en la versión del TEUC han agregado el “Hemos...”, creemos que hace alusión a la frase atribuida al sargento Cabral cuando habla a San Martín, según el texto de la Marcha a San Lorenzo. Y en este mismo párrafo el TEUC agrega además “chacarero” (en la versión de Arrabal dice “zampatortas”), que no es un detalle menor porque destaca la importancia del sacrificio heroico por la patria, en contraposición con los trabajos del campo.

En esta escena destacamos la ritualidad respecto de la muerte y los juegos ceremoniales y violentos en torno de ella. La voluntad del arquitecto de abandonar esa dinámica agresiva se traduce en una intención de salida respecto de los juegos del poder grotesco y cruel. Aunque la estructura dramática manifiesta de forma recurrente estas intenciones de escapatoria por parte del personaje/sujetado y enajenado, se produce la imposibilidad de una completa salida del sistema pues surge la Razón Occidental con todo su peso histórico.

El impacto del progreso convierte a la Razón en sumisión a los hechos de la vida y a la capacidad dinámica de producir más y mayores hechos de la misma especie de vida. La eficacia del sistema impide que los individuos reconozcan que el mismo no contiene hechos que no comuniquen el poder represivo de la totalidad (Marcuse, 1984: 36-37).

La represión sutil en la realidad del padre –que en lo social está restringida a la familia (como autoridad biológica individual)– explica Marcuse que resurge en la administración pública con mucho más poder porque, teóricamente, debe preservar la vida de la sociedad y, a su vez, lo hace desde leyes que resguardan la administración en sí y no lo social (Marcuse, 1968: 104). Precisamente, la apropiación del TEUC muestra una crítica al ‘estado de cosas sociales’, mediante la representación de lo opresivo cuando la administración es arbitraria y que funciona mediante ‘leyes grotescas’, evidente en la escena del juicio o en las prácticas de la institución religiosa, entre otras. Las distintas modalidades de opresión presentes en la isla, y a través de “lo que retorna de la civilización”, son instituidas y cotidianamente las instituye el emperador; estos instrumentos últimos de la civilización (que atormentan en la isla al arquitecto) aparecen como ‘garantes’ de la libertad, aunque paradójicamente reprimen sea de forma sutil o manifiesta.

El emperador resurge como el ‘padre’ y establece la dominación por su propio interés como se observa en el adoctrinamiento hacia el

arquitecto, como si fuese un niño que debe ser conducido e incapaz de pensar o actuar por sí mismo. El emperador hace callar al arquitecto, le dice que solo él habla y, otras tantas veces, lo llama “joven apresurado”, que no sabe nada o es juguete de ilusiones, ‘activando’ la educación autoritaria en base a órdenes sin fundamentos. De este modo, justifica que el “orden” que trae a la isla es el de la “excelsa civilización”.

Por el contrario, la escena del canibalismo, a la luz de lo dicho, se muestra como un desenlace crucial acompañado de la angustiante y ambivalente culpa por la supresión del padre,²³ es además el derrocamiento de la Ley establecida que se manifiesta de distintas formas en la figura ‘fuerte’ del emperador.

Asimismo, en la construcción de la isla (cuyo punto inicial es una naturaleza ‘pura’) vemos que el espacio dramático deviene en civilizado juntamente con sus respectivos mecanismos de opresión y sometimientos. Se presenta al emperador cargando el espacio de la utopía (la isla) con los dones de un poder *grotesco* que dan lugar al trágico desenlace de la antropofagia y que es, a su vez, una especie de liberación ligada, respecto de la agresividad continua. Además, distinguimos la resistencia del arquitecto al sistema de opresión, cuando quiere huir de la isla en su piragua o intenta cambiar de tema para salir de interacciones perturbadas, o cuando sigue el “discurso” del emperador para no discutir, o no prestarle atención, manifestando cierta fuga.

23 “La prehistoria del sentido de culpa tiene su “origen” en el complejo de Edipo y fue adquirido cuando el padre fue asesinado por la asociación de los hermanos, quienes satisficieron su instinto agresivo, pero el amor que tenían por su padre les provocó remordimiento, creando el superego por identificación y así las “restricciones” que deberían prevenir la repetición del acto. Subsecuentemente, el hombre se abstiene del acto; pero de generación en generación el impulso agresivo revive, y de generación en generación la agresión tiene que ser inhibida de nuevo” (Marcuse, 1968: 91-92).



Imagen 12. El emperador (Juan Carlos Gianuzzi) en estado de alegría y juego.

Por otro lado, como ya dijimos, el emperador en la escena del juicio intenta escapar/resistir al poder arbitrario, hasta que finalmente decide entregarse en busca de una transformación y exceso a través de la escena de canibalismo. Según Marcuse la revuelta y la resistencia serían un crimen supremo contra el ‘sabio orden’ que asegura y perpetúa las reproducciones del sistema opresivo:

La pobreza que prevalece todavía en vastas áreas del mundo ya no se debe principalmente a la pobreza de los recursos (bienes) humanos y naturales, sino a la manera en que estos son distribuidos y utilizados. Esta diferencia puede ser irrelevante en la política y para los políticos, pero tiene una importancia decisiva para la teoría de la civilización que deriva de la necesidad de la represión de la “natural” y perpetúa desproporción entre las necesidades humanas y el medio ambiente en

que deben ser satisfechas. Si tal condición “natural”, y no ciertas instituciones sociales y políticas, da la razón para la represión, esta ha llegado a ser irracional (Marcuse, 1968: 104-105).

La discrepancia entre la liberación potencial y la represión, indica Marcuse, llega a envolver todas las esferas de la vida en todo el mundo: “la racionalidad del progreso realza la irracionalidad de su organización y dirección” (Marcuse, 1968: 113). En estas condiciones, tanto la cohesión social como el fuerte poder administrativo se legitiman a modo de protectores del sistema capitalista respecto de la agresión directa, lo cual no implica que se elimine la agresividad acumulada:

La manipulación de la conciencia que ha tenido lugar a lo largo de la órbita de la civilización industrial contemporánea ha sido descripta en las diferentes interpretaciones de las culturas totalitarias y “populares”: coordinación en la existencia privada y pública de las reacciones espontáneas y las requeridas (1968: 113).

En la apropiación del TEUC se actualiza una resistencia y, como dijimos, el rechazo del sistema, tal como propone Arrabal en su texto “base”, y que en escena estos dos personajes interactúaron de forma alucinada, perturbada y cruel. Con estas condiciones, se formó y transformó un todo dramático y el aquí-ahora de la representación relacionó códigos compartidos por la sociedad cordobesa de los setenta incluyendo los usos de lenguaje local y alusiones a hechos, personajes, frases. El lenguaje regional de esta apropiación permitió una distancia respecto de la obra del dramaturgo español, manteniendo su lenguaje de ruptura y estética vanguardista logró la crítica respecto de los usos y los poderes hegemónicos, con la recusación a lo legitimado:

ARQUITECTO: Premio-Nobel-que-vos-rechazaste-porque...

EMPERADOR: ¡Pero callate, boludito! ¿Qué entendés vos de moral?

Marcuse en *El hombre unidimensional* (1984: 24) observa las relaciones del poder y nos permite verlas representadas en la obra, analizar en relación con la liberación respecto de la propaganda, del adoctrinamiento y manipulación de los gobiernos.²⁴ En la figura del emperador se hacen manifiestos, de modo grotesco, los resabios del control y la disciplina impuesta por el aparato productivo que tiende a hacerse totalitario. Y si, como destacaba Marcuse, ello determina exhaustivamente las aspiraciones y las necesidades del colectivo, es vigilando y borrando la oposición entre lo público y lo privado como se sostiene. En la figura del emperador se representa lo que es propio de una ‘sociedad cerrada’, que se impone progresivamente en el espacio de la isla, él establece roles, jerarquías y controles. En ese espacio y en la escena se conoce lo que cotidianamente opprime:

La sociedad tecnológica es un sistema de dominación que opera ya en el concepto y la construcción de técnicas. En cuanto universo tecnológico, la sociedad industrial avanzada es un universo político, es la última etapa en la realización de un proyecto histórico específico, esto es, la experimentación, transformación y organización de la naturaleza como simple material de la dominación (Marcuse, 1984: 24-25).

Por otra parte, sabemos que la vanguardia histórica de principios y aún la de mediados de siglo XX no solo se sublevó respecto de las formas, sino buscando otras significaciones, contenidos y acciones dramáticas alejadas de las tradicionales, percibimos así la articulación que realizó Andreone desde la lectura crítica de *Eros y Civilización*, con su saber sobre el movimiento pánico y otros influjos neovanguardistas. Por ejemplo, la elección de Andreone –en tanto discípulo de Grotowski– indicó

24 “Los expertos en los medios de difusión masivos transmiten los valores requeridos; ofrecen entrenamiento en eficiencia, tenacidad, personalidad, sueños, romances. Contra esta educación, la familia ya no puede competir. Conforme la dominación se congela en un sistema de administración objetivo, las imágenes que guían el desarrollo del superego se van despersonalizando” (Marcuse, 1968: 109-110).

desde la Escuela de Artes la relevancia y predominio del trabajo del actor y de lo escénico como acto ritual, generando la participación del público en suma cercanía, y para que se produjera cierta interpellación e intervención con respecto a los acontecimientos sociales y culturales, saber crítico:

Las necesidades políticas de la sociedad se convierten en necesidades y aspiraciones individuales, su satisfacción promueve los negocios y el bienestar general, y la totalidad parece tener el aspecto mismo de la Razón. Y sin embargo, esta sociedad es irracional como totalidad. Su productividad destruye el libre desarrollo de las necesidades y facultades humanas, su paz se mantiene mediante la constante amenaza de guerra, su crecimiento depende de la represión de las verdaderas posibilidades de pacificar la lucha por la existencia en el campo individual, nacional e internacional (Marcuse, 1984: 19-20).

El análisis que el filósofo (Marcuse, 1968: 113) realiza de las sociedades en los años sesenta y setenta resultó central para esta puesta de 1970, porque su reflexión destaca las devastadoras consecuencias producidas por el avance de la ‘racionalidad’ respecto de la libertad humana y con el dominio de la naturaleza. La obra del elenco se movió dentro de una propuesta utópico-distópica de la neovanguardia, intentando una efectiva autodeterminación de los sujetos/espectadores. Con este enfoque, vemos la emergencia transformadora de la obra, con una mirada en ese tiempo presente, es decir, en términos de las potencialidades sociales para la construcción de un mejor futuro. Por medio del análisis de las interacciones y por la puesta en escena de las relaciones de poder, se propusieron ciertas formas de liberación, el despertar de las conciencias oprimidas, y una visión de la vida junto con el arte, como conjunción de un mayor proyecto utópico.

Teatro, humor y política en la Córdoba de los 70

Adriana Musitano

... Brecht también, y más menudo, inventariaba las técnicas que contribuían a “volver extrañas” las cosas; y si bien no se limitó al teatro ... la mayor parte de las técnicas así inventariadas son técnicas teatrales que recomiendan una forma especial de actuación y de extrañamiento: pasar letra, por ejemplo, o mostrar cómo es el personaje que se está representando y cuáles son sus rasgos característicos sin intentar “transformarse” en él. Estas técnicas se extienden a los aspectos físicos de la escenografía y los “carteles”, y también al uso de la música. Pero sería importante entender todo esto, además —a la manera de las meditaciones de Loyola o de la disciplina espiritual de Grotowski— como un modo simbólico o un método para procesar la realidad: las “técnicas” mismas tienen un sentido simbólico por derecho propio, no son simples medios que conducen a un fin (Jameson, 2013: 65).

En el teatro universitario de Córdoba el humor conforma una estrategia diferenciadora que conjuga política, estética y pedagogía, y si bien puede ser inventariada como técnica, a la vez, es mucho más que un simple medio, porque amplia sentidos y horizontes realizables, tal como el epígrafe de Jameson puntualiza respecto de Brecht. Analizamos el humor en textos y prácticas espectaculares del Teatro Estable de la UNC (TEUC),²⁵ porque este grupo, al igual que el LTL, La Chispa y Teatro Estudio Uno son parte de ese nuevo teatro cordobés, y conforman el

²⁵ Este capítulo reelabora parte del publicado en Ana Flores (2015), y con esta reescritura buscamos contrarrestar el carácter *ausente* del teatro del pasado, porque nuestra propuesta de investigación ataña a ese teatro ausente (De Marinis, 1997, Musitano, 2016), y acerca datos objetivos, que se enriquecen con la memoria de protagonistas, y mediante el análisis interdiscursivo. De esa manera vinculamos la producción teatral al imaginario transgresor de los setenta.

fenómeno de renovación teatral que los medios gráficos de la época reconocían en relación con transformaciones del sistema de producción teatral, vinculados a la realidad, y que constituían un tipo diferente de recepción, acercando arte y vida, con nuevos aires de libertad en los tiempos finales de la dictadura de Onganía y los del gobierno de facto de Levingston y Lanusse. En el teatro universitario y en las producciones ligadas a la Universidad —que se muestran en público entre 1970 y 1974— encontramos que el humor es más que un recurso: es tanto una estrategia de experimentación cuanto un instrumento de crítica al sistema intersubjetivo que cuestiona.²⁶

En la modalidad de trabajo propia de los 70 en el TEUC, el humor opera como crítica liberadora, a veces paródica y cruel, es violencia e ironía cuando denuncia la violencia generada por el autoritarismo, cuando testimonia los conflictos irresueltos de una sociedad conservadora y como arte político no solo invita a la reflexión, sino que promueve transformaciones. Este teatro cuestiona el contexto sociopolítico y en las puestas en escena presenta el carácter perturbado de las interacciones (Watzlawick et al, 1973), mediante el humor asimismo exhibe, distanciadamente, la transitividad con lo real que se repudia, y cómo las prácticas de dominio se mantienen para sostener un sistema inequitativo. En los textos dramáticos y pre-espectaculares reconocemos dos dimensiones valorativas: una, critica al pasado y presente, contra lo que se rechaza, y otra, que se busca lo posible, con horizonte en el futuro. En esa confluencia entre arte y testimonio, como ataque a lo real, la alusión, la parodia, o el ridículo, funcionan como antídotos de

26 Como se analizó en capítulos anteriores, si bien el TEUC era un elenco oficial con presupuesto, salas, programación anual, por otra parte, por su inserción en el nuevo teatro cordobés, con sus opciones artísticas e ideológicas a partir de 1970 el elenco no resulta atado al sistema, porque su política no podría calificarse de oficial, sino que más bien operó en apertura a formas transgresoras, y muchas veces como resistencia.

los dogmatismos y autoritarismos, y el humor liberador alcanza en el teatro su sentido pleno y productividad política.

En escena, el cuerpo actúa y constituye el espacio donde se manifiestan y realizan los conflictos, y por ello en nuestro estudio sobre *El arquitecto y el emperador de Asiria* (Arrabal/TEUC, 1970) exponemos cómo el teatro crea una instancia *performática* por y para el juego teatral, mientras que luego en otro capítulo en *Algo por el estilo* (1974, LTL), humor y política será la fórmula para analizar los juegos de palabras y la parodia, a partir del nuevo contrato que instalan en complicidad con el público. Por su carácter representacional, cuando el teatro pone en escena interacciones, conflictos y comportamientos paradojales, alcanza en su artisticidad la mayor eficacia. Pasiones y saberes producen placer, y si además adviene lo reflexivo las diferentes formas del humor se vinculan a la comunicación. Si el teatro mira a la institución Universidad, evidencia desde ese eje la perturbación social, y también la salida al desequilibrio abierto por el debate, así como la posible transformación de la crisis. Nuestra hipótesis de investigación asume que estas problemáticas se hallan en consonancia con lo analizado en el libro sobre *El Departamento de Teatro, un escenario moderno*, con respecto al rasgo identitario del teatro universitario y, por la manera de construir el mundo como ciudad de frontera (Aricó, 1989; y en Crespo, 1999), se articula en el ejercicio del arte con una proyectualidad utópica que fue críticamente tras los problemas y tensiones de la Córdoba moderna y tradicional, redimensionando las interacciones en la escena y transformando los modos de comunicar valores, ideas y las formas de divertir/liberarse.

Sabemos que la propuesta artístico-política no siempre fue explícita y que el juicio crítico de actores y demás teatristas universitarios provino de la observación, documentación, debate y recusación de lo histórico y social—en rechazo de cierta tradición teatral argentina y europea—con una gradual apertura a lo latinoamericano (véase los estudios de

Curtino en el libro antes mencionado sobre el Departamento, y, entre otras, la entrevista a Eddy Carranza en el libro *Protagonistas del nuevo teatro cordobés*). La recusación que se hace del capitalismo y de la moral burguesa en el teatro universitario, tuvo su fundamento en la praxis profesional en la tarea del grupo y en la improvisación. Los grupos buscaron movilizar (y en algunos casos concientizar para la acción) para la sensibilización y la reflexión, sea porque se entendió que el arte poseía un poder de integración ciudadana, o porque desde el sinsentido, el humor lúdico o cruel, se cuestionaban los valores, revelando las contradicciones. La provocación revulsiva fue otro modo de resistencia que supo ejercer muy bien el TEUC.

El estudio del humor muestra que desnaturaliza lo que en la vida cotidiana o ciudadana se mistifica –a través de distintas formas como la parodia, la ironía, el ridículo, la burla, el desconcierto, la parábasis (técnica que sucedía cuando el coro en la comedia antigua, estando solo en escena se comunicaba con el público para la crítica, o por medio del reproche o las bromas de los actores a sí mismos, ya fuera de papel)– y promueve el debate sobre las situaciones de violencia que suceden en la cotidianidad (en relaciones de poder, institucionales, pedagógicas, familiares o de pareja). Asimismo, por la apropiación del pensamiento y propuesta de Brecht el humor fue en este teatro universitario más que un recurso teatral, porque consolidó una identidad crítica que puso, en primer plano, cuáles eran los objetivos a sitiar –sociales, individuales, o políticos– para que la transformación de la realidad comenzase a suceder.

Crueldad y distopía en una apropiación del TEUC

El arquitecto y el emperador de Asiria de Arrabal (TEUC, 1970) alcanzó —a través de situar temporal y espacialmente los actos e imágenes— significaciones de verdad (en el sentido de Benjamin, 1970). Para que un hecho teatral genere esas significaciones de verdad no basta un texto revulsivo, sino que produzca un acontecimiento. En nuestro caso, a este acontecimiento se lo comprende mejor si lo sitúamos en su momento histórico determinado: el estreno se produce en una ciudad de frontera (Córdoba), con una experiencia de cruces entre clases y saberes, en una época de revuelta (a un año del Cordobazo), y con un grupo específico, que viene de una importante crisis institucional, (el TEUC, elenco universitario que se había quedado sin elenco, por renuncia masiva, unos meses atrás).²⁷

Para dar cuenta de este particular anclaje (temporal, experiencial y político institucional) del texto de Arrabal, en primera instancia, analizamos aquellos puntos en los que el texto pre-espectacular se actualizó verbalmente para lograr un mayor acercamiento a los espectadores. Observamos el uso de insultos, típicos del habla argentina, que unen

27 Como está dicho el grupo de Teatro Estable era parte del Departamento de Arte Escénico de la Escuela de Artes (UNC) y, como en otras puestas, en esta obra participan actores egresados, docentes y estudiantes, siendo el profesionalismo un rasgo de la identidad universitaria (como se aprecia en capítulos anteriores). Si bien desde la institución el objetivo central fue la difusión de obras de excelencia, se eligió el camino de la transgresión, neovanguardista, mediante los textos (de Genet, Arrabal, Turrini, y Athayde), con los que se trabajó contra los valores y moral burguesa. Recordamos además que el trabajo experimental en las puestas fue la constante: el TEUC innovó en maquillaje, vestuario, actuación y escenografía y el trabajo del grupo dejó una importante huella en el teatro nacional. Textos y puestas reelaboran desde lo político lo planteado en la vanguardia del Di Tella, a través de directores como Petraglia y Villanueva, y también con los directores invitados. Por ejemplo, en 1970, Andreone y Romeo –formados en la línea de Grotowski, véase Berardo, en el libro sobre El Departamento de Teatro, un escenario moderno– tratan de unir experimentación y compromiso. Ellos, después del golpe de Estado del 76, trabajarán juntos en el exilio en Brasil, presentando obras sobre la problemática obrera.

lo afectivo y apelativo. Mientras que en lo espacial, destacamos el *entre*, el trabajo con lo insular, los personajes se movían en la escena en ese espacio diferente, que posibilitó hacer que aquellos rasgos utópicos necesarios para la transformación fueran materiales, concretos, percibibles por las palabras y la actuación Y que con tono paródico y de burla, allí, en ese *entre* el mundo civilizado y el mundo salvaje, se produjera el vínculo para la verdad entre los dos personajes. La acción y relación del arquitecto y el emperador en la isla invierten tanto la historia de Robinson y Viernes, cuanto la de Pigmalión y su creación. Sucede un *entre* bufo y terapéutico, que configura la faz libertaria del texto, acorde a las expectativas de la época, contra la represión sexual y social, desmonta falsos valores e hipocresías, criticando los vínculos tradicionalistas con la familia y las creencias, que los dos personajes cotejan constantemente con las acciones del Estado.

Cuando pensamos lo crítico y lo utópico en relación con el espacio aparece el *entre*, neutro y liminar, no habitual, representado por la isla desierta y materialmente en cercanía, por el propio formato del escenario, sin límites precisos entre escena y sala, y el teatro de cámara, para no más de cincuenta espectadores. Por otro lado, si consideramos la historia y acción teatral el espectador reconoce que el mundo donde vivía el arquitecto era muy diferente del mundo del emperador, en el que pueden apreciar rituales vaciados de sentido, los *lever* de esa sociedad cortesana que se describe como Asiria, o aquella alienante y consumista contemporánea que el público conoce por el testimonio de la supuesta esposa/arquitecto del oficinista/emperador. Este desdoblamiento de personajes, de roles, tiempos, suman significaciones a este espacio del *entre*. Le dan una mayor densidad. La obra en tono paródico al público lo ubica *entre* el poder autoritario y la anarquía. Por momentos la acción incursiona en lo pautado como tabú, por los travestismos de los actores, con los juegos teatrales y cambios de roles, se trabaja en

un orden de ruptura de lo establecido, en coherencia con los procesos de transformación que eran propios del imaginario utópico y crítico de la época, tal como lo conocemos por distintos estudios sociológicos, históricos y estéticos (Casullo, 1998, Marcuse, 1968) y por los dichos de quienes participaron de la producción y hecho estético (entrevistas a Lancestremère, Devetach, Brandán, entre otras). Afirma Nicolás Casullo (1998) que:

En los 70 puede decirse se instituye el debate político-intelectual, informativo-mediático y teórico-conceptual que redefine y encauza la comprensión de las cosas del país. Queda trazado un surco profundo de lectura desde lo nacional, aún por encima de posteriores gestiones, gobiernos y programas y de las propias defeciones peronistas.

Para acercarnos a ese teatro *ausente*, buscamos detalles en la textualidad dramática y de las puestas que puedan cotejarse con documentos, escritos y audiovisuales, que nos digan de las relaciones vitales con el público, considerando actos e imágenes en el espacio teatral, modos de actuación, maquillaje, vestuario, al igual que valores y roles interac- tuantes (Musitano, 2016a). Si ubicamos el espectáculo en el espacio de cámara de la sala, el uso del cuerpo –tanto de gestualidad desenfada- da como de cierta solemnidad– que se muestra las fotos, se advierte como posible un modo de convivio intenso, conmovedor, con mucha cercanía con el público. Si tenemos en cuenta que la puesta en escena –acorde con la propuesta del texto de Arrabal y con la experimentación actoral ligada a Grotowski, a partir de su director José Luis Andreone– podemos inferir que al cuestionarse la teatralidad tradicional y por el divertimento irónico contra la moral burguesa, cuando devienen en acto ritual acercan lo humano y animal que produjo seguramente en el Teatrino un acontecimiento. Sí, seguramente porque la percepción tenía como huella la experiencia vivida en comunidad, la revuelta popular, parte del horizonte de expectativas del público. Además, la

vanguardia estética había ingresado provocativa (social, psicológica o políticamente) a la universidad, se había instalado con las experiencias musicales, con las bienales de arte, eran esas las otras condiciones de recepción, que si bien puede que no hayan determinado la producción, quizás sí transfigurado las líneas de interpretación y recepción, al ser parte del momento.

Un año después del Cordobazo, el 19 de junio de 1970, se estrena *El arquitecto y el emperador...* en un tiempo difícil, de gran efervescencia política y, que como antes dijimos, ahí es cuando inicia la trayectoria del elenco. La sociedad cordobesa y argentina, en estado de disconformidad, intentaba salir de una dictadura y vivía una situación de desorden, ingobernabilidad (pensemos en los recambios militares después de la revuelta popular del 69, y en los esfuerzos para dejar el poder a través de lo que se llamó el Gran Acuerdo Nacional). La insatisfacción por el fracaso de las políticas del gobierno de Onganía devino en movilizaciones estudiantiles, sindicales y actividad de los grupos armados. Además, a inicios de 1970 son parte del contexto del estreno, las encerronas al director de la Escuela de Artes, las protestas y la salida de los alumnos disidentes del Dpto. de Teatro, que luego serían parte del grupo LTL, propulsores de la creación colectiva contra el teatro de autor, y a favor de la unión de las dos vanguardias y de lo latinoamericano.

Esta sociedad activista, conformada antagónicamente (Mouffe, 1996), experimentó a la vez un proceso de modernización y de militancia revolucionaria –con acciones en contra del capitalismo, la dependencia frente al imperialismo, la injusticia social, y a favor de la distribución de la riqueza. Por otra parte, sabemos que subterráneamente continuó el accionar de ciertos grupos conservadores, de derecha, ligados a distintas fuerzas institucionales y al poder represivo, militar y paramilitar, que buscaban a su vez imponer *su* orden, *su* disciplina, mediante distintas

prácticas autoritarias, en defensa de un sistema económico, político y social, de tipo liberal, acciones que salieron a luz y se impusieron desde 1974 y especialmente desde 1976 hasta el reingreso a la democracia en 1983.



Imagen 13. En esta escena el arquitecto (Tranchet) escénicamente elabora uno de los objetos con los que representa al emperador, jugando coloca uno de los sombreros con los que este intercambiaba roles.

Ante este panorama político-social la obra de Arrabal se muestra distópica, porque su teatralidad resalta lo negativo de las relaciones humanas, interacciones perturbadas, el arquitecto y el emperador muestran la violencia, animalidad, hipocresía. Y con respecto a lo teatral la obra destaca lo efímero del acto escénico, y la fábula, no lineal, fragmentaria, se organiza según imágenes oníricas, surreales, fantasías eróticas, miedos... que muestran aspectos negativos de la vida en sociedad, y eso se hace más intenso porque los actores más que representar actúan, son cuerpo y presencia ante los espectadores. Según las fotos los actores—los dos egresados del Dpto. de Teatro, Gianuzzi y Tranchet—parecieran que no interpretan al emperador y arquitecto sino que juegan roles, sociales y psicológicos, mudan de amo a esclavo, de madre a hijo, de monja a juez, ellos *hacen* constantemente, no representan mimética sino distanciadamente la historia y personajes.

Esta puesta del TEUC innovó y resignificó las relaciones de poder en el trabajo, la familia y la política. Sabemos que cuando se toma conciencia de estar dentro del teatro el espectador trastoca su rol, toma distancia, porque el espacio y los actos lo llevan a mirarse como público, por la inmersión y extrañamiento en la escena. Seguramente ese movimiento crítico y autorreflexivo, metateatral, produjo reacciones, sensaciones, pensamientos.

Esta autorreflexividad (Breuer, 1981: 121-138) y modalidad paródica, junto con la percepción del espacio promovieron una experiencia teatral para el saber objetivo y metateatral. O sea, sucedió ante el público algo más que una instancia ficcional y transitoria. Si bien nos referimos a los efectos posibles que la actualización textual planteó, inferimos que por la apuesta experimental se violentaron valores y creencias morales, acercándose a esa doble dimensión política y estética en la que el teatro opera como *verdad imaginaria* y juego liberador, permitiendo al público, situado en una ciudad, que se mire en su hacer ciudadano. La

actualización que el TEUC realizó en palabras, frases, modismos y gestos del lenguaje de la obra de Arrabal construyó un hacer comunicativo que interpeló al público, y lo mismo seguramente sucedió con los juegos teatrales, que cuestionaban lo teatral como divertimento burgués y crearon un *convivio* (Dubatti, 2003), efímero, sacro y hereje.



Imagen 14. El emperador yace antes de la canivalización, el arquitecto desorientado va a cumplir el plan que ha aceptado realizar.

El TEUC, posteriormente en los cinco primeros años de la década del 70, se formó y consolidó como parte importantísima del “nuevo teatro cordobés”, y en sus producciones unió calidad, humor y vanguardia a compromiso político. En esa trayectoria *El arquitecto y el emperador de Asiria* resultó clave, puesta aún recordada por quienes se oponían al teatro de autor, porque propulsaban lo colectivo, un teatro didáctico y político. La obra se produjo en ese clima de disconformidad contra la

Universidad, en un espacio teatral universitario muy particular, ansioso de cambios pedagógicos aunque reprimidos por las autoridades, y que un año antes había congregado en la víspera del Cordobazo a estudiantes, militantes, sindicalistas y obreros en las gradas externas del Teatrito. Institución que en ese mismo año había expulsado a María Escudero y dejado en condición de alumnos libres a los estudiantes que la acompañaron en sus pedidos de transformaciones pedagógicas y que justamente crearon el **Libre Teatro Libre**. Esta problemática universitaria permite pensar en la asignación de sentidos que de ello se deriva. En el Programa de mano que se usa en 1970 se citan dos párrafos de Herbert Marcuse, de *Eros y Civilización* (1968), de los cuales extraemos algunas claves de interpretación, basadas en cuestiones que implican una “lectura” del mundo moderno de los años sesenta, con conceptualizaciones que, seguramente, incidieron en quienes participaron del proceso de producción y en la puesta en escena como asimismo en quienes, antes o después de la obra, leían y percibieron esas ‘instrucciones’ de lectura. Estas, de alguna manera, funcionaron en clave pedagógica y como aserciones críticas, más si se las piensa insertas en el programa de un elenco universitario. Los conceptos que se toman de Marcuse son los siguientes, citamos del Programa (TEUC, 1970):

1. A mayor progreso más falta de libertad.
2. Una industrialización mayor aumenta el dominio del hombre y su destructividad.
3. Una producción cultural valiosa y asimismo importantes logros en la ciencia y en la técnica no impiden ni la violencia ni el horror.
4. No es posible separar la psicología de la filosofía, ni la sociología de la política: según Marcuse para curar los desórdenes personales es necesario referirlos a lo más general, social y político.

Pensemos con este marco de pensamiento cómo se vivenció la violencia de las interacciones en la puesta en escena y cómo puedo

vincularse con la proyectualidad utópica. La violencia del emperador sobre el arquitecto, y luego invertida, en ese espacio de la isla/sala de cámara se presentó en su carácter de *distopía*, pues abrió el mirar/sentir a una conciencia crítica exacerbada, destinada a movilizar al espectador a través del acto, lenguaje, gestos y tensiones dramáticas. La efectividad de este tipo de teatro posibilitó seguramente nuevas apropiaciones políticas, ya que el mundo de la ficción (más que un doble del real) producía lo absurdo, terror, asco, pánico y crueldad.

El teatro como experiencia medianera, entre lo real e irreal, devuelve densidad al cuerpo del espectador; y más si pensamos que acaecían en un espacio cercanísimo los primeros desnudos de hombre, un reiterado travestismo, alusiones desprejuiciadas de homosexualidad, incesto y criminalidad, que trasgredían ley y moral. Pensemos en las tensiones entre la Córdoba docta, eclesial, frente a la puja modernizadora y a los intentos revolucionarios de tipo popular y cómo fue la recepción de esta obra de Arrabal. En ella la figuración desde los actores y la acción acercaban lo imaginario, onírico, apocalíptico, y fantástico, cruzándolo con lo realista, verosímil, religioso.

De acuerdo al carácter distópico de la obra director y actores crearon figuras contradictorias, ambivalentes que en su coexistencia desmontaron la experiencia de la modernización capitalista y del consumo, y también promovieron por la paradoja una efectividad que sacaba al espectador de lo intrapsíquico.²⁸ Ante esta actuación despojada de lo accesorio, crispada por los enfrentamientos, suponemos que se lograba un contacto intenso entre escena y sala, la permeabilidad entre uno

28 Esa especie de manifiesto vanguardista que asumiera el TEUC a partir de las dos citas de Marcuse incluidas en el programa de mano, daban cuenta de cómo se presentaba en Córdoba la obra de Arrabal, en una pequeña sala de teatro universitaria, y a pocos años de conocida en París. Esta novedad y la trasgresión implícita en el texto y la actuación dejaban en claro que lo moderno y emancipatorio en un sentido amplio de lo político fueron rasgos identitarios del TEUC.

y otro espacio, la ruptura de la cuarta pared, y que en esa intimidad perturbadora creada por el teatro de cámara, los cuerpos y gestualidad de la puesta devinieron en acto ritual, sacrificado por el despojamiento y la experiencia de verdad, lo que significó un acontecimiento conmovedor. Nos explicamos, la sala estaba dispuesta de manera experimental, no habitual al edificio, se rompía la distribución a la italiana –tal como querían los autores del *teatro pánico* (Arrabal, Topor, Jodorovsky)– incluyéndose al espectador desde distintos puntos y accesos. Dice Jodorowsky (2007: 48 y 59):

Desde el punto de vista arquitectónico, sea cual sea la forma que tengan, los teatros están concebidos para actores y espectadores; obedecen a la ley primordial del juego, que consiste en delimitar un espacio, aislar la escena de la realidad, y por eso mismo imponen (principal factor antipánico) una concepción a priori de las relaciones del actor y del espacio. Antes que nada el actor debe servir al arquitecto y después al autor. Los teatros imponen movimientos corporales, aunque en general sea el gesto humano el que determina la arquitectura.

La finalidad del teatro: provocar accidentes. El teatro debería fundarse en aquello que hasta ahora hemos denominado <errores>, accidentes efímeros (...) Las únicas huellas que dejará estarán grabadas al interior de los seres humanos y se manifestarán en cambios psicológicos. Si la finalidad de las otras artes es crear obras, la del teatro será cambiar a los hombres, si el teatro no es una ciencia de la vida, no puede ser un arte.

Estas palabras, en consonancia con el manifiesto de 1966 que hiciera Jodorowsky con Arrabal, llevan a un teatro terapéutico, incluyendo el *happening* y ese provocar “accidentes”. Pareciera que con ello cumple *El arquitecto y el emperador de Asiria* en la puesta del TEUC. Porque se logró la participación pánica, mirar a los otros en ese *estar siendo* en el teatro y eso gracias al escenario irregular, en su forma de “Y” griega, que abría sus brazos al ingreso del público, conteniendo la tarima mayor,

enfrentaba a los espectadores a la escena y, a ambos lados, a los otros espectadores que estaban enfrente. A cada lado de la columna de la "Y", ingresaban público y actores, conectando con la cabina técnica, se distribuía así la circulación de los actores en una pasarela (brazos de la Y), la que se relacionó con las gradas de izquierda y derecha en las que también se ubicaba el público. La planta de la sala del Teatrino presenta las siguientes medidas: 12 metros de ancho, por 10 de largo, y 4 mt. de alto. Mientras que la distribución de movimientos antes descripta muestra cómo se rompía materialmente con la sala a la italiana, buscando que el público participara desde lo espacial y escénico desde que ingresaba. Es decir, había quienes en una función se ubicaban al frente de la cabina técnica, entonces el convivo teatral era de una manera y de otra, si estaban a la izquierda; o, si ubicados a la derecha. Y a estas diferencias de perspectiva también la marcaban la cercanía o la distancia entre las pasarelas, por las que se distribuían actores y público. Es interesante como se hizo materialidad lo relativo del mirar y que las distintas perspectivas de lo mismo aparecían condicionadas espacialmente. El público participaba de los mínimos movimientos de los actores, de su respiración, jadeo, gestos, y en ese recinto pequeño, en este caso para no más de setenta personas (la sala tenía capacidad para cincuenta espectadores, pero por las gradas se logró aumentar), seguramente se alteraba cuando los actores se desnudaban, caminaban, se vestían, asumían roles diversos, juegaban a ser esposa, monja, juez...

Los vínculos entre madre/hijo; emperador/súbditos; amigos/enemigos fueron construidos desde la conciencia crítica, no miméticamente, se reprodujeron distanciadamente los roles de dominador/dominado, los dos actores se intercambiaban y lo efímero se acentuó espacial e ideológicamente, en orden a la crítica, a lo social. Ello fue en aumento con el desarrollo paradójico de las relaciones entre el arquitecto y el emperador, en ese devenir otro, con los cambios de roles y juegos

teatrales, estando muy cerca del público lo real era cuerpo y juego teatral. Este uso del espacio y de la acción reflexiva no pudo dejar de advertirse; porque al develar lo teatral y mostrar la autorreflexividad que conllevó ese hecho teatral los espectadores, decíamos, en la metateatralidad podían verse siendo quienes eran, y por lo espacial de la puesta ver a otros siendo espectadores –a la par que ser escena–, y además mirando a quienes teatralizaban se sentían muy cerca de la acción.

De esa manera la doble máscara de lo real/ficticio subvirtió el ocultamiento del orden social y desordenó lo establecido. Sabemos por experiencias recientes que esta modalidad metateatral moviliza, hace crítica la recepción, distancia, y por la reflexión metaartística impide la ilusión, destruye la mimesis, rompe el *como sí*, no al modo de Brecht, aunque sí al modo del teatro del absurdo, como sucede con algunas obras de Beckett, resaltando en la obra el carácter de realidad construida y puesta en artificio.

Lo que acontece en el teatro pánico se enriquece mensurando el tiempo ritual del teatro, y así resalta una sacralidad devastada, esa del instante irrecuperable, que los espectadores pueden o no tomar. El actor no ilustra con su cuerpo, sino que ejecuta (Pavis, 1998), y ante el público hace arte de un acto único, y cuestiona el teatro como divertimento. Si el cuerpo deviene en “materia autorreferencial” se lo percibe en la cercanía del espacio con toda su sacralidad material, y si el maquillaje, vestuario y escenografía distancian, entonces la percepción se densifica con varios significantes.

El cuerpo que actúa asume en sí los conflictos, deja el *como sí*, subvierte el teatro para la contemplación, y por el juego teatral crea una instancia performática. Este juego y la experimentación estética revelaron en esta puesta del TEUC que la búsqueda de esa verdad imaginaria/real en este teatro distópico provocó otro uso del cuerpo y del espacio. De esta manera entendemos que sucedieron devenires otros, por el juego

erótico, sexual, social, judicial, aunados a la confusión de roles, y los rituales pánicos que implicaron actos como la tortura, la auto paliza o el canibalismo. En este tipo de teatro que muestra el *entre* la utopía y la distopía, se cuestiona tanto a la imagen como la palabra, ellos no representan, y el cuerpo como energía trae el pensamiento no causal, que desordena la lógica. Veamos la siguiente fotografía y el gesto actoral de Gianuzzi, con aspectos sacralizadores en su vestuario y lúdicos en su uso de la hondura. Es así como consideramos que sucedió la heterotopía teatral, mediante una puesta en escena de una sociedad otra, desagradable, que cuestionó las hipocresías, los monstruosos usos del poder y las viciadas relaciones entre unos y otros.



Imagen 15. Gianuzzi y lo paradójico: en el rol de emperador con vestimenta solemne con su arma memora no menos crueles juegos de niños.

La paz en las nubes, apropiación y apuesta experimental del teatro universitario de Córdoba

Eliana Castañares

En este trabajo analizamos cómo la adaptación de Petraglia y Fraga de *La paz* de Aristófanes, estrenada en 1971 (con reposiciones continuas hasta 1973 inclusive) se convierte en una apropiación, actualizando la obra del comediante griego al tomar problemáticas y conflictos políticos del momento. Para analizar este procedimiento de carácter interpretativo apreciamos la referencia a otros textos, como el de la Constitución de la Nación Argentina, el empleo de discursos que circulaban entre la gente, tomando aquellas huellas del contexto y de modos de acción, que aludan al momento histórico que con visión crítica dio marco a la puesta en la que se parodió el Gran Acuerdo Nacional. Interesan además en esta apropiación cómo se reformularon prácticas escénicas afincadas en la tradición teatral argentina, tal el circo criollo, y otras netamente innovadoras para ese tiempo, como la ruptura de la cuarta pared, y la incorporación de lo popular-experimental en el trabajo de escenografía, vestuario y maquillaje.

La paz en las nubes constituye una bisagra y es transición entre las dos épocas del TEUC, pues toma elementos de la primera época del canon moderno, y otros de la segunda, ya que se halla más cerca del canon latinoamericano. Aunque es “espectacular, dirigida a la difusión extensiónista, de tipo unidireccional” (Musitano y Zaga, 2000: 5) también está ligada a una crítica de la realidad, una puesta en escena controvertida, a través del trabajo realizado por Petraglia y Fraga con el texto clásico, la realización circular en el espacio, por la actuación con formas grotescas, y por el vínculo, entre circo y comedia, con el público.

La apropiación de una obra clásica implica una tarea interpretativa, indica una mediación temporal, por la que se pueden modificar los modos de ver los acontecimientos que afectan o afectaron al público, y en este caso, con una óptica humorística, paródica e irónica, se arribó al logro de objetivos de carácter pedagógico-políticos, sin un compromiso partidario explícito. En la convulsionada realidad de 1971, en Córdoba y Argentina se enfrentaron diferentes agrupaciones sindicales y políticas, respondiendo a distintos proyectos y la propuesta más resistida, fue la del llamado Gran Acuerdo Nacional, una solución negociada – que provino del poder militar encabezado por Lanusse– frente a la presión social de los sectores populares y de la izquierda revolucionaria. Este fue el hecho político tomado por el TEUC, a partir del cual hacen ingresar la intertextualidad e interdiscursividad y logran la apropiación de un texto clásico.

La paz en las nubes: el texto dramático

En *La paz en las nubes* se materializa la transición y la tensión identitaria del grupo que va desde un teatro no comprometido (*La manzana*, 1969), netamente vanguardista, a un teatro que analiza los hechos y hace transformaciones impulsadas por necesidades sociales. Abocándonos al texto dramático –manuscrito pre-espectacular usado por los actores y técnicos– registramos que Petraglia y Fraga toman, en la traducción al español, una comedia del repertorio clásico griego, y de tono político: *La paz* de Aristófanes.²⁹ La pieza pertenece a la denominada comedia antigua de Grecia, y como tal conserva ciertas características del

²⁹ Aristófanes nace en Atenas en el año 450 a. C. y muere en año 385 a. C. Hombre dedicado a la política; su conservadurismo lo lleva a criticar a los demócratas y a las nuevas doctrinas filosóficas. Se estipula que *La paz* fue escrita en el 421 a. C.

género, como la satirización de episodios, el uso de personajes reconocidos por el pueblo –incluso con sus nombres propios– la degradación y ridiculización de los dioses, un lenguaje burdo, soez, e incluso el juego erótico, mediante las palabras, los movimientos y gestos mímicos. El manuscrito para la puesta del TEUC conserva todas estas particularidades, además de presentar los mismos personajes, acciones e incluso la división en dos actos.

La paz en las nubes organiza la trama, de modo similar a obra de Aristófanes, y es la siguiente: Trigeo se propone subir a las alturas para buscar a La Paz y traerla nuevamente a la tierra. Aprovechando la ausencia de La Guerra, él, Mercurio y el grupo de campesinos que conforman el Coro logran sacar de la cueva a La Paz, personaje mudo, y a sus acompañantes, Miss Festival y Miss Primavera. La primera parte termina cuando todos deciden volver a la tierra, mientras que la segunda parte se centra en los festejos por el casamiento de Trigeo y Pomona. La obra culmina cuando Trigeo desposa a una novia envejecida y lo que veía como fiesta se transforma en una batahola generalizada, por la intervención de singulares invitados. La violencia se ubica tanto en la escena como en la sala.

La apropiación y sus modalidades discursivas

A la pieza teatral del comediante griego hay quienes la consideran un instrumento para “inspirar al pueblo” (Baráibar y Zumárraga, 1947: 294), pues bajo su aspecto cómico deja ver la conflictiva constitución social; y esa sería precisamente la comprensión y dirección que en los 70 adquiere *La paz en las nubes*. El matiz político que revistiera la comedia antigua se reconoce igualmente en la adaptación de Petraglia-Fraga, aunque no se diera una increpación directa al gobierno de facto, ni

una propuesta de reforma, pero sí se puso de manifiesto la crisis por la que atravesaba el gobierno militar, con alta efervescencia política.³⁰ Lo cual permite pensar que la realidad política y social fueron más que conceptos tenidos en cuenta a la hora de buscar un texto para la puesta del Teatro Estable. Los diarios de estos años de transición de un gobierno de facto a otro democrático dan cuenta de la relevancia que tiene la nueva versión: “Hoy como nunca, los textos de Aristófanes guardan una inusitada actualidad” (*La Voz del Interior*, 1972: 13).

La paz en las nubes generó el debate a través de la escena, ejerciendo esa teatralidad virtual, paródica y crítica, de *La paz*, tal como sostienen Baráibar y Zumárraga:

Comedia cuyo objeto es inspirar al pueblo profunda aversión a una guerra desastrosa y funesta (...), a un tiempo [que] pinta con poético colorido las ventajas de la paz (...) y levanta con atrevida mano el hipócrita velo con que se encubrían los enemigos del reposo público, mostrando al desnudo sus miradas interesadas, sus bajas intenciones y su sospechosa ambición (1958: 294).

Esta intención crítica de la obra griega aparece en el texto de Petraglia y Fraga (1971) y allí reside el logro de la operación cultural de acercamiento entre las dos culturas y las dos situaciones políticas, tan alejadas entre sí. Esta relación entre la traducción de la obra de teatro de Aristófanes (de 1947) y el texto preteatral de *La paz en las nubes* (1971) se da en términos de apropiación, pues, como se aprecia, Petraglia se ‘adueñó’ de *La paz* y desde su lectura lo modificó para plantear ante la ciudadanía la problemática del GAN, y de la falta de paz en el horizonte social de la Argentina de los 70. En el texto pre-escénico

³⁰ Valen como ejemplos: la reorganización de los partidos políticos para las que serían las elecciones del retorno a la democracia en 1973; las cartas de Perón desde España alentando a “todos” sus seguidores; la retirada “digna” del poder por parte de los militares; las distintas acciones llevadas a cabo por los sindicatos, las que entre otras razones, constituyeron el problemático clima político de la Argentina entre 1971 y 1972.

encontramos ‘huellas’³¹ de las condiciones de producción (Verón, 1997) que se relacionan con esta apropiación, ello nos conduce al estudio de los mecanismos por los cuales se da la actualización del texto: la interdiscursividad y la intertextualidad.

Interdiscursividad

Cuando analizamos la traducción española se aprecia una versión cercana a nuestra comprensión, pero no totalmente pertinente para los argentinos del 70. Eso justificaría la necesidad de una nueva apropiación para el TEUC y la Córdoba de aquellos años. En *La paz en las nubes* vislumbramos en los diálogos de los personajes la circulación de otros discursos y así planteamos la actualización en términos de interdiscursividad. Es una adaptación porque apunta a mantener una relación con la realidad, la época y sus problemas, y los diálogos dan cuenta de otros discursos que, en este caso, responden a un *aggiornamiento* del lenguaje, es decir, el discurso generado por la época y que se entrelaza sutil y lúdicamente con los diálogos de Aristófanes. Por ejemplo, en el texto de la traducción española del comediante griego, un esclavo, refiriéndose al alimento del escarabajo, le replica al otro: “Idos al infierno, ella y tú” (Aristófanes, 1947: 229) y en cambio, a la frase en *La paz en las nubes* la dice así: “ESCLAVO 1: Andate a la con... la mierda a otra parte” (Petruglia y Fraga, 1971: 1). Este parlamento muestra cómo el lenguaje usual, oral, permite que el lector/espectador se sienta implicado, abarcado, reconociéndose en el lenguaje no solemne, entrando en el juego de palabras, y que la risa libere la tensión. La traducción española resultó insuficiente, y quizás con las aproximaciones coloquiales, más

³¹ “Cuando resulta establecida la relación entre una propiedad significante y sus condiciones de producción esas marcas se convierten en huellas de la producción” (Verón, 1997: 16).

cercanas al público cordobés, se pretendió generar impacto y complicidad. En el texto abundan estos ejemplos,³² ya que se trata de dar una atmósfera cotidiana, con términos del lenguaje juvenil, desenfadado y humorístico, por medio de los que se inserta la crítica. También señalamos en distintas situaciones, el uso de palabras de otras lenguas. La primera se desarrolla cuando el pueblo y público tiran de las cuerdas para sacar a La Paz, mientras Mercurio arenga en italiano: MERCURIO: ...Forza! (...) ... Forza laboratori! (...) ¡Firmezza e coraggio! (Petraglia y Fraga, 1971: 13).

Lo cual puede dar cuenta de la distancia o jerarquía entre quienes dirigen la acción (Trigeo y Mercurio) y los ejecutantes de la misma (los campesinos). Creemos que la crítica implícita apunta a los dirigentes que decían querer la paz, pero que no hacían demasiado por ella, se limitaban a arengar al pueblo, quien más se esfuerza. Encontramos luego una expresión en inglés que, por supuesto, no aparece en el texto de Aristófanes, pero que es acorde a la acción que en ese texto se desarrolla: “CORO: ¡Make love, not war!” (Petraglia y Fraga, 1971: 20). La frase “haz el amor y no la guerra” se insertaba en el ámbito de los nuevos movimientos juveniles, como el hipismo, y podía ser esgrimida como símbolo de paz, aunque en la obra está entrelazada a una serie

32 La palabra bribón es suplantada por cretino en el discurso de Mercurio y la frase “Vas a morir” por “Si no hablas te desnudo” (Petraglia y Fraga, 1971: 5), el “sitio escondido y apartado”, por “el envío a la estratosfera” (Petraglia y Fraga, 1971: 6), “Cese enseguida la danza” por “Sí, pero no me joroben más” (Petraglia y Fraga, 1971: 10); el buey es reemplazado por la vaca (Petraglia y Fraga, 1971: 23); y el sacrificio ofrecido a dioses como uno de segundo orden, o sea no de carne, cruento, sino uno con “ollas de legumbres” es suplantado por un plato más autóctono “guiso de porotos” (Petraglia y Fraga, 1971: 22). Otro ejemplo, de los cambios para actualizar y hacer más efectiva la comunicación con el público, lo encontramos en la página 19, en el diálogo que mantienen Trigeo y su esclavo, cuando el primero comenta “que se le hincharon los pies”, siendo que en la traducción de 1947 de la obra de Aristófanes aparece como “me duelen las piernas”. La fotografía de la puesta, en la que se muestra esta escena, también nos guía a la observación: “la comodidad” e inercia en la que se encuentra quien se decía el salvador –en contraposición a sus esclavos– los que, detrás de él, llevan a cabo un ritual para conservar La Paz.

de equívocos y groserías, por lo que estas palabras adquieren carácter irónico. Otra situación de juego de interlenguajes la encontramos ya en la segunda parte de la obra, cuando Trigeo y su esclavo discuten acerca de la ofrenda:

TRIGEO: ¿Un gigot aux champignons à la sauce bourguig none?

ESCLAVO 1: ¿Je vous en pie?

TRIGEO: ¿Spaghetti all pommidoro?

ESCLAVO 1: ¿Prego!

TRIGEO: ¿Chichen –pie urth potatoes?

ESCLAVO 1: ¡Oh, no!...¡Comprelé al país!

(Petruglia y Fraga, 1971: 12)

Este juego lingüístico da cuenta de la disputa de los gobiernos y la falsa opción entre una economía nacional o liberal, entre el ingreso de productos importados o el “compre nacional”:

TRIGEO: Entonces, un chivito

ESCLAVO 1: (*en cordobés*) ¿Un chivito?

TRIGEO: Sí.

(Petruglia y Fraga, 1971: 12)

La acotación escénica resaltaba el tono, la corporalidad regional, haciendo más propio y cercano el lenguaje, se buscaba la identificación con el público y la risa cómplice. Aquí, el cambio resalta “lo nuestro”, en contraposición a lo de “los otros”, lo que se plasma en las diferentes comidas de los distintos países, dichas cada una en su idioma, destacando aún más esa diferencia con la acotación de *chivito* dicha en cordobés. La actualización delinea la identidad de los personajes y los regionaliza en relación con productos típicos de Córdoba (chivito, tonada).

Otras alusiones y usos del lenguaje que modifican la traducción española se relacionan al espacio campestre, no marcaban una tensión entre campo y ciudad, sino contextualizaron la acción en un lugar típicamente argentino. Así, hallamos en el texto una serie de significaciones

que constituyen una línea de sentido en torno al espacio y en orden a la cercanía entre el padre y el Tata Dios, toma el vínculo patrón/peón, y las tareas propias del gaucho como la doma.



Imagen 16. Significativamente en esta fotografía aparece lo regional, la identificación de una china argentina y es lo ridículo y grotesco lo que le da marco. Apoyan esto, además de lo circense y el colorido, la exageración de los atributos sexuales (pompones en el hombre, corazones en el pubis de la mujer o senos enormes) y la fealdad del personaje que es la hija de Trigeo.

Las imágenes de las fotografías muestran a los actores con ropa típica del campo argentino, así también con el vestuario se registraba ese imaginario.

Quizás el mejor ejemplo de actualización por lo histórico-político radica en la suplantación de los nombres que designan las ciudades griegas (Prasias, Megara) y su posterior deformación humorística, con reminiscencia de los nombres de las provincias argentinas más rebeldes al orden militar, que hacen evidentes las connotaciones políticas, apuntando a los conflictos que acarreó la llamada Revolución Argentina, esa

ilegítima herencia dejada por Onganía. Las provincias nombradas en la obra eran las que manifiestaban el descontento del país, su hastío por el autoritarismo, la pobreza y se expresaron disidentes por medio de huelgas, movilizaciones e incluso a través de la movida cultural.³³ En el texto la alusión a la violencia represiva en esas ciudades resulta directa:

LA GUERRA: ¡Ah, Tucutracia, Tucutracia! ¡Una, y diez, y cien y cien mil veces desgraciada! ¡Hoy te hago picadillo! (...) ¡Ah, Laplátacis! Buen ingrediente para mi salsa. (...) ¡Ah, Rosariópolis! Te llegó la hora.

TRIGEO: ¡Qué desalmada! No va a dejar ciudad en pie.

LA GUERRA: Echemos un poquito de peperina.

(Petruglia y Fraga, 1971: 7).

Esta espacialización de ciudades y provincias se aprecia en la escena en que el personaje de La Guerra manda a Bochinche, su ayudante, a buscar unos palos a la Docta, en clara alusión a la ciudad de los universitarios, ya que con ese epíteto Córdoba es reconocida por la diversidad de facultades y doctores que allí circulan. Era en este espacio geográfico en el que el pueblo fue en contra de las determinaciones gubernamentales, plasmó su protesta en dos estallidos sociales, el Cordobazo y el Viborazo; así las acciones tuvieron para los espectadores ese marco más próximo y conocido:

BOCHINCHE: No, este... ese coso... lo perdieron... el palo... (...)

GUERRA: Andate a la Docta que ahí debe haber. Vamos. Corré te digo.

(Petruglia y Fraga, 1971: 10)

33 En forma de protesta se realizan también distintas puestas artísticas, entre ellas “Rosario Arte” y “Tucumán Arde” (sobre el tema, véase Longoni, Maetsman, 2000).



Imagen 17. La fotografía muestra el contraste entre la oscuridad del personaje de La Guerra dada por sus vestiduras, lo grotesco de su rostro, el extraño y ridículo sombrero más los sonidos onomatopéyicos inscriptos en su ropa. Una vez más la estética vanguardista se hace presente para producir una ruptura con lo canónico, en este caso la caracterización bélica.

Lo paródico es el rasgo sobresaliente.

Todos sabían que la Docta estaba estrechamente vinculada a la casa de altos estudios, y a una importante población estudiantil aliada a los obreros. No fue casual que el nombre de quien acompaña a La Guerra (véase Imagen 17) sea el de Bochinche, y que el objeto deseado y buscado sea un “palo”, así se hace alusión a la continuidad de las revueltas cordobesas, fueran las de 1969 o la de aquel año denominada “El Víborazo”. La movilización del 15 de marzo unió a obreros y estudiantes

contra el gobernador interventor José Camilo Uriburu. Esta reelaboración de la terminología se sostiene en la interdiscursividad y da cuenta del espacio “real” de quien/es opera/n la apropiación porque ese es el tiempo en que sitúa la acción, resaltando su relación con la situación política de aquel presente que la enunciación teatral plantea mostrando la relación con el presente, a través de los deícticos. Las adaptaciones que hace Petraglia respecto a *La paz* acercan a la obra al momento histórico y a los distintos problemas del país:

MERCURIO: *Racconto*: los trabajadores del campo se dejaron convencer, como todos los demás, por los políticos que, conociendo la debilidad de los pobres y la extremada miseria a la que estaban reducidos, los engañaban con piruetas y discursos. La República hambrienta y temerosa devoraba con placer todas las víctimas de este juego hostil a la paz. Ciertos extranjeros, sabiendo la eficacia de nuestros políticos, les llenaron los bolsillos en tal medida que los enriquecieron mientras el país se arruinaba sin que nadie se diera cuentas. La consecuencia de tantos males fue Cleón (Petraglia y Fraga, 1971: 16).

Ese *racconto*, que aparece en la adaptación de Petraglia y Fraga en el manuscrito para los actores está tachado y luego reelaborado, y mantiene una estrecha vinculación con la historia argentina, poniendo en relieve la deficiencia de quienes se encuentran en el poder. No es casual que Cleón remita por una cacofonía a Perón, y no parece gratuita la atribución a aquel personaje de las miserias argentinas (recordemos la actitud de enfrentamiento amigo-enemigo entre peronistas y anti-peronistas, y que en la época del GAN fueron frecuentes las quejas de variados sectores ante lo que se calificaba como las acciones del “ambigüo Perón”). Las referencias a la propuesta conciliadora del GAN y a sus repercusiones en la vida cotidiana delataron la crisis por la que atravesaban los argentinos: “TRIGEO: ... por lo que veo no todos están de acuerdo con el Gran Acuerdo” (Petraglia y Fraga, 1971: 31). Esta corta

cita da una pauta de la disconformidad social, sumada a las posturas encontradas en las que se debatían los partidos y grupos políticos en aquellos años. El discurso del “muchacho”, era el del hijo del pueblo, un disidente respecto del acuerdo, y si bien esta figura aparece en el texto de Aristófanes, los anclajes a la época del 70 son claros, se aprovecharon de manera significativa pues era la juventud peronista y los jóvenes de la Nueva Izquierda los que se alzaban en armas –en algunas instancias alentados por Perón– en contra de cualquier mediación:

MUCHACHO: ¡Despertemos! ¡Despertemos ahora! ¡Valientes guerreiros! (...) y con el fusil como bandera desde los cerros desparraman su rabia incontenible gritando su vergüenza con el grito macho de la guerra (Petruglia y Fraga, 1971: 33).

El parlamento anterior introducía en el conflicto la figura y acción del “joven”,³⁴ daba a conocer su pensamiento revolucionario y su injerencia en la lucha. El muchacho y los jóvenes no creyeron que el GAN fuera una solución; mientras que muchos sí creyeron en el éxito de la lucha armada, de allí que encontramos la huella del escepticismo generacional ante la situación, y también ese deseo de vencer por el ejercicio de la fuerza. La omisión en el texto para la puesta de algunos diálogos y soliloquios de *La paz* de Aristófanes (1947) también pudo responder a la necesidad de actualización del texto, ya que los parlamentos excluidos especialmente dan cuenta de la problemática ateniense, y contextualizan la acción en la época de Aristófanes, y por tanto no convocan a ese mundo compartido por director, actores, espectadores, de la Argentina de los 70.

34 La juventud fue un actor social que con eficacia se movió en distintos órdenes y espacios: el industrial, el académico y el político. En esta última esfera resalta la figura de otro joven, Ernesto Guevara de la Serna que despierta admiración y encarna la violencia liberadora como el Che: “llevó barba y cabello largo, murió en el campo de batalla, fue victorioso y derrotado al mismo tiempo” (Villegas, 2005: 51).

Intertextualidad

Percibimos que en *La paz en las nubes* se genera un proceso general de intercalación, es decir de absorción y transformación (Barei, 1996: 57), del texto traducido de Aristófanes en el texto adaptado/apropiado por Petraglia y Fraga (1971). Se trata de una intertextualidad específicamente paródica –no con respecto al texto original sino en vínculo con lo social– ya que se entabla una relación conflictiva, crítica y paródica frente a las prácticas sociales que configuran la vida argentina en 1971.

Tomamos un primer hipertexto que resulta breve aunque conciso, pues toma como hipotexto el volumen fundacional de la Nación Argentina, en el que se detallan los deberes, derechos y garantías de los argentinos, con un objetivo claro: “constituir la unión nacional, afianzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer a la defensa común, promover el bienestar general y asegurar los beneficios de la libertad” (Constitución Argentina, 2003: 11). Esta intertextualidad con una mirada crítica remite al Gran Acuerdo, Trigeo intenta restablecer un orden, a través de la oratoria y no de la acción; llamando a todos los sectores sociales y utilizaba frases del Preámbulo para lograr mayor impacto y más adhesiones, estrategia de tipo populista, que también se criticaba a Lanusse:

TRIGEO: Ahora compatriotas, llegó la hora de la conciliación nacional y liberar a la Paz, a quien todos amamos. Campesinos, comerciantes, industriales, estudiantes, hombres de buena voluntad que quieran habitar el suelo nativo: ahora es nuestra gran oportunidad para el reencuentro (Petricchia y Fraga, 1971:9).

Encontramos una alusión a los actores sociales que cobraron relevancia en la época y a quienes se dirigió el discurso para lograr la paz (campesinos, comerciantes, industriales, obreros, estudiantes) y así, una vez más, el momento histórico se hace presente, y con los

fragmentos de las plegarias pertenecientes a la religión católica se incluye a otros personajes nacionales. Hay en el texto una clara analogía entre el personaje de La Paz y la Virgen María y otras diosas femeninas, aún con la propia Eva Duarte:

TRIGEO: Oh, Paz, diosa venerable que presides esta hora nacional de fe, esperanza y caridad, dígnate a aceptar nuestro sacrificio, y no nos dejes caer en la tentación, más líbranos del mal, líbranos del mal, líbranos, líbranos, *líbranos de una vez por todas*, así sea.

Madre nuestra que estás en todas las bocas y en ninguna parte, *que hace cinco años, dieciséis años, veintiocho a los, y cuarenta y un años* nos consumimos lejos de ti, en este valle de sangre, sudor y lágrimas, dadnos la paz.

Creo en la diosa, nuestra señora, que desde aquí ha de juzgar a los vivos y a los tontos, que unirá de nuevo a todos los hombres de buena y mala voluntad, que hermanará otra vez a todos los habitantes y militantes de este suelo... perdónanos nuestras culpas así como nosotros perdonamos a nuestros culpables, amén (Petraglia y Fraga, 1971: 24-25. Las cursivas son nuestras).

En el primer párrafo, la intertextualidad con el *Padrenuestro* constituye un anclaje con la realidad, haciendo hincapié en la necesidad imperiosa de liberación del pueblo al repetir la palabra “líbranos” varias veces, el segundo párrafo muestra que de la paz se habla mucho, pero que no se la encuentra, y es decir que está “en todas las bocas y en ninguna parte”, suena a crítica feroz. Observamos que el juego con los años refiere a los diferentes golpes de Estado nombrados retrospectivamente: 1966, 1955, 1943, 1930. Así se llama la atención sobre sus consecuencias: no tener paz es consumirse en un lugar plagado de muerte, con falta de trabajo remunerado, y pleno de sufrimiento, presentándose en este fragmento la intertextualidad con el *Salve*. El tercer párrafo tiene como hipótesis al *Credo* y a la diosa mujer la sitúa en relación con los

“vivos y los tontos” (los últimos podrían ser aquellos que creyeron en la propuesta del gobierno, y los otros... cada espectador habrá hecho su relación), en el contexto del GAN, que trata de hermanar a todos los habitantes y militantes. No fue simple ni inocente poner lo político en intertextualidad con la creencia, ni con lo esperado. Nuevamente encontramos frases del *Padrenuestro* que apuntan a una acción indulgente para con los culpables. Esta igualación de las cuestiones religiosas con las propuestas del GAN, mostraba que la creencia en una y otra eran solo una cuestión de fe, no de razón, ni de lógica.

El texto espectacular

La escenografía (véase imagen 18) aporta algunos datos del texto espectacular y la atmósfera circense que se creó: “el vestuario, síntesis en color y mordacidad, de lo que se propone al espectador. La escenografía de Abelardo González reflejó, sin gran despliegue un encanto circense muy peculiar...” (Mazas, 1971: 4).³⁵

La escenografía de Abelardo González profundizó la apropiación de Petraglia, insistiendo con la puesta del circo criollo. Consignamos algunas características de este género, desde Castagnino (1953), y teniendo en cuenta la correlación con *La paz en las nubes* (1971):

—El “carácter humilde de los circos vernáculos” (Castagnino, 1953: 134) llevan su espectáculo al interior y lo destinan a un público popular, y no a una élite. La atmósfera circense de *La paz en las nubes* recreó el espectáculo del circo criollo desde una ciudad del interior argentino, y en 1971 presentó un espectáculo colorido, atractivo, como decía el crítico Luis Mazas, sin grandes despliegues.

³⁵ También se trabajó innovando con el maquillaje y el vestuario, a veces grotesco, otras folclórico, tal como en las fotos se aprecia, pero por cuestiones de espacio omitimos aquí los fragmentos analíticos referidos a ellos.

—Los acontecimientos fundamentales de la nacionalidad se reflejan en la escena del circo. Ya registramos las actualizaciones sobre la Paz, la crítica del GAN, alusiones a las protestas sociales, el humor y la mordacidad que parodió un clima nacional.

—Incorpora el espectáculo gauchesco con el acogimiento de payadores y representaciones dramáticas gauchescas, como *Juan Moreira*. En nuestro caso, la figura del héroe Trigeo se asemeja a esta figura del héroe de folletín, toma algunos aspectos tipificados.

—Rescata el circo criollo danzas y canciones autóctonas, y en la puesta del TEUC, el coro baila y canta, interpretando canciones populares, acompañadas de coreografías.

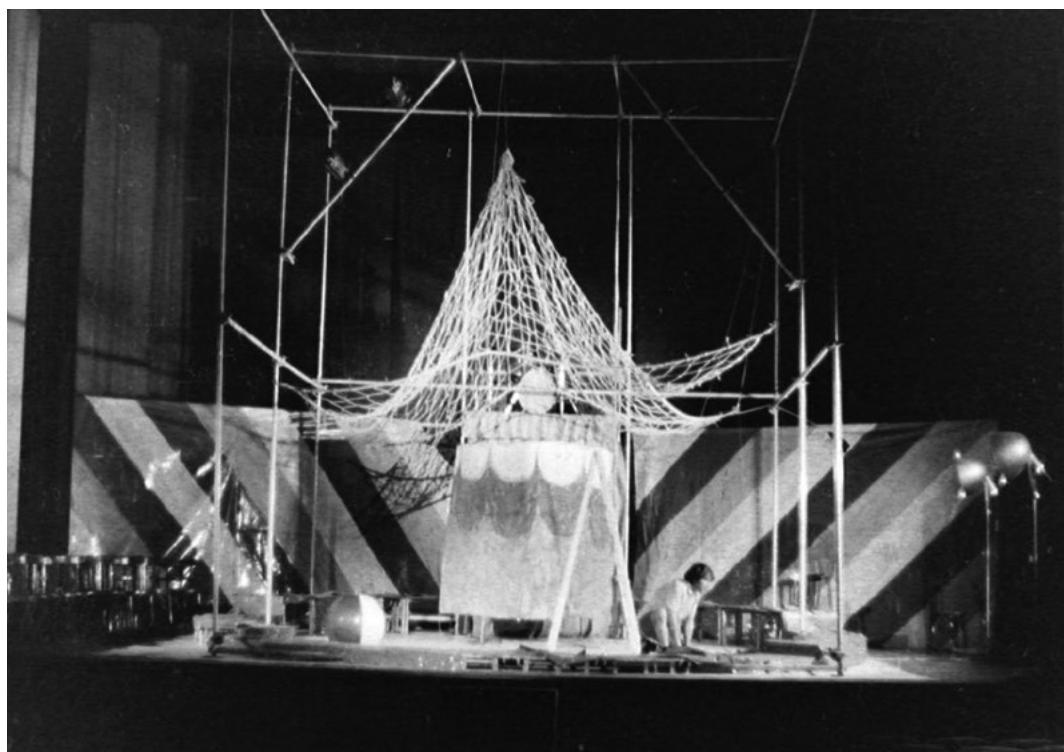


Imagen 18. Esta fotografía de la puesta en escena muestra una escenografía dispuesta como carpa de circo, con fondo constituido por franjas de diversos colores, dando una atmósfera de alegría y diversión. El semicírculo, la red y el lugar para la orquesta delimitan los espacios frente a los que se ubican los espectadores. La imagen indica una aproximación a la tradición del “circo criollo”; lo cual crea una apropiación a ese género teatral y acerca a *La Paz en las Nubes* a lo popular.



Imagen 19. Esta fotografía además de la utilización de la tradición del circo criollo indica la relación de la puesta con la vanguardia: la transgresión está dada por el vestuario del escarabajo, compuesto con una figura de mujer desnuda. Por otra parte, en los esclavos resaltan sus genitales de manera grotesca. Los inodoros en escena juegan con la temática de los “pastelitos” y producen una ruptura con la solemnidad que todo texto clásico impone y, seguramente, se corresponde a la impronta satírica y desenfadada del texto de Aristófanes y a la apropiación contemporánea que del mismo realizará en 1971 el TEUC. Se alude así a la parodia y a la vanguardia artística.

De esta manera, queda claro que Petraglia recurrió al circo criollo (véase imagen 19) para acercarse a lo popular, experimentando la ruptura de la cuarta pared, con una apuesta política e ideológica, así dio cuenta de los acontecimientos fundamentales de la nacionalidad, y de la sociedad de su tiempo. Por otra parte, es claro que el circo constituye un espaciamiento para “todos”, y que tiene sus adeptos en el núcleo popular, y como opción estética indicó que la propuesta del TEUC era amplia, pensada para todo público. Así se la recibió y una muestra de la recepción son las crónicas y críticas teatrales que aparecen en la sección de espectáculos de aquel año. Las que, además de informar sobre

la fecha y el horario, dan las líneas de colectivos que llevaban hasta Ciudad Universitaria, como así también el precio accesible de las entradas. La importancia del público amplio y activo fue destacada por Petraglia en una de las entrevistas: "... mi aspiración es que el público esté en el escenario, rodeándonos y que intervenga, inclusive, dentro del espectáculo" (*La Voz del Interior*, 16 de septiembre de 1971). Todo esto responde a la inquietud de acercar un público masivo al espectáculo de teatro universitario, y también abre la interpretación a trasladar la analogía a ese otro circo político, en la crítica a una realidad que se pensó como posible. Tanto el público como los críticos vieron que la puesta puso de relieve lo que se consideraba como una fantochada, y que fue ese llamado Gran Acuerdo Nacional.

***La paz en las nubes* una mirada crítica del GAN, parodia, ironía y grotesco**

Observamos que la obra se desvía por la parodia (mediante la interdiscursividad e intertextualidad) del texto clásico, y construye otro objeto textual y escénico –*La paz en las nubes*, 1971– con una significación netamente política y crítica aunque se hayan hecho cambios mínimos. Genette (1982: 36-38) considera que la parodia es una "desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación (...) semántica [y en ella se] toma un texto como modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto". *La paz en las nubes* funciona como hipertexto, es decir, fue una transformación de *La paz* (Aristófanes, en la traducción española), texto anterior o *hipotexto*. Hablamos de comedia satírica cuando el hipotexto es calificado como tal y como ya hemos señalado el hipertexto conservó casi todas las características del género. Y, además, por la parodia y el grotesco se reformuló una de las finalidades, provocar

la risa en el espectador, enfatizando y criticando las prácticas políticas. Las notas periodísticas respaldaron este comentario: “*La paz en las nubes* propone al público cordobés una manera distinta de analizar a través de la risa, algunos de los candentes problemas con que nuestra realidad diaria nos enfrenta” (*La Voz del Interior*, 25 de setiembre de 1971).

La actualización del texto clásico responde a una premisa del teatro latinoamericano que rompió con las tradiciones del teatro de los años 40 y 50, mediante la experimentación se reformularon las convenciones teatrales y se llamó la atención sobre los urgentes problemas sociales de la región:

En la búsqueda de una expresión neta que reflejara los cambios sociales en Latinoamérica, los dramaturgos contemporáneos adaptan las teorías dramáticas modernas, manipulándolas de acuerdo a sus experiencias para trasladar a las piezas una realidad concreta y dinámica. Algunas de las teorías y técnicas aplicadas son el teatro de la crueldad de Artaud, el teatro dialéctico de Brecht, el de Ionesco, y el teatro pobre de Grotowski. Con frecuencia estas innovaciones son combinadas con elementos históricos y folclóricos propios de la América Latina, o con estilos teatrales como el grotesco criollo argentino... (Eidelberg, 1985: 192).

En la cita se nombran varios de los autores estudiados en la carrera del Departamento de Arte Escénico, sabemos también que lo “folclórico” y su caricaturización en *La paz en las nubes* se da a través de la interdiscursividad y la intertextualidad, y que la combinación experimental con el grotesco criollo es parte de una propuesta de la vanguardia estético-política. A través del estudio del texto espectacular observamos en la adaptación de Petraglia, el uso de las técnicas de los clowns; especialmente, en lo que respecta a vestimenta, maquillaje y elementos de utilería. Además esta propuesta lúdica no fue solo una “búsqueda del efecto reídero” (Pellettieri, 1995: 36), sino más bien que buscó liberar tensiones, para tratar temas importantes, serios y difíciles, sobre

la situación política argentina. Asimismo, la premisa de no convertir la ficción en realidad auténtica, se suma a un postulado del teatro didáctico de Brecht, a fin de lograr con distintos elementos el “distanciamiento”. Del teatro didáctico se tomó el modelo brechtiano, su ruptura con el teatro ilusionista y su concepción de un teatro popular. Bertold Brecht consideró al teatro, con respecto al espectador, como medio de reflexión y educación. El acercamiento a la propuesta brechtiana en *La paz en las nubes* que proponemos no implicó una influencia directa de Brecht en el TEUC, sino que la consideramos por la amplia difusión e influencia de este teórico, a finales de los 60 y mediados de los 70, y porque observamos ciertos elementos y procedimientos utilizados en la obra. Brecht era, en esos años (1969-1974), un dramaturgo muy estudiado por todos aquellos que se dedicaban al teatro. Ciertas nociones brechtianas pueden ser rastreadas en la obra de Petraglia, sabiendo que el eje cultura-ideología era el pivote para “la creación de una nueva práctica social” (Tahan, 1992: 33), instancia a la que el TEUC no escapa. Fundamentalmente tenemos en cuenta que la aplicación de la propuesta brechtiana requirió un cambio a nivel de producción. En el Teatro Estable continuaba el respeto a la autoridad, en el trato entre director, actores y técnicos, como la disciplina y el orden profesional. Por esto sugerimos matices y perspectivas que acercan esta puesta a las propuestas de Brecht. Algunos tópicos brechtianos presentes *La paz en las nubes*—y que los consideramos a partir de la lectura del *Breviario de la estética teatral* (Brecht, 1963)— fueron eliminar la catarsis en el espectáculo, no imponer la identificación del público con el personaje, lograr la distancia con la acción. Así, en la obra se manejan las variables de la metáfora, la alusión, la persuasión (ese hacer ver que la puesta no era real) y el saber crítico (como distancia). Dejando atrás la catarsis, se apuntó a romper el sentido de ilusión, si bien no para llegar al realismo, aunque sí revelando las “relaciones causales de la sociedad”. *La paz en*

las nubes presentó la actualidad desde parámetros artísticos, lúdicos, con visión crítica. Petraglia tomó una relación diferente entre los artistas y el público, lo que posibilitó mirar la realidad a través del empleo de mecanismos de distanciamiento, si bien se reconocía al objeto, el personaje o los hechos, estos estaban extrañados, alejados, por el humor o la parodia. En la obra del TEUC la actuación se apropió particularmente del concepto de “extrañación/distanciamiento”, para romper la ilusión teatral y la fascinación que no dejaba pensar, haciendo que el espectador cumpliera un rol crítico. El distanciamiento se produjo mediante el quiebre paródico, por ejemplo, cuando los personajes daban cuenta del acto teatral o apelaban a la intervención de los espectadores: “ESCLAVO 1: Y yo voy a explicar el asunto al amable auditorio presente” (Petraglia y Fraga, 1971: 2). Estas interpelaciones al espectador abundaban en el texto y escena, no permitiendo la identificación con los personajes, sino que alertaban a aquellos que asistían al espectáculo que se trataba de un artificio, aunque guardaba siempre relación con su presente. Vimos anteriormente, como se lograba la “conciencia del presente”, elemento indispensable para la construcción del proyecto épico (Brecht, 1963: 5). La actualización de la noción de distanciamiento también se observó en ese hacer ver que la representación era un espectáculo de circo, ya que el Teatro Estable creaba una atmósfera que impidió la identificación. Brecht escribió que “el teatro consiste en producir representaciones vivas de los hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir” y en *La paz en las nubes* el humor y la risa específicamente se hicieron presentes como distanciamiento y posibilidad de liberación de tensiones. Y esa diversión se manifestó a lo largo de toda la obra y en particular por la comicidad a través del lenguaje y de los gestos:

MERCURIO: Desgraciado, irrespetuoso, sinvergüenza, cretino, cretina-chó, cretinísimo! ¿Cómo te atreviste a subir? Súper- archi- hiper cretino. (Petruglia y Fraga, 1971: 5)

TRIGEO: Ahora los tres golpes en el agua para rociar el altar (*lo hace y salpica al esclavo*). Ahora purificar al chivo (*vuelca el agua sobre el chivo*). Dame la bolsa (*toma un puñado de maíz y lo tira sobre el chivo*). Purifiquémonos también nosotros (*le tira maíz al esclavo*). También hay que purificar al público (*el esclavo lo tira al público*) (Petruglia y Fraga, 1971: 12).

El elemento gestual presente en el texto dramático a través de las acotaciones escénicas nos parece muy importante en tanto remitía a la estética brechtiana, ya que las convenciones gestuales, como así también las canciones y las coreografías, contribuyeron a destruir la ilusión del público, provocando asombro, en lugar de proyectar sentimientos.

Estas “interrupciones” (gestos, coreografías, música) en la actuación son las que permitieron el distanciamiento, la elaboración de una crítica y constituyeron lo didáctico y épico, según Walter Benjamin (1970). Este autor plantea que el teatro épico quita la sensación de subsistencia real cuando el argumento antes que nuevo es antiguo, ya que así se apunta hacia algo conocido; lo que sucedió, como ya vimos, desde la elección de *La paz* de Aristófanes y porque el clima social de Argentina en los tiempos del GAN era conocido de forma tal que permitió “aflojar los miembros” (en contraposición a la tensión que sufría el espectador frente a otras obras), y que también por la magnitud y el tono (mordaz e irónico) de la pieza hizo vigente una acción lejana como la de Trigeo. Cabe aclarar que existía una gran distancia temporal y espacial, y que la apropiación la volvió actual. *La paz en las nubes* fue la apropiación de un texto dramático clásico, mediado por la traducción al español, la que le permitió al TEUC experimentar teatralmente, parodiando la problemática social y política de la época. Esta apropiación demuestra ser una operación cultural activada por la lectura y que, por la traducción y

adaptación, convocan a una comunidad de interpretación (la sociedad cordobesa), la que interpretó su presente y seguramente reflexionó sobre los problemas de violencia e ingobernabilidad. Esta apropiación registró lecturas sobre su tiempo e historizó el texto clásico, y lo convirtió en moderno (véase imagen 20), porque la paz estaba lejos, muy lejos, en las nubes...



Imagen 20. Esta foto puede entenderse en relación a la escena de la presentación de las acompañantes del personaje La Paz. La vuelta de Trigeo de su viaje con ropa de explorador acompañado de Miss Primavera (con quien se casará finalmente) y Miss Festival. Esto da cuenta de las “ventajas” obtenidas en su beneficio y no para el pueblo. La crítica política y la parodia se afirman con la vestimenta y caracterización escénica.

El teatro abre el debate: *El que dijo sí* y *El que dijo no* de Bertolt Brecht (TEUC, 1973)

Laura Fobbio

GRAN CORO:

Y lamentándose de los tristes designios de este mundo

Y de sus amargas leyes,

Tiraron al niño por el precipicio.

Muy juntos estaban

Al borde del precipicio

Cuando lo tiraron cerrando los ojos.

Ninguno era más culpable que su vecino.

Detrás del niño tiraron terrones de tierra

Y piedras chatas (*El que dijo sí*, Brecht/TEUC, 1973a)

Este final de *El que dijo sí* de Bertolt Brecht interpela acerca del horror de las “leyes amargas” de la comunidad, y lo que es aún más terrible, sobre su aceptación social y política. Leyes amargas ante las que resulta insuficiente lamentarse por la enfermedad/muerte/asesinato de un miembro de esa comunidad, y más si se cree que alcanza con cumplir el ritual de enterramiento.

Brecht escribió también *El que dijo no*, para que los espectadores debatieran y decidieran acerca de los modos de responder a las tradiciones, costumbres, y leyes, y lo hizo en correspondencia con lo dialéctico y didáctico de su teatro. Por tales propuestas estéticas e idológicas, por su compromiso con el teatro y la vida Brecht fue uno de los creadores más estudiados –de forma teórica y dramatúrgica– por los hacedores del teatro de Córdoba de los 60 y 70. Estos hacedores confiaban en la posibilidad de una transformación social. Así lo

manifiesta la actriz Mónica Barbieri –una de las fundadoras del grupo Los Saltimbanquis, y luego integrante de *La Chispa*– cuando asegura que en esa época “Leíamos mucho a Brecht, nos interesaba la idea de no tomar lo habitual como natural, de cuestionarnos lo generalmente aceptado...” (en Fobbio y Patrignoni, 2011: 244). Por su parte, Nora Zaga, integrante de Canto Popular, recuerda que Boal, Freire y Brecht “se convierten en nuevos ejes ideológico-políticos y, por supuesto, confiables” (en Fobbio y Patrignoni, 2011: 342). El *Libre Teatro Libre* describe su forma de hacer teatro, reconociendo que “Todas son obras de escenas cortas que, a la manera brechtiana, distancian al público, quien luego, en el curso del debate que sigue a cada representación, arma el todo y resuelve por sí el desarrollo propuesto” (*Libre Teatro Libre*, 1978: 306).

En 1973, el Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC) representa *El que dijo sí* y *El que dijo no* de Brecht, con Roberto Villanueva como director invitado. Sobre ese trabajo contamos hoy con el texto y guión escénico de la obra, el testimonio de actores e integrantes del TEUC, y sumamos los datos que logramos en nuestras consultas del Archivo de la Escuela de Artes, en el marco del proyecto de investigación Teatro, Política y Universidad, Córdoba, 1965-1975.

Las obras *El que dijo sí* y *El que dijo no* proponen los mismos personajes, historia y estructura, y casi la totalidad de los parlamentos pronunciados, aunque en diferentes ediciones del teatro de Brecht también se las presenta como díptico, es decir, una sola obra compuesta por dos partes.³⁶ El TEUC representa *El que dijo sí* seguido de *El que dijo no*, al modo del planteo del distanciamiento brechtiano: el público vuelve a ver una

³⁶ En 1929, Brecht crea la ópera escolar breve *Der Jasager* –El que dijo sí– basándose en el juego japonés Taniko –El tiro en el valle– a la que Kurt Weill musicaliza. Con su estreno se levanta una ola de protestas. Luego Brecht escribe *Der Neinsager* –El que dijo no–, y la estrena en 1930. Así se unen el decir sí y un decir no.

obra semejante que se transforma en el final. La fábula refiere a una epidemia en el pueblo y relata cómo un maestro y sus estudiantes deciden cruzar las montañas hacia la ciudad, en busca de medicinas. Antes de partir, el Maestro pasa por la casa de uno de sus alumnos, y descubre que la Madre también está enferma. Ese Niño resuelve acompañarlos para ayudar a su Madre, pero en el viaje enferma él y debe decidir su destino. Al “decir sí”, según la costumbre, el pequeño es abandonado y él mismo pide ser arrojado al precipicio para no sufrir; una ironía:

EL NIÑO (*invisible*):

Bien sabía que en este viaje
Podía perder la vida.
Mi preocupación por mi madre
Me indujo a viajar.
Tomen mi jarra,
Llénenla con medicina
Y llévensela a mi madre
Cuando regresen (*El que dijo sí*, Brecht/TEUC, 1973a).

En la segunda parte del díptico, el Niño ante la misma situación dice “no”, así salva su vida, cambia la costumbre y regresa al pueblo junto al Maestro y los Estudiantes. Retomando el concepto de contracanto definido por Sainz De Robles (1972: 936) decimos que *El que dijo no* es un contracanto de *El que dijo sí*, ya que su final remite de modo inverso a esta primera parte del díptico, la reformula y ridiculiza, superando su tragicidad:

LOS TRES ESTUDIANTES (*al maestro*): ¿Qué debemos hacer? Lo que el niño dice, si bien no es heroico, es razonable.

EL MAESTRO: Dejo librado a su criterio la conducta a seguir. Pero debo decirles que se los cubrirá de burlas y vergüenza si vuelven atrás.

LOS TRES ESTUDIANTES: ¿No es vergonzoso que hable a favor de sí mismo?

EL MAESTRO: No. No veo nada de vergonzoso en ello.

LOS TRES ESTUDIANTES: Entonces regresaremos, y ninguna burla y ningún escarnio nos impedirán hacer lo que es razonable, y ningún antiguo rito nos impedirá aceptar una idea acertada.

Apoya tu cabeza contra nuestros brazos.

No te esfuerces.

Te llevamos con cuidado (*El que dijo no*, Brecht/TEUC, 1973b).

El hecho de decir “no” le da al Niño una “oportunidad” e impulsa, en consecuencia, otra oportunidad para los demás personajes y para los espectadores, que según lo que sabemos de la recepción planteada trabajaban o se formaban en una escuela, muchos eran parte de un sindicato o asistían a una unidad básica. En la invitación publicada por el TEUC en los diarios cordobeses observamos la postura social e ideológica del elenco:

Sábado 4 y Domingo 5: Todo el elenco del TEUC (Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba) pone en escena la obra didáctica de Bertolt Brecht ‘El que dijo sí - El que dijo no’. Dicha obra se presenta especialmente para dirigentes sindicales, dirigentes de centros vecinales, secretarios de unidades básicas y funcionarios de escuelas secundarias, para ver la posibilidad de llevar esta obra a los distintos barrios, unidades básicas, sindicatos y escuelas de nuestra ciudad. Este programa se realiza en Adhesión al IV Centenario de la Fundación de Córdoba, auspiciado por la Escuela de Artes y el Departamento de Actividades Culturales de la Provincia (Gentile, gacetilla, en Archivo de la Escuela de Artes (AEA), 1973, Vol. II).

En relación con esto, Juan Carlos Gianuzzi, escenógrafo y entonces director del TEUC, le dirige una carta a Federico Bazán (director electo de la Escuela de Artes) en la cual describe las actividades realizadas por el elenco en 1973, entre ellas, las puestas en escena de *El que dijo*

sí - *El que dijo no* en escuelas universitarias y de nivel medio de Córdoba (ante docentes, padres y alumnos), así como en sindicatos y barrios de la ciudad. Y es interesante la aclaración que vincula la apropiación de la pieza de Brecht en la relación arte/pueblo:

La obra de Brecht ha sufrido modificaciones formales efectuadas por el elenco, a los efectos de lograr una mayor comprensión inmediata de su anécdota, quedando así el posterior debate, exclusivamente dedicado a lo conceptual, y a su probable relación con problemáticas del medio (Gianuzzi, 1973, AEA, Vol. I).³⁷

De acuerdo con los datos relevados en nuestra consulta del Archivo (véase Gianuzzi, 1973, Vol. I, AEA), de la hoy Facultad de Artes, se realizaron en 1973 representaciones de *El que dijo sí* y *El que dijo no* en la Dirección General de Escuelas Primarias (cursillo docente, 27/08/73 y 2/10/73), Escuela Primaria de Villa Azalais (con padres de alumnos, 2/09/73), Escuela Nocturna Presidente Roca (4/09/73), Sindicato de Trabajadores del Teatro (28/09/73), Escuela de Asistencia Social de la Universidad Nacional de Córdoba (4/10/73), Barrio José Ignacio Días 3^a Secc. (junto a Asistencia Social, 21/10/73) y además se presentó en el Hospital Misericordia (según consulta en el AEA, 1973, Vol. II).

37 La actriz Artemia Barrionuevo (2017: 249), integrante de *La Chispa*, al ser consultada en una entrevista por la relación del teatro y lo popular, responde: "Te puedo decir lo que dice Brecht: lo popular es aquello que refleja las necesidades del pueblo. Ese era como nuestro... no te digo eslogan porque no era, porque lo sigo creyendo. Lo popular, por supuesto, tenía que tener los requisitos a nivel estético que correspondieran para que refleje la realidad, y con la técnica para que se pudiera leer el mensaje". Galia Kohan (2017: 220), también asegura respecto del trabajo de *La Chispa*: "éramos muy estudiosos de Brecht, seguidores a muerte de Brecht y de Mao Tse Tung. Y el concepto que tiene Brecht sobre el teatro popular, es el teatro que defiende los intereses del pueblo, y no popular por masivo, sino porque defiende al pueblo. En esa época trabajábamos con obras que tenían que ver con lo que estaba pasando políticamente en el país".

El debate en comunidad: teatro y pueblo

El que dijo sí y *El que dijo no* parodian la tragedia y la parábola, géneros paradigmáticos de la literatura didáctica. Por un lado, se repite la estructura de una tragedia dentro de la tradición aristotélica. La obra aborda una epidemia que enferma a las personas y presenta la tensión que existe entre lo colectivo y lo individual. El mito o saber colectivo sustenta la costumbre que narra y da a saber qué hacer con los que enferman en un viaje, y ello se relaciona con ritos que exigen el sacrificio del convaleciente y la aceptación de los jóvenes de la verdad que los mayores portan. Asimismo, el conflicto conlleva la fatalidad que el Coro expresa.

Por otra parte, desde el título (*El que dijo sí - El que dijo no*) y con la primera intervención del Gran Coro, la pieza ostenta características genéricas de la parábola. En un contexto cotidiano, personajes corrientes aparecen ligados a esferas del poder y del saber, en función de la toma de decisiones.

Los personajes en la obra de Brecht no estaban individualizados con un nombre y una identidad, sino que eran designados por su rol social (madre, niño, estudiantes, maestro), respondiendo a la intención de la parábola de educar y poner en situación al espectador.

Los parlamentos presentan un lenguaje simple y retoman lo dicho anteriormente, recurso propio de la oralidad y del mito. Los personajes hablan a coro, jugando con los pronombres y la conjugación verbal, interpelando al público e incluyéndolo en el conflicto:

El Niño, la Madre, el Maestro: Haré (hará) el peligroso viaje a la ciudad que está del otro lado de las montañas, para buscar medicina e instrucciones para curar tu (mi, su) enfermedad (Brecht/TEUC, 1973a y b: 2).

El efecto lúdico pone en tensión lo personal y lo ajeno, en medio de una situación tensa, complicada, que en la obra de Brecht remitía a una decisión de vida o muerte. El público sabía que estaba ante una metaficción gracias a los procedimientos técnicos del teatro épico—escenario despojado, dos habitaciones figurando el traslado hacia diferentes espacios sin que la escenografía se altere; actores vestidos con su ropa diaria; visibilización del artificio cuando se indica, por ejemplo, que “el risco tendrá que ser construido por los actores con la ayuda de estrados, cuerdas, sillas, etc.”—y los recursos del teatro japonés, como señala Gianuzzi (2017): “Formalmente [la obra] estaba muy apoyada en el teatro japonés y consistía solamente en transmitir el concepto del texto, transmitir ese mensaje. En esto Brecht tomó una forma vinculada al teatro oriental de síntesis y de metáfora”. Todo lo que pasaba en el escenario producía desconcierto y abría el diálogo, interpelando al público, que estaba a la espera de una respuesta diferida ante situaciones conflictivas ritualizadas (es decir, marcadas con el “sí” o con el “no”).

Además de la estructura educativa en forma de díptico, luego de las funciones del elenco universitario, el teatro abría el debate para que hacedores y espectadores conversaran acerca de lo que había transcurrido en escena y los efectos generados. En la entrevista que realizamos con Adriana Musitano, el 14 de abril de 2008, Myrna Brandán, directora administrativa y actriz del Elenco, también egresada y profesora del Departamento, sostiene que el debate respondía a una práctica propia de la época, aunque no todas las obras lo permitían: “después de *Las criadas* [de Genet] para qué lo vas a hacer [al debate]... estas obras [como *Señorita Gloria*] lo permitían, *El que dijo sí - El que dijo no*, también” (Brandán, 2017: 178). Y particularmente respecto de esta obra, recuerda: “Lo que pasaba en el debate era esto: “¿Por qué nos hacen ver la misma obra?”, “¿Por qué no eligen, para decir esto, otra manera?”. Lo que realmente aparecía era la discusión sobre la obediencia...” (Brandán,

2017). Ese “... debemos aprender ante todo a estar de acuerdo” que dice el Gran Coro al comienzo de ambas obras, anulando la posibilidad de elegir, e imponiendo la obediencia, era discutido por el teatro y por el público del TEUC, en consonancia con la propuesta brechtiana de transformar al hombre por el arte para la vida.

El que dijo sí y *El que dijo no* presentan dos opciones contrarias que resultan análogas al contexto sociopolítico de la Argentina de los 70, caracterizado por las oposiciones amigo/enemigo, acuerdo/desacuerdo, lucha/inacción, vida/muerte. En ese contexto, la puesta en escena del TEUC constituyó una forma de debatir sobre lo que pasaba en esa época tan particular en la historia de nuestro país, de Córdoba y, especialmente, del Departamento de Teatro de la Universidad. Las obras muestran una sociedad cruel que respalda la muerte y la confirma. Pero la representación también permite, a través de la ironía y la burla, reflexionar sobre esa situación desconcertante y sobre cómo se intenta cambiarla. Sabemos que toda comunidad tiene como finalidad promover la vida y protegerla, entonces ¿cómo puede una sociedad atentar contra sus miembros, abandonarlos a su desgracia, o hacerlos desaparecer, como ocurre con el Niño que *dice sí*?

En varios momentos de las obras, los personajes hablan al unísono y el llamado Gran Coro—parodiado desde su nominalización—remeda la función del coro griego y representa el absurdo colectivo, la adhesión/aceptación/justificación de ciertas prácticas sociales. Desde la interpretación del Gran Coro: “muchos dicen que sí, pero en el fondo no están de acuerdo/ a muchos no se les pregunta nada, y muchos/ están de acuerdo con lo equivocado” (en Brecht/TEUC, 1973a y b: 1) y la sociedad se presenta formada por:

-Quienes asienten sin estar de acuerdo, y aquí vale preguntarse: ¿acaso se trata de los hipócritas?, ¿los obsecuentes?;

- Quienes no son consultados ni considerados en las decisiones a tomar, y por lo tanto, resultan marginados, excluidos;
- Y quienes están a favor de lo erróneo, y de nuevo nos preguntamos: ¿quién determina qué es erróneo?

La obra visibiliza la exclusión de aquellos miembros de la comunidad que piensan diferente a lo establecido por quienes tienen el poder, transmitido en este caso por la voz del Gran Coro. Y pareciera que esta opinión *determinada* anticipa lo que sucedería a partir de 1974, cuando la libertad de expresión pasó a ser un derecho negado por el poder político argentino.

La paradoja que arroja el Gran Coro al comienzo de las obras, “Debemos aprender ante todo a estar de acuerdo” (Brecht/TEUC, 1973a y b: 1), es una sentencia que resulta contradictoria en tanto combina el *deber* (obligación del hombre relacionada con la ley divina, natural o positiva que rige a su comunidad); el *aprender* (proceso de incorporación del conocimiento), y el hecho de *estar de acuerdo* (resultado de un proceso de toma de decisiones, y libertad de pensamiento). Estamos ante una definición paradójica –o antinomia semántica, es decir, una incongruencia oculta “en la estructura de niveles del pensamiento y del lenguaje” (Watzlawick *et al*, 1973: 175)– que, desde un nosotros inclusivo e impuesto (“debemos”) conjuga un *deber* con un *derecho* (de coincidir o no con algo/alguien), haciendo imposible su cumplimiento.³⁸ Entonces, la paradoja se vuelve pragmática en el curso de la interacción entre el Maestro, los Estudiantes y el Niño, determinando la conducta de todos (1973: 176). Esa paradoja lleva al pequeño a una situación insostenible:

³⁸ Retomamos nuestra propuesta teórico-metodológica desarrollada en *El monólogo dramático: interpelación e interacción* (Fobbio, 2009), para analizar la comunicación en obras teatrales y dramáticas a partir de categorías de investigadores de la Escuela de Palo Alto, como interacción, metacomunicación, juego sin fin, perturbación, desequilibrio.

si está de acuerdo con la costumbre y dice “sí”, acepta el abandono y su propia muerte, sin que se repare en sus emociones ante el acto ritual.

La ironía opera como recurso desestructurante, afectando la interacción de todos y representando a cualquier comunidad. La figura del niño, que merece especial cuidado en todas las culturas, es desestimada por los demás personajes. Por un lado, su Madre le propone al Maestro: “... he oído decir que el viaje es muy peligroso. ¿Quizá usted quiera llevar a mi hijo?”. El pedido incongruente evidencia la burla-contradicción frente a la imagen naturalizada socialmente de la madre protectora. Durante el viaje, el Maestro (otro emblema de educación y resguardo) minimiza la enfermedad del Niño (alumno suyo) sosteniendo que solo se encuentra “cansado”. Luego dice que preparará “delicadamente” al Niño para que acepte ser abandonado, y lo obliga a decir “sí”. Aquí son exhibidas en toda su insanía la manipulación y la persuasión. Los Estudiantes funcionan como un conjunto homogéneo de alguna manera ridiculizado, ya que no permite individualizar a sus integrantes cuando dialogan sin sentido crítico y dicen ponerse *de acuerdo*. Ellos, sin consultar al Maestro y persuadiendo su conducta en *El que dijo sí*, no dudan ante el infanticidio, crimen también naturalizado por la tradición, al cual tampoco se opone el Maestro. El abandono y posterior muerte que sufre el Niño en *El que dijo sí* parecieran mostrar una situación excesiva, obscena para las expectativas del público, de allí que se necesite/se asuma la segunda parte del diptico.

La circularidad de la fábula y de la representación, la reiteración de lo verbal y lo paraverbal en ambas obras ponen de manifiesto una comunicación que no permite la libertad de acción, no deja lugar ni siquiera a lo imprevisible: el diálogo está vedado porque solo se admite el acuerdo, más no la confrontación. En consecuencia, los personajes participan de una situación de desequilibrio (Jackson, 1990: 49-50 y 241, nota al pie) donde la interacción se vuelve rígida al quebrantar los

principios comunicacionales que no contemplan por parte del otro una respuesta predeterminada. El Niño y el grupo terminan atrapados en el *juego sin fin* que propone su comunidad, y la representación misma. Es decir, presos de esa “situación de desequilibrio o perturbación que se repite indeterminadamente. No se puede generar un cambio desde adentro del mismo sistema, sino que es necesario metacomunicarse” (Watzlawick et al, 1973: 214-215).

El peligro no está en la posibilidad de enfermarse o en el viaje (como aseguran los personajes), sino en las normas que rigen la conducta y las relaciones de los miembros de esa sociedad (el enfermo debe ser muerto/asesinado y los obstáculos/escenografía para cruzar las montañas son puestos por los mismos viajeros).³⁹

Desde la perspectiva del Gran Coro, los Estudiantes de *El que dijo sí* hacen lo correcto según las leyes, ya que responden a lo decidido por el Niño, a su deber de ciudadanos, obedecen al destino y cumplen con el ritual del entierro “cuando lo tiraron cerrando los ojos/ ninguno más culpable que su vecino/ detrás del niño tiraron terrones de tierra/ y piedras chatas” (Brecht/TEUC, 1973a). En síntesis, lo que hacen es darle al conflicto una *solución clarifinante*, es decir, una solución clara y final “que no solo elimina el problema, sino también todo lo que está relacionado con él” (Watzlawick, 1994: 7)⁴⁰ Mediante la ironía, los Estudiantes son construidos como grupo con el eufemismo “amigos”, y eran los que asesinaban por el bien del Niño y el éxito de la expedición, o sea

39 Es posible reconocer una situación desequilibrada semejante en otra producción realizada por el TEUC un año antes: *Señorita Gloria* (1972), obra que también dirigió Villanueva. En la pieza de Brecht y en Señorita Gloria se parodió el rol del docente, abordándose la conflictiva relación con los alumnos, tanto en el sentido estrictamente pedagógico, como en la situación específica que atravesaba el Departamento de Teatro en esa época.

40 Con la expresión “solución clarifinante”, Watzlawick (1994: 7. Nota al pie) ironiza sobre las soluciones que, aparentemente claras, son brutales y monstruosas como la “Solución final (Endlösung), [que siendo un] eufemismo usaran en Alemania los nazis para significar su programa de exterminación de los judíos”.

respaldados por el llamado bien de todos. A este macabro parlamento, se sumaron como macabras las acciones, macabros los personajes, y aún más cruel la improvisación del entierro. Ese comportamiento seguramente sacudió e incomodó, refiriendo y abarcando el contexto sociopolítico argentino de la época. El hecho de arrojar al Niño por el precipicio de esa manera constituyó un *gestus social* –concepto brechtiano retomado por Roland Barthes (1986: 97) para caracterizar la fuerza política del teatro épico– y constituyó una expresión que resumía, en un instante, las contradicciones que aún hoy nos dicen de nuestra historia, reciente y cruenta.

El Gran Coro como colectivo social que no se detenía a reflexionar, sino que repetía enajenadamente normas excluyentes y condenatorias, en *El que dijo no*, minimizó la defensa de la vida y juzgó de cobardes a los Estudiantes ante la no aceptación del infanticidio: “Muy juntos caminaron todos,/ a pesar de los escarnios/ a pesar de las burlas,/ con los ojos cerrados,/ ninguno más cobarde que su vecino” (Brecht/TEUC, 1973b: 4). Asimismo, en *El que dijo sí*, justificó la muerte de una forma que nos recuerda a la *hybris*, o tal vez la ignorancia de aquellos argentinos que en los 70 estaban de acuerdo con la violencia paraestatal, decían sí a la violencia sobre los cuerpos, ideas y creaciones.⁴¹

En *El que dijo no*, el Niño rechaza la costumbre, no hace lo “correcto” que le es impuesto y transgrede las expectativas de los que viajan con él. Decide regresar enfermo al pueblo, su lugar, y desde la enfermedad proclama otra ley. Al decir “no”, el Niño se escinde del colectivo al cual pertenecen los otros, cobra fuerza como personaje, sorprende y vuelve obsoletas las leyes por las cuales todos se regían:

41 Como un detalle de la violencia sobre los objetos y bienes simbólicos, Brandán (en el libro *Protagonistas del nuevo teatro cordobés*) describe que en la última dictadura, los militares quemaron la utilería del TEUC, en el edificio donde actualmente se encuentra el Rectorado de la UNC, en el que antes funcionara una de las salas del elenco.

EL MAESTRO: ¿Quieres que volvamos por tu causa? ¿O estás de acuerdo con que te arrojemos al precipicio, según lo exige el gran rito?

EL NIÑO (*después de una pausa de reflexión*): No, no estoy de acuerdo.

EL MAESTRO (*grita desde la habitación uno a la dos*): ¡Bajen! ¡No ha contestado de acuerdo a la costumbre!

LOS TRES ESTUDIANTES (*mientras bajan a la habitación uno*): Dijo que no. (*Al niño*) ¿Por qué no has contestado de acuerdo a la costumbre? Quien dice “a” también debe decir “b”. Cuando en su momento te preguntamos si estarías de acuerdo con todas las consecuencias de este viaje, contestaste que sí.

EL NIÑO: La respuesta que di fue equivocada, pero la pregunta lo fue más. Quien diga “a” no tiene que decir “b”. También puede reconocer que “a” era un error. Quería ir en busca de medicina para mi madre, pero ahora me he enfermado yo mismo; así que ya no me será posible cumplir mi propósito. Y quiero regresar enseguida, según lo exige la nueva situación. También a ustedes les ruego que se vuelvan para llevarme a casa. Sus estudios bien pueden postergarse. Y si, como lo espero, en el otro lado hay algo que aprender, sólo podría ser lo siguiente: en una situación como ésta hay que regresar. En lo que respecta al antiguo gran rito, no veo sabiduría alguna en él. Más bien necesito una nueva costumbre, que tenemos que imponer cuanto antes: la costumbre de reflexionar otra vez en cada nueva situación.

El Niño reflexiona sobre lo que sucede, es decir que se metacomunica y así termina con el *juego sin fin*: cambia su “destino”, y el de los Estudiantes y del Maestro que lo acompañan hasta el pueblo. Entonces se parodia la sentencia inicial que instaba a “aprender a estar de acuerdo”, porque el Niño no estaba de acuerdo ni quería aprender a estarlo. Con ello se escarneció también el objetivo de la parábola: en vez de indicar un camino a seguir, el díptico puso en escena dos respuestas contrarias al mismo conflicto, trabajando con las opciones y sus caminos; y por tanto se hace didactismo crítico. En este caso y gracias a ese carácter examinador, la parodia actuó como una de las herramientas más

efectivas del teatro político y del distanciamiento, al valerse de la *parábasis*, porque ese momento en el que los actores salen del escenario y el coro dirige su texto directamente al público es:

... cuando la representación se quiebra, y actores y espectadores, autor y público intercambian los lugares, la tensión entre escena y realidad disminuye y la parodia conoce quizá su única disolución (...) El diálogo escénico –íntima y paródicamente dividido– abre un espacio a su lado (que físicamente está representado por el *logeîon*) y se convierte en coloquio, simple y humana conversación (Escalígero, citado en Agamben, 2005: 62).

Los argumentos sólidos que avalaban el “no” del Niño, pusieron de manifiesto el poder desestructurante de la palabra. Es en los 70, cuando los artistas tenían convicción con respecto a los cambios sociales, más cuando se representa esta obra y es la palabra del más débil la que modifica las interacciones y las resignifica, logrando un cambio en su comunidad.

El TEUC, desde ese humor irónico abrió un espacio, una posibilidad de metacomunicación del espectador con respecto a su entorno sociopolítico.⁴² El díptico comportó una comicidad que operó por contraste, a través de la parodia (Jauss, 1986), porque implicó conocimiento y reconocimiento de aquello que se negaba, ya que ofreció una salida al *juego sin fin* que imponía la tradición. El público en lo parodiado reconocía –ese “deber decir siempre sí”– su realidad y solo le restaba conversar, para escapar del circuito “enfermo” que asfixiaba a todos (como dicen las obras: “*tu, mi, su enfermedad*”).

42 Brandán reconoce como obras humorísticas del TEUC a *La paz en las nubes* (humor político) y *Señorita Gloria* (humor cruel o esperpéntico). Luego identifica a las de drama, “bien densas, tipo *El balcón*, *Las criadas de Genet* o *El arquitecto...* de Arrabal” (2017: 173).

Aprender a estar de acuerdo: teatro y universidad

La elección de este díptico por parte de Villanueva respondió al pedido de las autoridades de la Universidad (Escuela de Artes) de “hacer teatro popular para llevar a las villas, para concientizar al pueblo”, en contraposición con la realización de un “teatro burgués” que se le objetaba al grupo por algunas producciones anteriores, según testimonia Juan Carlos Gianuzzi (2017). Más allá del requerimiento institucional que exigía un “estar de acuerdo”, tal decisión dialogaba con tensiones culturales e ideológicas de la época: búsquedas estéticas, la formación respecto de las técnicas y procedimientos brechtianos y, particularmente, la puesta en relación del teatro y la Universidad con las necesidades sociales:

Fue muy rico eso [hacer *El que dijo sí - El que dijo no* de Brecht], en la medida en que nos obligó a todos nosotros, los integrantes del TEUC, integrantes a la vez de una clase media, a acceder a zonas marginales y sus problemáticas, más desde adentro. Ahora que me acuerdo, que lo pienso y trato de recordarlo, yo me sentía totalmente escéptico y no sabía qué llevar, me decía “acá hay que traer comida, laburo, luz, agua”, y no una obra de teatro. Era algo muy fuerte el acceso, lo de la cosa programada de llevarnos a la villa a dar una obra de teatro. De todas maneras, lo hacíamos con mucho entusiasmo y con mucho amor, porque intentábamos transmitir un concepto de solidaridad, a través de Brecht (Gianuzzi, 2017: 161).

Es en el período 1973/74, cuando el Departamento de Teatro cambia la modalidad en su sistema de producción por una mayor horizontalidad y compromiso con la realidad, “... continuando propuestas de los sesenta al relacionar arte/vida/revolución, se modificaron planes de estudios, prácticas pedagógicas, espectaculares y de intervención en la sociedad” (Zaga-Musitano, 2002: 138). Entre los objetivos que

se propuso el TEUC para el período agosto-diciembre de 1973, encontramos dos que se destacan por su necesidad de comunicarse con la sociedad:

- Acceso del elenco a públicos diferentes del habitual (escuelas, centros vecinales, sindicatos, etc.)
- Trabajar sobre temáticas de interés absolutamente popular y masivo, para lo cual seleccionan la pieza de Brecht (Archivo Escuela de Artes, 1973, Vol. II).

Cuando Isabel de Perón se halla en el poder en 1975 interviene la Universidad y se rompe el nexo con la comunidad, exterminando la educación revolucionaria y horizontal, basada en teorías como las de Paulo Freire. En la Escuela de Artes se producen cesantías, modificaciones y cambios de planes de estudios. Luego, en 1976, ocurre el cierre de los Departamentos de Teatro, de Cine y TV, anexándose la Escuela de Artes a la Facultad de Filosofía y Humanidades. El “sí” del Niño, es también el “sí” que marcó la incomunicación social reinante y que la Escuela de Artes, con sus actividades de extensión, pretendió revertir. Luego, esa incomunicación se radicó en la misma Universidad, entre el TEUC y los colegas del Departamento de Teatro. Y en 1975, ya fuera del escenario y de la escena docente, alejados por la fuerza y la violencia que se impuso en la Escuela de Artes, los miembros del elenco son cesanteados, y muchos se van de la ciudad. Dicha incomunicación y violencia social implicó la posterior desaparición del TEUC y el exilio de muchos de los teatreros, unidos para salvarse de la persecución de ese año y de la posterior, de 1976:

... en el contexto del Departamento de Teatro, el TEUC nunca discutió. Se enojó, se enfureció, se sintió muy mal, sintió que lo avasallaban y lo desaparecían, pero nunca discutió así, profundamente, este cambio [inferimos, por lo que sigue, que se refiere a lo que se sucedió en 1974, al integrarse el elenco al Departamento]. (...) Porque no se pudo

producir más nada. La última obra es esa: no dijimos ‘no’, dijimos ‘sí’. Era muy difícil en ese momento decir no, había un movimiento así, para adelante. Iban todos los jefes de Departamentos a la Dirección de la Escuela... Una cosa tan politizada... No dijimos ‘no’, no pudimos decir ‘no’, lo pensamos en un momento, pero no pudimos decir ‘no’, con la fuerza necesaria para que se plasmara (Brandán, 2017: 181).

Así, la puesta condensa y remite transitivamente a la respuesta del gobierno y de la Universidad, al “sí” que aceptó el TEUC, aún desde la disconformidad. Este malestar funcionó como antílope de lo que sucedió cuando la sociedad dijo “sí” al golpe militar, por su inacción/aceptación ante la muerte del otro, cuando muchos fueron arrojados al vacío, desmembrados y “desaparecidos”, reducidos como el grupo de teatro. Un “sí” que sigue aconteciendo en la complicidad social ante las desapariciones de personas ocurridas en democracia.

La última escena de *El que dijo sí* es tan extrema que anticipa la situación que afrontará el Departamento de Teatro en 1975, cuando el gobierno violento a quienes realizaron prácticas y apuestas al carácter transformacional del arte—como el Taller Total—⁴³ y, en consecuencia, a la transformación social (Zaga-Musitano, 2002: 139).

Teniendo en cuenta el compromiso marxista que sustentan las obras de Brechty que se retoma en la Argentina de los 70, esa transformación social deseada se materializa en el *gestus* inverso de los Estudiantes que, en la segunda parte del díptico, se unen para llevar cuidadosamente al Niño de regreso. Ellos resisten la burla, se postulan contra la violencia,

43 El Taller Total surge en 1970 en la Facultad de Arquitectura y Diseño (UNC) y, por el espíritu de compromiso y lucha propios de finales de los 60 y principios de los 70, se extiende a gran parte de la Universidad, especialmente a la Escuela de Artes. Este Taller buscó producir innovación pedagógica e institucional, apelando a que el profesional asumiera sus prácticas como hecho social y se involucrara con las necesidades del pueblo. En 1975, el Taller Total termina sus actividades en esta Facultad y también en la Escuela de Artes, debido a la intervención de la Universidad.

la costumbre adversa y con su conducta mostraban que era posible salir del juego sin fin.

Además, en *El que dijo no* también están representados los que juzgan sin comprometerse, como el Gran Coro. Esta dicotomía refiere a la relación antagónica presdominante en la época (Mouffe, 1996: 6), entre los que no están de acuerdo con las medidas impuestas por el gobierno argentino ni con las decisiones pedagógicas que alejan a la Universidad del pueblo y, por otro lado, quienes las aceptan y confirman. Así, el teatro universitario—desde la paradoja, ironía, parodia—se constituyó en espacio de resistencia para el arte y la sociedad, promoviendo la discusión sobre las problemáticas del Departamento, de la Universidad y de la Argentina.

Vectores deseantes y configuración simbólica en puestas del TEUC, 1970 y 1973

Alberto Palasí

Reflexionar sobre la actuación es siempre un preguntar continuo sobre el enigma de ese devenir humano que todavía llamamos teatro y que es un incessante preguntar sobre el enigma del teatro que todavía llamamos acontecer humano (Luis de Tavira, 2003).

Introducción

El problema del análisis de la complejidad ontológica de la *poiesis teatral*, como Jorge Dubatti llama a la producción del actor –contemplada, atestiguada y luego co-creada por el espectador– se multiplica en la zona de experiencia del convivio (Dubatti, 2010: 1), por eso resulta difícil de abordar, debido a la gran variedad de epistemes en relación a la elaboración y recepción de lo simbólico en la creación artística.⁴⁴ En este trabajo se realizará un análisis de la puesta en movimiento de diferentes relatos de cuatro obras escénicas realizadas por el TEUC entre los años 1970 y 1973. Se tendrá en cuenta como marco teórico para este abordaje a Ernst Cassirer (1998) y su propuesta con respecto a la definición del hombre como animal simbólico, y además, la formación de lo simbólico en la constitución del Sujeto explicado por Masotta (1995), interpretando el seminario de Lacan sobre *La carta robada* de Edgar

⁴⁴ La historia de la cultura es discontinua, se organiza en torno a lo que Foucault llama “*epistemes*”. Cada episteme estructura los más diversos campos del saber de una época, este autor en “*Arqueología del saber*” se ocupa del estudio de las epistemes, y muestra que la disciplina capta la sucesión de epistemes en un devenir, que no implica ni progreso ni sentido alguno (Foucault, 2008: 15).

Allan Poe,⁴⁵ sumando la teoría de los vectores que permite analizar los mecanismos del deseo propuesta por Patrice Pavis (2000).

El sentido de la puesta en escena

Antes de comenzar con el análisis de los cuerpos en acción en tanto productores de sentido, nos proponemos un lugar epistémico, desde donde partimos, y lo situamos en la observación de los documentos escritos, e imágenes en videos y fotografías, que consultamos en el Archivo del equipo de TPU.

Ernst Cassirer (1998) transgredió el paradigma del hombre como animal racional al proponerlo como animal simbólico, entendiendo de tal forma que todo el mundo cultural se configura por símbolos, que él mismo produce y reproduce, y que se expresan y manifiestan en el lenguaje, el mito, la religión y la ciencia. El hombre ya no vive en un puro universo físico, sino que construye un universo simbólico que forma la urdimbre complicada de la experiencia humana. Definió al símbolo como una parte del mundo humano del sentido, como designador y poseedor de una unidad funcional. Según Cassirer el hombre desarrolla una inteligencia y una imaginación simbólica. El signo está relacionado con la cosa a que se refiere de un modo único, y en cambio el símbolo es extremadamente variable. De esta manera el sentido se va construyendo por intermedio de relaciones que utilizan un sistema complejo de símbolos, y estas relaciones son aisladas en sistemas abstractos, susceptibles a la construcción de nuevos símbolos o “refritos”, que promueven los sistemas de comunicación.

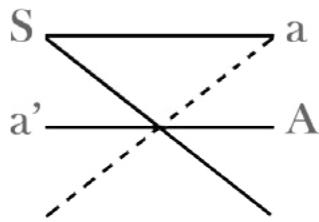
45]. Lacan trabaja sobre este texto de Poe en el Seminario 2, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*.

Sin el simbolismo la vida del hombre sería la de los prisioneros en la caverna de Platón. Se encontraría confinada dentro de los límites de las necesidades biológicas y de sus intereses prácticos; sin acceso al mundo ideal que se le abre, desde lados diferentes, con la religión, el arte, la filosofía y la ciencia (Cassirer, 1998: 70).

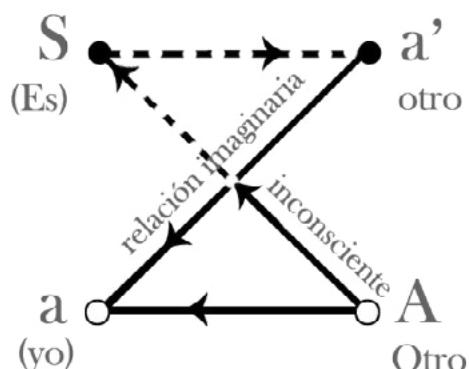
El paso preliminar a toda esta conquista humana fue el lenguaje. Y ello se complejiza más si comprendemos que estos sistemas de comunicación son producidos por el deseo. Ahora bien, el deseo se puede entender desde el paradigma psicoanalítico. El deseo está inducido por el deseo del tercero, cuando existe el Otro que fija su mirada en el objeto, ese es el objeto del deseo. Se produce una relación triangular, pero primero habría que entender quién es el Otro. Según Massota (1995: 41), Lacan en 1955 propone una maqueta del complejo de Edipo desarrollado por Freud y al que Lacan le llama la metáfora paterna. Esta maqueta la realiza en base a *La carta robada*, cuento de Edgar Allan Poe, con el que demuestra como se configura el Sujeto de acuerdo a la teoría psicoanalítica. La maqueta que propone es un modelo de la metáfora paterna (el complejo de Edipo para Freud) donde se ven claramente los tres componentes: El padre, La madre y El hijo. Este esquema es sustituido por Lacan por el famoso Otro (*Autre*). Con el Otro Lacan habla de tres cosas:

- 1º - Algo que tiene que ver con el padre,
 - 2º - Algo que tiene que ver con la madre,
 - 3º - Algo que tiene que ver con el complejo de Edipo en su conjunto
- (Masotta, 1995: 45).

De esta manera, el Otro determina el efecto y, por lo tanto, determina al Sujeto y configura su deseo. El Sujeto en el sentido lacaniano no es aquello que está frente al objeto, sino aquel que está “sujetado”, sujeto determinado por el significante. Todo el esquema lacaniano sería el siguiente, según Massota:



En este esquema, Lacan representa los dos niveles fundamentales, a saber, la relación inconsciente que va desde el Otro (A) al Sujeto (S). Este es el nivel de lo simbólico, y el nivel de lo imaginario donde *a* es la imagen y *a'* es el Yo identificado a esa imagen. De acuerdo a esto el nivel de lo simbólico evoca la famosa fórmula lacaniana “El inconsciente es el discurso del Otro”; de esta manera, “el Sujeto está en una relación de determinación con algo que tiene que ver con el padre, con algo que tiene que ver con la madre y con algo que tiene que ver con el complejo de Edipo en su conjunto” (Masotta 1995: 46). Teniendo en cuenta esta explicación podemos entender como funciona el deseo de acuerdo a un tercero (el Otro). Si lo que quiere el Sujeto es lo que quiere el Otro, “el tercero es quien introduce el objeto de deseo, así nos introducimos en un universo donde los objetos aparecen inducidos por deseos de otros” (Masotta 1995: 121). En este sentido lo que surge es la identificación con el tercero para lograr el objeto del deseo.



Entonces, en el *Seminario 2* (Lacan, 2007), escrito en 1955, en su capítulo 19: “Introducción del Gran Otro”—a diferencia de lo que interpreta Massota— expone un esquema más complejo donde se establece en el nivel imaginario un “muro del lenguaje”, en el que se interrumpe la relación simbólica en la constitución del sujeto (S), el cual es un sujeto parcial (analítico), y no un sujeto total. El esquema es el siguiente:

La aparición del inconsciente en el nivel simbólico se ve obstaculizada por el “muro del lenguaje”, en el nivel imaginario. De este modo el sujeto parcial construye una simbología parcial que está en relación también parcial con el otro (a').

Ahora nos preguntamos: ¿cómo podemos interpretar el sistema de vectores que propone Patrice Pavis como metodología de análisis? Y ¿cómo emplearíamos dicha metodología, en acuerdo al modelo relatado, para luego reflexionar sobre las imágenes de las puestas en escenas? Patrice Pavis (2000) en *El Análisis de los espectáculos* propone cinco ámbitos o paradigmas de investigación, a saber: la teoría productivo-receptiva, la sociosemiótica, entre la sociosemiótica y la antropología cultural, la fenomenología y la teoría de los vectores. En esta última Pavis, se refiere a:

... una red de vectores que es **factible de analizar tanto en la actuación como en la puesta en escena** que enriquecen las posturas semiológicas y que estudian los **mecanismos de la necesidad** (sociológicos) y **del deseo** (psicoanalíticos) en la perspectiva de una antropología del actor y del espectador (Pavis, 2000: 43. El destacado, nuestro).

De esta manera, se configuran en el espectáculo a través del cuerpo semiótico del actor, vectores de deseo que promueven en la zona de expectación diferentes significaciones y la producción de una simbología siempre incompleta y susceptible de diferentes interpretaciones. Pensemos entonces que tanto los Sujetos actores como los Sujetos espectadores se mueven por ese nivel simbólico, barrados por el nivel

imaginario identificatorio. Según Pavis, con respecto a los métodos de análisis del juego del actor:

El vector se define como una fuerza y un desplazamiento desde un determinado origen hacia un punto de aplicación, y según la dirección de esta línea que va de un punto a otro, se pueden distinguir cuatro grandes tipos de vectores.

Acumuladores: que condensan o acumulan varios signos (preferimos llamarlos elementos para trabajar con lo simbólico)

Conectores: que enlazan dos elementos de una secuencia en función de una dinámica.

1. *Secantes*: provocan una ruptura del ritmo narrativo, gestual y vocal, y aumentan la atención en los momentos en que el sentido “cambia de sentido”.

2. *Embragues*: hacen pasar de un nivel de sentido a otro, o de la situación de enunciación a los enunciados (Pavis, 2000: 77).

Hipotetizamos que la puesta en escena sería siempre, en diferentes grados, una puesta en escena del inconsciente es que analizarmos las construcciones simbólicas de los actores en las diferentes puestas en escena, a partir de las operaciones del trabajo de *condensación*

... que procede unas veces por acumulación-superposición-interferencia de los signos a través de los vectores acumuladores, y otras veces por el paso de uno a otro mediante un sistema de equivalencias y de sustituciones (embrague metafórico) (Pavis, 2000: 101).

y de *desplazamiento* que

se presenta unas veces como un elemento visible que expulsa a otro –la conexión es aparente y el desplazamiento aparece entonces como un encadenamiento temporal o causal (vector conector)– y otras veces como un movimiento de ruptura que termina bruscamente con una serie y pasa sin transición a otra (vector secante) (Pavis, 2000: 101).

A su vez, el teatrólogo francés desde Freud toma la polarización entre *desplazamiento* y *condensación*, como dos categorías que se corresponden con la oposición entre metonimia y metáfora (Pavis, 2000: 105).

Desplazamiento	Condensación
2. Vectores-conectores	1. Vectores-acumuladores
3. Vectores-secantes	4. Vectores-embragues

Análisis de las obras del TEUC

Pavis cuando realiza su comentario de las fotografías de Marat/Sade (Weiss) expresa que:

... sin la dimensión temporal no se puede proponer un análisis vectorial completo. Los fotogramas obligan a aprehender lo que ha quedado fijado en la fotografía y lo que va a ocurrir justo después de esta instantánea. El encuadre instaura una red de miradas y de jerarquías entre distintos conjuntos (Pavis, 2000: 129).

Por lo tanto, el análisis que realizaremos sobre las siguientes obras no deja de ser parcial, con diversos corpus, según los archivos de cada obra, y como corpus principal algunas fotografías seleccionadas donde especulamos sobre la dirección y el sentido de los vectores deseantes, teniendo en cuenta una aproximación a algunas variables del convivio.

El arquitecto y el emperador de Asiria (1970)

En 1966, Fernando Arrabal escribe *El arquitecto y el emperador de Asiria*, donde un personaje semisalvaje (el arquitecto) y su “mentor”, un emperador asirio caído del cielo en una isla desierta, intercambian personalidades y asumen roles, hasta que, tras un juicio sumarísimo, el emperador pide al arquitecto que lo devore a su muerte. Cumplida la ceremonia, el arquitecto se convierte en emperador. Finalmente correrá asustado al ver caer desde el cielo otro avión.

El arquitecto y el emperador de Asiria se presenta como una obra en construcción, la obra civilizatoria occidental que, al comienzo se muestra con todo su esplendor con los enunciados del emperador y el nombramiento de “arquitecto de Asiria” al salvaje y, luego, en el transcurso de la obra de teatro se observa la decadencia de esta acción civilizatoria, resolviéndose en la nada a través del canibalismo, que permite la reproducción de modelos vacíos.

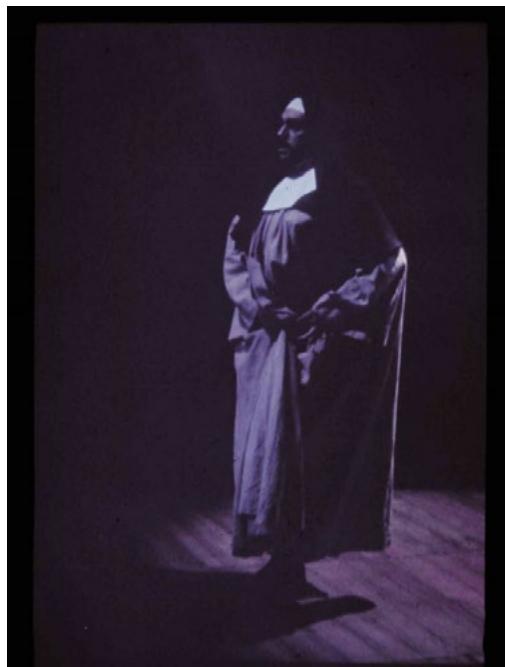
En la ciudad de Córdoba, Argentina, el 19 de junio de 1970 se estrena esta obra, bajo la dirección y puesta en escena de José Luis Andreone y en la actuación Juan Carlos Gianuzzi y Edgardo Tranchet como integrantes del TEUC, en un contexto histórico muy significativo. Existía en ese momento una contradicción relevante entre lo que pasaba en las calles, generado en el espíritu obrero e intelectual y las intenciones del gobierno, militar y conservador. Ya se ha dicho aquí que el 29 de mayo de 1969 se había producido el Cordobazo, esa revuelta de estudiantes y obreros (concomitantes con las revueltas estudiantiles de 1968 en el ámbito internacional), durante el gobierno de aquel régimen militar autodenominado “Revolución Argentina”, presidido por el general Juan Carlos Onganía y luego por dos dictadores más. En el ámbito del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, a fines del 69—como ya se ha dicho en otros capítulos—se

vivió una crisis ideológica que provocó la retirada del TEUC de María Escudero (docente responsable de su conformación y directora del elenco), y de un grupo importante de egresados, como asimismo de los alumnos que formaron el grupo independiente Libre Teatro Libre (LTL), unos, querían un repertorio en relación con los problemas regionales; otros, reclamaron mayor libertad de expresión, improvisaciones y una metodología pedagógica con un fuerte “cuestionamiento a la academia y a la institución Teatro proponiendo, además, la ruptura con el texto, con el autor y con los roles inamovibles” (Musitano, 2002: 135).

El TEUC en este complejo contexto presenta *El arquitecto y el emperador de Asiria* que “desarrolla un lenguaje escénico que, junto a las posibilidades expresivas del texto dramático, experimenta logrando acciones movilizadoras de la sensibilidad y de las emociones, como escena política” (Gallardo, 2010: 45). El espacio escénico estaba construido en forma de Y griega, con una serie de pasarelas que llevaba al público a mirarse a sí mismo, incluyéndolo como efecto y parte del espectáculo. El convivio teatral individual era afectado según la ubicación del espectador. Ante esta espacialidad y situación planteamos algunas posibles variantes vectoriales, tomando fotografías de la obra en cuestión, utilizando para el análisis el pre-texto de la obra *El arquitecto y el emperador de Asiria* (Arrabal, TEUC, 1970), con apoyo en el Trabajo Final de Licenciatura, realizado por Yanina Gallardo (2010), que en parte aquí se publica.



Fotografía 1



Fotografía 2



Fotografía 3



Fotografía 4

En la Fotografía 1 se observa al salvaje, el arquitecto, con la mirada y todo su cuerpo dirigido hacia el “cielo”, hacia arriba, donde se podría pensar en una direccionalidad a nivel de vectores conectores en una operación de *desplazamiento*, que involucra a su mirada, dirigida al lugar de donde cae el avión, mostrando además una conexión con aspectos naturales. La unión y a su vez el conflicto de este salvaje con su entorno, esa especie de naturaleza roussoniana, es evidente en este nivel de discurso. En cuanto a la operación de *condensación*, se observa un claro sentido de fuerzas en los vectores *acumuladores*, proponiendo la metáfora del primer hombre o de un hombre en estado puro, no contaminado con las tentaciones civilizatorias.

Sin embargo, en la Fotografía 2 se advierte lo contrario en cuanto al sentido en la operación de *condensación*. Se trata de otro personaje: el discurso del emperador, entre otras cosas, ronda principalmente en probar la existencia de Dios jugándose en un billar eléctrico: si llega a 1000 puntos, entonces Dios existe. En este caso los vectores *acumuladores* y *embragues* son abundantes, apoyados por el vestuario que se va componiendo poco a poco en la escena, para marcar la posición del personaje que en la fotografía se observa en presencia, con un gesto seguro y totalmente occidentalizado y cristiano. Los vectores *acumuladores*, teniendo en cuenta la correlatividad de la escena en el texto, van cargándose a medida que el emperador se va transvistiendo: pasa de hombre a mujer, y de mujer a monja, y cuenta la situación en el bar donde se juega la existencia de Dios. Los vectores *embragues* van proponiendo nuevos sentidos y símbolos culminando en la Fotografía 3, donde se percibe claramente el pasaje de un nivel de sentido a otro, considerablemente más cruel.

La operación de *desplazamiento* se produce proponiendo vectores secantes, hay un claro proceso de corte y ruptura del ritmo de la narración. Una vez comprobado por accidente que Dios no existe

—porque la máquina se para en el 999— ya se ha transformado en monja, y la monja en parturienta, con medias de red. En la fotografía 3 se distingue una dislocación de la forma, los vectores de *condensación* han cambiado totalmente y se espera que esta monja de a luz..., sin Dios.

Por último, realizamos en el análisis un salto hacia el final de la obra (Fotografía 4). Los vectores *conectores* en este caso son claros, en la imagen se observa al emperador inerte y al arquitecto descubriendo su cuerpo. En la operación de *condensación* se reconocen dos hombres sin nada; uno, se va a comer al otro para llenarse de él, para convertirse en lo mismo, en el modelo occidental vacío.

***La paz en las nubes* (1971)**

La paz en las nubes fue estrenada por el TEUC en 1971, y participaron egresados y estudiantes del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba y actores invitados. Esta obra es una adaptación de *La paz* de Aristófanes realizada por Jorge Petraglia, quien realizó la actualización junto a Rubén Fraga. Una de las características más importantes en cuanto a la relación de la obra con el contexto político es que su adaptación estuvo marcada por el *Gran Acuerdo Nacional* (GAN), convocatoria del general Lanusse para realizar una transición seudo-democrática luego de los acontecimientos aún recientes del Cordobazo. “Esa Paz muda de la comedia de Aristófanes, que aparecía liberada pero también manejada por Hermes y Trígeo, se adecuaba bastante a la pacificación obligada que el GAN proponía al pueblo argentino” (Iglesias, 2011).

La fábula de la comedia de Aristófanes se desarrolla en torno al anhelo de Trígeo y su pueblo por liberar a la Paz de la caverna donde se

encuentra cautiva, y una vez liberada, ella y sus compañeras, Opora y Theoria, acompañarían un nuevo tiempo de fiesta y abundancia para los campesinos y sus tierras.

La adaptación consistió fundamentalmente en un cambio en el discurso, adaptándola a la forma de hablar contemporánea, y el cambio de algunos nombres tanto de personajes como de ciudades, las ciudades más conflictivas para el GAN fueron mencionadas irónicamente como si fuesen polis griegas, por ejemplo Rosariópolis por Rosario, Laplátacis por La Plata, y Tucutracia por Tucumán.

En la adaptación del TEUC, Opora es la Pomona, o Miss Primavera, y Theoria es Fiesta, o Miss Festival, además de otros nombres de personajes remplazados como Mercurio por Hermes, La Guerra por Polemo, Bochinche por El Tumulto, La Hija por La Niña, Júpiter por Zeus, entre otros; y los cuerpos de los personajes fueron deformados, tornándolos grotescos y excesivos, con gran influencia del arte del clown, y en correlación con las comedias griegas, haciendo notar de forma exagerada los genitales y otras partes sexuales.

En esta puesta en escena se puede observar una composición escénica prominentemente circular, al estar pensada como circense, y el vestuario y los gestos de los actores están relacionados siempre con el clown. La Fotografía 5 muestra a Trigeo montado en su escarabajo y en marcha en busca de Júpiter para liberar a La Paz, además, a La Hija dirigiéndose a Trigeo en su interrogatorio y los esclavos, quienes alimentaban al escarabajo con bolitas de excrementos. Los vectores *conectores* están relacionados con la narración de esta acción que está por realizar Trigeo. Él, concentrado en la dirección de la búsqueda de La Paz; La Hija, con su mirada dirigida a Trigeo en su interrogatorio acerca de qué y cómo lo va a hacer. Los esclavos, en esta composición, dirigen sus gestos a la conversación entre Trigeo y La Hija. Un momento después, en esta operación de desplazamiento van a entrar a configurarse los

vectores secantes que producen un cambio total de la escena temporal y espacialmente. Desaparecen los esclavos y La Hija, y Trigeo se enfrenta a Mercurio luego de su ascenso a los cielos. En cuanto a los vectores *acumuladores* en la operación de *condensación* el sentido está dado por una simbología recargada sobre todo en La Hija y en los esclavos, identificando estas exageraciones clownescas con el pueblo.

Ya La Paz ha sido rescatada de las profundidades y se encuentran con ella la Pomona y Fiesta (Fotografía 6). Este trío se encuentra en una vectorización, en la operación de *desplazamiento*, diferente a la de Mercurio y Trigeo. Estos tres personajes mudos para los espectadores generan una separación con los otros dos que las alaban e interrogan. Los vectores conectores están de acuerdo con la separación de importancia que tienen las tres diosas con los otros dos que las desenterraron. La Paz con su gorro frigio, haciendo alusión a la patria convulsionada de la época, y mediante la exuberancia de Pomona (a la izquierda) en una posición frívola, mientras que a Fiesta se la observa más displicente. En cambio, la dirección de los vectores en Mercurio y Trigeo es hacia estas tres diosas. En cuanto a la operación de *condensación* los elementos proponen, desde lo clownesco, toda una simbología casi de alabanza y curiosidad hacia las diosas, desde los personajes de Mercurio y Trigeo. Los vectores *acumuladores* se perciben claramente en las tres deidades que probablemente captaban la mirada tanto de Mercurio y Trigeo como de los espectadores. Esta escena es importante en función de que esa expectación de Trigeo y Mercurio produce una interrogación sobre los posibles embragues que puedan ocurrir una vez recuperada La Paz.

En la composición escénica de la Fotografía 7 hay dos elementos que atraen la atención dentro de la vectorización de conexión: los personajes de Trigeo y La Paz. Uno más alto que otro estableciendo una diagonal muy clara en el espacio tridimensional. Ambos rodeados por diferentes personajes, el esclavo con Trigeo y el coro con La Paz. Esto

genera dos líneas de narración: en la escena del fondo arriba, La Paz reúne los vectores *conectores* de dos personajes del coro, se encuentra en un movimiento probable de sumisión, mientras que el asedio de los otros personajes es evidente. En cambio, en la escena de la derecha, abajo y adelante están Trigeo como triunfador y el esclavo como un entrenador masajeando la pierna de Trigeo. En cuanto a la operación de condensación, se da con vectores acumuladores en cada una de las dos partes de esta escena mostrando significaciones diferentes pero complementarias: La Paz ya con el pueblo (el coro) y Trigeo como héroe. Los vectores embragues se encuentran evidentes también en la escena si seguimos la diagonal propuesta. Del triunfo al resultado y a la inversa. La propuesta de *La paz en las nubes* es desarrollada desde una concepción externa en el trabajo del actor, un desarrollo frontal, aunque el escenario fuera planteado de forma circular. Estos elementos desde la ironía refuerzan la crítica hacia el GAN.



Fotografía 5. *La Paz en las nubes*, momento grotesco, con atmósfera circense creada por lo actoral, el vestuario y ciertos elementos escénicos como la bicicleta, el monopatín, el triciclo, los aros y las pelotas.



Fotografía 6



Fotografía 7

Cacería de ratas (1972)

En 1972, el TEUC estrena *Cacería de ratas* de Peter Turrini, con adaptación y dirección de Gérard Huillier y con la participación de Eddy Carranza como Ella, y Alberto, Coco, Santillan como Él. La obra presenta la situación de una pareja, un hombre y una mujer, que se están conociendo. Él lleva a Ella a un lugar donde suele asistir para cazar ratas, con la intención de generar alguna relación. Ella se resiste al inicio, y entonces con la intención de conocerse Él dice un discurso donde las personas –y en esto está siempre presente el público– son ratas que consumen todo el tiempo cosas innecesarias y prescindibles, así se involucran ellos y el público. Con la intención de conocerse sin ninguna máscara comienzan a tirar al basural todo lo que tienen, comenzando por lo que llevan en la cartera y en el auto, hasta terminar con sus propias ropas, en un acto de amor puro y sin ninguna atadura material.

En la entrevista realizada por Adriana Musitano y Esteban Berardo, Eddy Carranza (2017: 57) comentaba lo siguiente con respecto a la repercusión que tuvo en Buenos Aires:

En Buenos Aires lo que más sorprendió es el desnudo, porque dicen todos los comentarios: único desnudo, posiblemente en el país,... entonces iban mucho al desnudo, mientras que acá en Córdoba, ustedes ven las críticas y son sobre lo que pasa en la obra, entre estos dos seres que están en ese basural, en el cual resalta la animalidad, la rata que tiene uno... y allá era el desnudo, era la cosa que les sorprendía a ellos.

Una obra con una actuación quasi realista, y en la que la inclusión del público era fundamentalmente desde la agresión, “una obra que habla sobre el consumo rabioso y total” (Carranza, véase *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. 1965-1975*), un acto de rebeldía con clara intención política formulada como ataque a la cultura de consumo y a la cultura del capital. Los personajes culminaban siendo libres de todas

estas presiones. Con respecto al escenario donde transcurría la acción Eddy Carranza (2017: 65) precisa:

Entrábamos con el auto por la parte de atrás del Teatrino. Cuando llegábamos (...) ... la gente estaba en la oscuridad y veían los dos faros que se les venían [encima], levantaban las piernas porque no sabían si el auto los alcanzaba. Dejábamos el coche a un metro y medio del público y de repente estaban metidos [en la escena, en la acción teatral].

Si bien era un escenario frontal presentaba una cercanía importante con el público, lo que permitía su inclusión. Analizamos las fotografías.

En la Fotografía 8 se observa cómo los vectores *conectores* integran directamente al público en la narración, las ratas a las que hay que cazar son los espectadores desprevenidos que son acusados de consumistas sin sentido. En la operación de *condensación*, los vectores *acumuladores* promueven una clara intención de satisfacción de los personajes, al observar cómo pueden ser eliminadas estas ratas. Él enseña a Ella esta acción, y Ella complacida mira a las ratas-público.

Los vectores *acumuladores* en Ella son muy interesantes, ya que tiene puesta sobre su rostro la tapa de un inodoro, demostrando que Ella también es parte de los desechos del lugar. Él reacciona a esta acción. Los vectores *conectores* se suceden en la narración de la descripción del basural.



Fotografía 8



Fotografía 9

Señorita Gloria (1972-1973)

En 1972, el TEUC estrena *Señorita Gloria*. La adaptación realizada por Roberto Villanueva, quien además es el director, es sobre la obra *Apareceu a Margarida* de Roberto Athayde, autor brasílico que indaga sobre el personaje de la maestra de grado y su relación con el poder. Este personaje es la clara imagen de la maestra tiránica que utiliza una amplia gama de recursos que van desde la seducción al chantaje –incluso a través de la demagogia, la persecución abierta hasta abusar de su clase de estudiantes e involucrarlos en el universo de la locura– y que proporciona una metáfora crítica para representar la violencia. Para algunos críticos la obra de Athayde refiere a la insidiosa represión de la dictadura instalada en su país.

El TEUC toma esta apuesta realizando una versión donde la maestra es interpretada por cuatro actores (Estrella Rohrstock, Norma Mujica, Alberto Tolosa y Rafael Cassé, y en algunas de las sucesivas puestas, por ausencia de Mujica, se incorpora Myrna Brandán) produciendo una fragmentación del personaje que provoca en los sucesivos cambios un recrudecimiento de la violencia, involucrando lo sexual y tiránico. Este personaje que se metamorfoséa tiene un interlocutor sentado en el público, es un alumno (en este caso, coincidentemente también el actor es un alumno del Departamento de Teatro, y paradójicamente es el director cordobés Paco Giménez, en su momento de estudiante) que reacciona ante los diferentes ataques de poder, ya fueran seductores, ya represivos. Este personaje del alumno, por su ubicación en la sala, en la parte baja, no en el escenario, le otorga al público la misma categoría o rol, así materializa el público en el imaginario de la puesta en escena (Patrignoni, en Flores, 2010: 443-456).⁴⁶ Como señala Silvina Patrignoni:

46 En el capítulo "Risa y aire fresco en la Córdoba de los 70, teatro, humor y política", el artículo "Esa risa loca.... Entre la perturbación y la liberación humoral en las prácticas espectaculares

Lo que se manifiesta en el acontecimiento teatral resulta análogo al contexto sociopolítico de la Córdoba de los setenta en relación particularmente a la tensión que se vivía en el campo educativo. Se pone en evidencia la dificultad del educador para promover rupturas considerando la repetición de los sistemas de opresión, debido a la incorporación/naturalización de las prácticas jerárquicas de dominación durante su formación escolar, precisamente.

Los diferentes análisis de *Señorita Gloria* han sido realizados en su mayoría considerando el texto utilizado por el director para realizar la puesta en escena, sobre la serie poética paralela, ente poético inicial, si se quiere, del acontecimiento poético del que surge el hecho teatral. Por nuestra parte, parten nuestros análisis del hecho teatral de un video en VHS, imágenes cedidas al equipo de TPU por el arquitecto Juan Carlos Lancelstremère, y que luego cedimos al Centro de Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba –con paso previo de Súper 8 a video– que registra algunos fragmentos de la obra sin la presencia del público. Desde ese material realizamos el análisis del ente poético que es el cuerpo en acción. Se puede ver desde el cuerpo afectado del actor por la nueva forma que, si bien sin la experiencia convivial, sí aparece el cuerpo poético subjetivado y productor de las instancias de sentido posterior al texto dramático, el texto con nuevas significaciones.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9

La presentación de la Señorita Gloria se observa en el Fotograma 1, y en el vértice inferior izquierdo se ve al alumno. Esta es la posición del público como alumnado que instaura la puesta en escena. En la imagen fijada, el vector conector está claramente definido entre el lugar del público y el personaje de Señorita Gloria, y que desde su situación de maestra y en clase, se conecta directamente el público/alumnado y con el alumno/personaje. En este momento no se observan vectores *secantes*, la operación de *desplazamiento* está solamente dada por la relación primera del vector conector. Solo en la relación con la manzana (fotograma 2) que le regalara el alumno se observa actuar a los vectores *secantes*, el cambio de sentido es abrupto y los movimientos que se producen son diferentes al primer fotograma.

Si tenemos en cuenta la operación de *condensación* en el Fotograma 1 los vectores *acumuladores* son mínimos y los embragues muy suaves. En el fotograma 2 la relación de la maestra pasa del alumno a la manzana.

El objeto de deseo a nivel visual es diferente, pero la manzana es un objeto *conector* entre la maestra y el alumno; el objeto de deseo real es el alumno. La manzana es el símbolo de esta relación prohibida de amor y poder entre la Señorita Gloria y el estudiante.

En el Fotograma 3 se observa una gran operación de *condensación* con la repetición que causa el espejo situado detrás del personaje, los vectores *acumuladores* se encuentran reproducidos por el personaje y la corporalidad del gesto que muestra exasperada a la Señorita Gloria. En la operación de *desplazamiento*, los *secantes* son abruptos y esto se observa muy bien en la situación temporal de la filmación. Se produce la primera transformación de la Señorita Gloria hacia la situación del poder autoritario de la educación por esos años. Todo esto representado en los Fotogramas 4 y 5.

En el Fotograma 6, los conectores que producen la operación de *desplazamiento* son claros en la relación violenta entre esta Señorita Gloria transformada y el alumno reducido y que se observa en el vértice inferior derecho. Los *secantes* vuelven a ser muy abruptos. Toda la simbología del poder se observa en esta escena donde el alumno es golpeado desde una postura totalmente autoritaria.

La segunda transformación de Señorita Gloria se advierte en el Fotograma 7 con una profunda erotización y trasvestización de su figura. Los símbolos corporales son cada vez más salvajes y grotescos y la violencia se acentúa. En este fotograma se puede observar la operación de *condensación* a través de la recarga en el maquillaje.

En el Fotograma 8, la conexión es violenta, el desconcierto y terror del alumno es evidente y simboliza con esa venda el ocultamiento de la verdad que producían los modelos educativos. Se distingue, además, la tercera y última transformación de la Señorita Gloria. La presión y re-presión se hace más evidente en el Fotograma 9 donde los instrumentos de enseñanza se transforman en elementos sádicos, de tortura.

En la mano tiene el compás que se usaba en las clases de geometría y, entre las piernas, el alumno tiene el globo terráqueo. Las operaciones de *desplazamiento* están plagadas de vectores *acumuladores* y embargues que proponen una gran violencia simbólica. Cada movimiento se da por vectores *secantes* cambiando el sentido entre la tortura y lo erótico de forma brusca y continua.

Las operaciones siempre van del deseo a la pulsión de muerte, en la pulsión de muerte no existe el objeto deseado, no hay identificación, pues el personaje de la Señorita Gloria vectoriza su corporalidad hacia la nada, símbolo de la educación con pura información que luego se olvida y cargada de poder represor que provoca la reacción de la sociedad. Tanto las operaciones de *desplazamiento* como *condensación* van cargando sus niveles hasta provocar la huída del deseo y el usufructo del objeto en un goce perverso.

A partir de lo expuesto, podemos decir que las vectorizaciones *de- seantes* propuestas por las puestas en escena del TEUC se pueden analizar desde la estructuración de la escena—según el proceso de simbolización relacionado con las puestas del inconsciente obstaculizada por el imaginario colectivo—y, en segundo lugar, que este aspecto se relaciona con el entrecruzamiento con el público.

En el caso de *El arquitecto y El emperador de Asiria*, toda la creación simbólica se produce con vectores *secantes* bastante pronunciados, donde los personajes cambian de roles rápidamente. En los procesos de *condensación*, la simbología operante resultaba intensa y estaba relacionada siempre con el imaginario de la cultura y del psicoanálisis. En esta obra ningún tipo de vectorización —a excepción del espacio y la cercanía— incluía al público.

Distinto es el caso de *La paz en las nubes*, donde no hay cambio de roles y la transición simbólica es más leve. Toda la simbología estuvo planteada de forma evidente a través de un vestuario exuberante y

gestos clownescos. El imaginario era el Gran Acuerdo Nacional, se centraba en esa apuesta de la política nacional. El grado de vectorización para la inclusión del público es mayor que en *El arquitecto y El emperador de Asiria*, aunque en las fotografías el rol que representa no se muestra tan activo como en las siguientes propuestas del TEUC.

En *Cacería de ratas* y en *Señorita Gloria*, el público tiene una asignación de personaje dentro del imaginario planteado por cada obra. Para la primera, el público son ratas consumistas; para la segunda, el público es parte del alumnado de una clase brutal. La vectorización en la operación de *condensación* es diferente para cada una de ellas. En *Cacería de ratas* se mantienen más o menos constantes los vectores *acumuladores* con embragues bastante suaves. En cambio, en *Señorita Gloria* los vectores *acumuladores* son más violentos y los embragues permiten un cambio de sentido radical pero emparentado con el anterior y con el concepto total de la obra.

En este proceso de las cuatro puestas en escena hay un movimiento fuertemente dirigido al público. Se podría decir que existiría una intención de movilización hacia el público que resulta progresiva, más si miramos esas producciones en la línea del tiempo.

En este sentido, se puede ver más claramente la hipótesis de Adriana Musitano (2009), quien ha propuesto dos etapas en la producción del TEUC, la primera entre 1969 y 1972 regida por los cánones vanguardistas –europeo y norteamericano– y la segunda entre 1973 y 1974, orientada hacia una mayor afirmación en lo político y latinoamericano. Pero también se comprueba lo que propone Iglesias: *La paz en las nubes* corresponde al primer periodo, donde algunas de las características del texto y la puesta anuncian claramente el devenir de la impronta política en la propuesta del grupo.

Teatro Estable de la Universidad de Córdoba



Elenco del TEUC, setiembre de 1970, Manizales, Colombia. Abelardo González (Jefe del Departamento de Arte Escénico, Artes, UNC); actrices y actor del TEUC: Norma Mujica, Juan Carlos Gianuzzi, Nidia Rey; Haideé de Moll (escenógrafa); Silvia Doña (actriz); Julián Romeo y José Luis Andreone (directores de las dos obras puestas por el TEUC en Manizales); Myrna Brandán (directora del elenco); Edgardo Tranchet (actor); joven técnica colombiana (arriba) y técnico del TEUC (abajo).

Puestas en escena del Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba. 1969-1973

—*La manzana* (1969), de Jack Gelber. Dirección: Julián Romeo. Actores: egresados de 1968. Escenografía de Jorge Magaldi. Sala de las Américas. Estreno en la primera jornada del III Festival Nacional de Teatro, de Argentina, con sede en Córdoba. Premio del Diario *Córdoba*: mención especial a la actriz María Adda Gómez como revelación.

—*Las criadas* (1970-1971), de Jean Genet. Dirección: Julián Romeo. Actrices: Nidia Rey, María Adda Gómez y Norma Mujica (en ocasiones,

actúan Myrna Brandán o Eddy Carranza). Escenografía de la egresada del Departamento Haydée de Moll. Sala de las Américas, también se pone en el Teatro Rivera Indarte (hoy Teatro San Martín) de la ciudad de Córdoba. En Buenos Aires se representa en el Teatro Cervantes, en agosto de 1971, en el ciclo homenaje por los 50 años de ese teatro nacional. *Las criadas* recibe un primer premio, no competitivo, en el III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, Colombia, por “su rigor en la puesta en escena, en la actuación y dispositivo escénico”. En Córdoba se otorga el Premio “Trinidad Guevara” de los SRT, a Nydia Rey, por su actuación, y a Haydée de Moll, por escenografía. Premios Diario *Córdoba*, a la mejor actriz (Nydia Rey) y escenografía.

—*El arquitecto y el emperador de Asiria* (1970-1973), de Fernando Arrabal. Dirección y puesta de José Luis Andreone. Actores: Emperador: Juan Carlos Gianuzzi y Arquitecto: Edgardo Tranchet. Sala Teatrino (hoy Teatrino María Escudero), escenario en forma de Y griega, teatro de cámara, para pocos espectadores. Escenografía y vestuario de Haydée de Moll. Maquillador: Juan Carlos Gianuzzi. Asesoramiento en voz y performance vocal Norma Basso. Se representa en 1970 en la Muestra Paralela del III Festival de Teatros Universitarios de Manizales, en el galpón de Bellas Artes y allí se da una función privada, de la primera parte de la obra, para Jerzy Grotowski. Funciones en Bogotá. Se hicieron representaciones en la provincia de Córdoba, en Río Cuarto, La Carlota, entre otras localidades. Premio “Trinidad Guevara” de los SRT y del Diario *Córdoba* a J. C. Gianuzzi como mejor actor, y del Diario *Córdoba* a Haydée de Moll, como mejor escenógrafa, y al TEUC como mejor trabajo en equipo.

—*El balcón* (1971-1972) de Jean Genet. Sala de las Américas. Dirección de Julián Romeo. Adaptación de Gérard Huillier. Actúan: Juan Carlos Gianuzzi, Eddy Carranza, Estrella Rohrstock, Norma Mujica, actriz invitada, Nydia Rey, y estudiantes del Dpto. de Teatro: Edgardo Tranchet,

Alberto Tolosa, D. Mittman, Alejo Sosa, Alberto Santillán. Escenografía de la docente Carlota Beitía. Maquillaje: Gianuzzi, Utilería: Ricardo Dientina. Auspicio de Aldo H. Fernández y Fondo Nacional de las Artes. Premio Trinidad Guevara (SRT, UNC) y del Diario Córdoba, por la actuación a Eddy Carranza.

—*Alicia en el país* (1971-1972), de Lewis Carroll, adaptación de Bettina Romero. Dirección: José Luis Andreone. Comedia musical para niños y adolescentes. Canciones con música original de Carlos Franzetti, grabada por la Orquesta Sinfónica de la Provincia dirigida por Juan Carlos Zorzi. Coordinador técnica general: Walter Deosserich. Actores del TEUC: Eddy Carranza, Juan Carlos Gianuzzi, Deborah Mittman, Norma Mujica, Alberto Santillán, Edgardo Tranchet y Nidia Rey; y estudiantes del Departamento de Teatro: Silvia Doña, Francisco ‘Paco’ Giménez, Marta Goldemberg, Rosario Reina, Estrella Rohrstock, Jorge Scodelari y Alberto Tolosa. Sala de las Américas, algunas puestas en el Parque Sarmiento, y en la calle. Escenografía en equipo, coordinado por la docente Carlota Beitía, con el Asistente del Departamento Abelardo González, egresado J. C. Gianuzzi, técnico del TEUC arquitecto J. C. Lancestremère, del director J. L. Andreone, de la escenógrafa egresada Haydée De Moll y del escenógrafo Rafael Reyeros (datos en Fobbio y Patrignoni, 2011: 79-94). Nelly Gil de Videla tuvo a su cargo la coreografía de conjuntos, y Ana María Pagola, la preparación vocal de los artistas. Maquillaje de J. C. Gianuzzi. Funciones para escuelas primarias. Mención especial del premio “Trinidad Guevara” de los SRT a Eddy Carranza, como mejor actriz.

—*La paz en las nubes* (1971-1972) de Aristófanes, con adaptación de Jorge Petraglia y Rubén Fraga. Dirección: Jorge Petraglia. Se la presenta en la inauguración del IV Festival Nacional de Teatro en Córdoba. Actores, egresados, estudiantes del Departamento de Teatro y actores invitados. Entre ellos, Myrna Brandán, Estrella Rohrstock, Juan Carlos

Gianuzzi, Eddy Carranza, Nidia Rey, Alberto Tolosa, Rafael Cassé, Edgardo Tranchet, Norma Mujica, Alberto ‘Coco’ Santillán y Alejo Sosa. Músicos en vivo. Teatrino. Escenario circense, circular. En Carlos Paz se la representa en un club. Recibió los premios “Trinidad Guevara” de los SRT, y del Diario *Córdoba*: premios al mejor maquillaje, a Juan Carlos Gianuzzi; al mejor director, Jorge Petraglia; y al mejor diseño de vestuario, a Abelardo González.

—*Cacería de ratas* (1973-1974), de Peter Turrini. Traducción de Peer Schawecker, para el TEUC. Adaptación y dirección de Gérard Huillier. Asistente: Nidia Rey. Sala: Teatrino. Escenografía y vestuario: Haydée de Moll, realización de vestuario Felisa de Soubieray. Pelucas Lilo Vagni. Asesor y coordinador técnico: J. C. Lancestremère. Actúan: Eddy Carranza y Coco Santillán. Hombre 1, Alberto Tolosa; Hombre 2, Rafael Cassé, Mendigo J. C. Gianuzzi. Preparación psico-física, Mª Teresa Domínguez de Cena, colabora Estrella Rohrstock. Representaciones, por contrato, en el Teatro Embassy de Buenos Aires, sala de 300 espectadores, de mayo a noviembre. Se calcula que fue vista por más de 20000 espectadores, con funciones seis días a la semana, y los fines de semana con dos diarias. Premio “Trinidad Guevara” de los SRT a Eddy Carranza.

—*Señorita Gloria* (1972-1973) de Roberto Athayde. Dirección de Roberto Villanueva. La primera puesta fue en el Salón de Actos de Escuela de Artes, Pabellón México, luego pasa al Teatrino. Actúan: Estrella Rohrstock, Norma Mujica, Alberto Tolosa, Rafael Cassé y Paco Giménez. En 1973 a Norma Mujica la reemplaza Myrna Brandán. Escenografía y vestuario de Lancestremère y Gianuzzi. Maquillaje: Gianuzzi. Lancestremère a cargo del sonido e iluminación. Asistente de Dirección: Edgardo Tranchet.

—*El que dijo sí - El que dijo no* (1973), de Bertolt Brecht, dirección de Roberto Villanueva. Actores: Nidia Rey (Madre), Rafael Cassé (Maestro), Alberto Tolosa, J. C. Gianuzzi, Eddy Carranza, Gastón Tuset, Norma

Mujica, Myrna Brandán, Edgardo Tranchet (*Gran Coro y amigos*), y Paco Giménez (*Hijo*). Presentada en el Teatrino y luego en barrios populares, villas y sindicatos. Algunas de las representaciones se realizaron en la Dirección General de Escuelas Primarias (cursillo docente, 27/08/73 y 2/10/73), la Escuela Primaria de Villa Azalais (con padres de alumnos, 2/09/73), la Escuela Nocturna Pte. Roca (4/09/73), la Escuela Nocturna Pío XII (5/09/73), el Sindicato de Trabajadores del Teatro (28/09/73), la Escuela de Asistencia Social de la Universidad (4/10/73), en el barrio José Ignacio Díaz 3^a sección (junto a Asistencia Social, 21/10/73) (datos en nota de Gianuzzi, Archivo Escuela de Artes, 1973, Vol. I) y en el Hospital Misericordia (Archivo Escuela de Artes, 1973, Vol. II). Escenografía mínima, sillas en el espacio vacío. Debate postescena.

—*Así nos enseñaron* (estreno diciembre de 1974), creación grupal, versión de *Antígona* Vélez de Leopoldo Marechal, Centro de Producción, Departamento de Teatro, equipo docente-estudiantil y TEUC, Grupo B. Participaron once estudiantes, siete docentes, y tres profesionales del TEUC. Coordinación de Myrna Brandán como “docente profesional”, según consta en el programa. Sala Teatrino, al aire libre, viernes, sábado, domingo, 21.30.

—*La cuestión de los arlequines* (estreno diciembre de 1974), Centro de Producción, Departamento de Teatro, equipo docente-estudiantil y del TEUC, Grupo A. Textos en base a improvisaciones de estudiantes, coordinados por la docente y escritora Laura Devetach. Dirección de María del Carmen, Mery, Blunno.

La paz en las nubes*⁴⁷Personajes*

ESCLAVO 1

ESCLAVO 2

TRICEO

LA HIJA

MERCURIO

LA GUERRA

BOCHINCHE

CORO

LA PAZ

POMONA

MISS FESTIVAL

MISS PRIMAVERA

FIESTA

HIEROCLETO

FABRICANTE DE HOCES

SASTRE

FABRICANTE DE CASCOS

FABRICANTE DE CLARINES

FABRICANTE DE BAYONETAS

FABRICANTE DE BOTAS

MUCHACHO

⁴⁷ Adaptación del texto clásico de Jorge Petraglia y Rubén Fraga, en base a la obra *La paz*, del comediógrafo griego Aristófanes (presentada en el año 421 a.C.). Se ha transcripción el texto usado en escena, 1971, según fotocopia cedida por el arquitecto Juan Carlos Lacestremère, profesional técnico del TEUC. Y un texto similar se conserva en la Biblioteca de la Facultad de Artes y otra fotocopia en el FDV.

PRIMERA PARTE

ESCLAVO 1: ¡El pastelito para el escarabajo! ¡Vamos...! ¡Rápido!

ESCLAVO 2: ¡El pastelito! ¡El pastelito! Aquí está. Tomá, agarralo. ¡Ojalá reviente el maldito!

ESCLAVO 1: Trae otro de bosta de elefante.

ESCLAVO 2: El elefante hoy no hizo. Aquí hay uno de mono. ¿Y el otro ya se lo mandó?

ESCLAVO 1: ¿Si se lo mandó? Me lo arrancó de la mano y se lo tragó enterito. Dale, tráele uno más grande.

ESCLAVO 2: (*al público*) ¿No hay entre ustedes algún cloquero que me dé una mano? Ya me estoy asfixiando.

ESCLAVO 1: Otro, otro, de caquita de bebé. Dice que quiere uno tiernito.

ESCLAVO 2: ¡Marche un pastel tiernito de caquita de bebé! (*al público*). Eso sí: nadie dirá que me como lo que cocino.

ESCLAVO 1: ¡Puff! Otro, y otro, y otro. Seguí amasando. ¿No ves que es un tragón?

ESCLAVO 2: ¡Basta! Ya no aguento el olor de estas letrinas. Voy a guardarlas.

ESCLAVO 1: Andate a la con... la mierda a otra parte. (*El esclavo 1 continúa alimentando al escarabajo mientras el esclavo 2 saca las letrinas*).

ESCLAVO 2: (*al público*) A propósito: ¿alguien sabe dónde me puedo comprar una nariz sin agujeros? No hay oficio más repugnante que el de cocinero de este escarabajo. Al fin y al cabo un perro o un carancho se tragan nuestros excrementos como salen, pero este bicho inmundo es [*“tan asqueroso que ni se le da por tocarlos, si no estuve amasando todo el día el pastelito y”*] ni lo mira. ¡Escarabajo maricón! Traga, traga, traga. ¡Ojala reviente el puerco! ¡Qué dios nos habrá mandado semejante regalo! ¡Qué presente griego! Seguro que no fue la Afrodita. Ni las tres Gracias.

ESCLAVO 1: ¿Y quién fue entonces?

ESCLAVO 2: Seguro que fue una cagada de Júpiter. (*El esclavo 2 toma las riendas del escarabajo*).

ESCLAVO 1: (*al público*) Ya estoy viendo que no faltará algún crítico joven o algún profesor de la Universidad, de esos que se las saben a todas, diciendo: “¿Qué han hecho con Aristófanes? ¿Qué es esto? ¿Qué simboliza el escarabajo? ¿Eh?” Y otro al lado le contesta: “Todo esto, si no me equivoco, se refiere a Cleón, porque siempre se alimentaba de basura”. ESCLAVO 2: Voy a darle agua a la bestia. Ahora tiene sed. (*El escarabajo no camina. El esclavo le aplica una patada y el animal sale despavorido seguido por el esclavo*).

ESCLAVO 1: Y yo voy a explicar el asunto al amable auditorio presente. Mi patrón está loco, no tanto como ustedes, pero loco, re-loco. Se pasa todo el día mirando al cielo, con la boca abierta y a cada rato grita: “¡Júpiter! ¡Júpiter! ¿Qué estás haciendo? Déjala escoba. No nos barras más el país.”

TRICEO: (*adentro*) ¡Ay! ¡Ay!...

ESCLAVO 1: ¿Qué les dije? Ahí está.

TRICEO: (*adentro*) ¡Júpiter! ¿Qué vas a hacer con nuestra patria? ¿No ves que no aguantamos más?

ESCLAVO 1: Esa es la manía de la que les hablé. Cuando le empezó la chifladura lo encontré una vez aquí hablando solo: “¡Ay!... ¿Cómo podría hacer para llegar al cielo?” Para conseguirlo se fabricó un cañón, se metió adentro, encendió la mecha y pufttt... se hizo pomada. Ayer se apareció con ese cochino escarabajo. Lo acaricia como a un pony, diciéndole: “Pegasito mío, generoso volátil, llevame al cielo”.

(*Entra Triceo montando al escarabajo como si estuviera domando a un potro desbocado. Los sigue el esclavo 2*).

TRICEO: ¡Cuidado! ¡Despacio! Poco a poco, escarabajo mío. No seas tan fogoso. No hagas tanta fuerza. Se te puede escapar algún mal olor.

ESCLAVO 1: ¡Patrón! ¡Patrón! ¿Se volvió loco?

TRICEO: ¡Silencio! ¡Silencio!

ESCLAVO 2: ¿A dónde va, patroncito?

TRICEO: Con este vuelo lograré la felicidad de mi pueblo. (*Señala al público.*) A ellos les dedico esta hazaña.

ESCLAVO 1: No vale la pena, patrón. Es una locura inútil.

TRICEO: No seas pájaro de mal agüero. Punto en boca. ¡Atención, allá voy! Que todo el mundo cubra las letrinas, tape las cloacas y se ponga un tapón en el trasero, para que mi centauro no se tiente.

ESCLAVO 1: Patrón, díganos por lo menos para dónde vuela.

TRICEO: ¡Qué pregunta! Al cielo. A ver a Júpiter.

ESCLAVO 2: ¿Para qué?

TRICEO: Para preguntarle qué piensa hacer con todos nosotros, los hijos de esta tierra.

ESCLAVO 2: ¿Y si no se lo dice, patrón?

TRICEO: Lo voy a demandar por traición a nuestra patria.

ESCLAVO 1: ¡Per Baco! No se puede hacer eso.

TRICEO: No hay más remedio.

ESCLAVO 2: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Niña! ¡Niña! El patrón se nos va al cielo. ¡Llámelos! (*Entra la hija*).

ESCLAVO 1: “*Suplíquele, suplíquele, pobrecitas huérfanas.*”

LA HIJA: ¡Tata, Tata! ¡Será verdad, como dijo el oráculo, que nos abandonas para ir a perderte con las aves en la región de los cuervos? Dí, padre mío, ¿es verdad? Respóndeme si me amas.

TRICEO: Así es, me voy. Cuando me pedís pan, hijita, llámándome papá, se me parte el corazón al no encontrar ni una miguita. Si me va bien, en vez de pan te traeré una torta.

LA HIJA: Mas, ¿cómo vas a hacer ese viaje? No hay navío que pueda conducirte.

TRICEO: ¿Y éste? ¿No lo estás viendo?

LA HIJA: Pero, papito, ¿cómo se te ha ocurrido subir al cielo montado en un escarabajo?

TRIGEO: En las fábulas de Esopo leí que es la única cosa con alas capaz de subir al cielo.

LA HIJA: ¡Padre mío! Eso es un cuento increíble. ¿Cómo ha podido llegar hasta los dioses un animal tan inmundo? ¿No era mejor que montases al alígero Pegaso y te presentases con más trágico continente?

TRIGEO: No, tonta. Habría que llevar doble ración. En cambio, éste se alimenta con mis sobras digestivas.

LA HIJA: Y si cae del piélago en los húmedos abismos, ¿cómo podrá salir a flote un animal alado?

TRIGEO: Tengo un timón infalible para salir del paso.

LA HIJA: Ten cuidado de no tropezar con el timón y caerte, Tatita.

TRIGEO: No te preocupes. Adiós. (*Al público*). Hermanos, ya que por ustedes me arriesgo a esta aventura, les suplico que durante un rato se abstengan de cualquier desahogo, sólido o sonoro, porque si mi corcel lo huele pfft... nos hacemos pomada.

(*Los esclavos y la hija lo despiden*).

TRIGEO: ¡Adelante, Pegaso mío!, la cabeza erguida, las orejas bien alertas. ¡No! ¡No mires para abajo! ¡Vamos! ¡Alejémonos corajudamente de la tierra y enfilemos derecho a lo de Júpiter. ¡Eh, compañero! ¡A vos te digo, el de... (*Describe a un espectador*) ¡Hacé un esfuerzo, aguantá! ¡Querés que me mate, desalmado? (*El escarabajo se encabrita*). ¡Ay, la pucha! Esto ya no me está gustando. ¡Sosténganme la escalera! ¡Si me hago encima nouento el cuento! (*Le sostienen la escalera*). Bueno, listo, ya llegamos. Ahí está la casa de Júpiter. ¡Pero quién es ese que está en la puerta? ¡Quién es? ¡Quién es ese que está en la en la puerta?

(*Los esclavos hacen entrar a Mercurio de un empujón*).

MERCURIO: Me parece que huelo a hombre. ¡Puaj!... ¡Por Hércules! ¡¿Qué monstruo es ese?!

TRICEO: Un potro con alas.

MERCURIO: ¡Desgraciado, irrespetuoso, sinvergüenza, cretino, cretina-cho, cretinísimo! ¿Cómo te atreviste a subir? Súper-archi-hiper-cretino. ¿Cómo te llamás? ¡Pronto!

TRICEO: Cretino.

MERCURIO: ¿De dónde venís?

TRICEO: Cretino.

MERCURIO: ¿Cuál es tu casta?

TRICEO: ¿La mía? Cretinasa.

MERCURIO: ¡Ahijuna! Si no hablás te desnudo.

TRICEO: Me llamo Triceo y soy un honrado campesino de mi tierra. No soy ningún espía.

MERCURIO: ¿Y a qué viniste?

TRICEO: A traerte estos productos regionales. (*Le entrega los regalos*).

MERCURIO: ¡Querido! ¿Qué tal tu viaje?

TRICEO: Glotonazo, ¿ya no te parezco cretino? Corré a llamar a Júpiter. Vamos, pichón.

MERCURIO: ¡Ja, ja! No hay nadie. Ayer se fueron todos.

TRICEO: ¿A dónde? ¿A la Tierra?

MERCURIO: (*al público*). A la Tierra, dice.

TRICEO: Bueno, ¿a dónde entonces?

MERCURIO: Lejos, lejos. A la estratosfera.

TRICEO: ¿Y vos qué te has quedado haciendo, corazón?

MERCURIO: Me dejaron de casero.

TRICEO: ¿Y por qué se fueron los demás?

MERCURIO: Hartos de tus compatriotas, que se lo pasan peleando entre ellos. Dejaron a la Guerra como dueña de casa para que haga con tu gente lo que se le ocurra. Ustedes lo quisieron. Ahora, arréglense.

TRICEO: ¿Por qué nos hacen semejante chanchada?

MERCURIO: Porque de un tiempo a esta parte se han entregado a la violencia ignominiosamente. Por eso, no sé si volverán nunca a ver a la Paz.

TRIGEO: ¿Cómo? ¿A dónde se ha metido?

MERCURIO: La Guerra la sepultó en una cueva.

TRIGEO: ¿Qué está tramando contra nosotros?

MERCURIO: Lo único que sé es que anda con un mortero.

TRIGEO: ¿Para qué?

MERCURIO: Seguramente para hacer polvo varias ciudades. (*La Guerra hace ruido*). ¡Cuidado! Me parece que está por salir. Yo me las pico.

TRIGEO: Yo también. Ese estruendo militar no me gusta nada.

(*Se mezclan entre los espectadores. Entra la Guerra con el mortero y Bochinche como un asistente*).

LA GUERRA: ¡Guay del que se me cruce en el camino! ¡Abran cancha que aquí estoy yo!

TRIGUEO: ¡Mamita, qué facha tiene la Guerra! ¿Esta bruja es la que nos tiene cagando fuego?

LA GUERRA: ¡Ah, Tucutracia, Tucutracia! ¡Una, y diez, y cien, y cien mil veces desgraciada! ¡Hoy te hago picadillo!

TRIGEO: Hasta ahora nos vamos salvando, muchachos. Que se arreglen los tucutracios.

LA GUERRA: ¡Ah, Laplátacis! Buen ingrediente para mi salsa.

TRICEO: ¡Ay, pobrecitos los laplatacitos!

LA GUERRA: ¡Ah, Rosariópolis! Te llegó la hora.

TRIGEO: ¡Qué desalmada! No va a dejar ciudad en pie.

LA GUERRA: Echemos un poquito de peperina.

TRIGEO: No, doña. Ponga otra cosa. La peperina no sirve.

LA GUERRA: ¡Che, Bochinche!

BOCHINCHE: Mande, mi capitana.

LA GUERRA: Despertá, Babieca (*le da un puñetazo*).

TRICEO: ¡Qué cachetadón!

BOCHINCHE: Ay, mi capitana, ¿yo qué hice?

LA GUERRA: Traeme volando un palo de mortero.

BOCHINCHE: Pero si no tenemos. Nos mudamos ayer...

LA GUERRA: Andá a buscar uno a la Gran Metrópolis. ¡A la carrera marchá!

BOCHINCHE: A la orden. ¡Pobre de mí si no la traigo! (*Se va*).

TRICEO: ¿Qué hacemos, hermanitos? Ya ven qué espantoso peligro nos amenaza. Si aquél vuelve con el palo ésta no va a dejar ciudad en pie. ¡Per Baco, que reviente en el camino!

(*Vuelve Bochinche*).

LA GUERRA: ¿Y...?

BOCHINCHE: ¿Qué?

LA GUERRA: ¿Cómo qué? ¡El palo, el palo!

BOCHINCHE: ¿Qué pasa con el palo? (*Se toca, inquieto*).

LA GUERRA: ¡El del mortero, infeliz!

BOCHINCHE: ¡Ah!

LA GUERRA: ¿Y, lo trajiste?

BOCHINCHE: No, este... ese coso... lo perdieron... el palo... los de allá... del mortero... que tenían... Cleón el que... revolvió... el país... este...

TRICEO: ¡Oh, dicha! ¡Venerada Minerva!

LA GUERRA: Andate a la Docta que ahí debe haber. Vamos, corré te digo.

BOCHINCHE: A la orden, mi capitana. (*Se va a la platea*).

LA GUERRA: ¡Al trote, al trote!

TRICEO: (*al público*). ¿Qué va a ser de nosotros? Llegó el momento crítico. Si alguno de ustedes tiene un palo, escóndanlo bien. ¡Per Baco, que no se lo den, que no lo encuentre!

BOCHINCHE: (*volviendo*). ¡Ay, qué desgraciado soy! ¡Ay, qué desgraciado soy! ¡Ay, qué desgraciado soy!

LA GUERRA: ¿Cómo? ¡Tampoco la trajiste ahora!

BOCHINCHE: También los doctos han perdido el palo.

LA GUERRA: ¿Qué decís, estúpido?

BOCHINCHE: ¿Y qué sé yo? Me dijeron que no encuentran ninguno que sirva.

TRIGEO: ¡Por Cástor y Pólux! Esto marcha a pedir de boca. ¡Compañeros, relax!

LA GUERRA: Agarrá eso y vamos, retardado. ¿No ves que me hiciste pasar un papelón? (*Le da un coscorrón*).

BOCHINCHE: ¿Y yo qué culpa tengo?

LA GUERRA: (*Al público*). ¡Ojo, que fabrico palo y vuelvo!
(*Mutis de la Guerra y Bochinche*).

TRIGEO: Es como para repetir lo que exclamaba Datis “General persa en tiempos de Darío”⁴⁸ rascándose impudicamente al mediodía: “¡Ah, qué lindo, qué placer, soy feliz!” Ahora compatriotas, llegó la hora de la conciliación nacional, y de liberar a la Paz, a quien todos amamos. Campesinos, comerciantes, industriales, obreros, estudiantes, hombres de buena voluntad que quieran habitar el suelo nativo: ahora es nuestra gran oportunidad para el reencuentro.

(*Entra el coro de campesinos: dos hombres y una mujer, vestidos muy miserablemente*).

Música y canto

CORO: Acá venimos, dispuestos a poner el hombro.

Pueblos de la patria, olvidemos viejos rencores y estrechemos filas.

Este es el día del anti-ejército.

(A Trigeo). Díganos lo que hay que hacer. Vamos a trabajar sin descanso para rescatar a la más grande de las diosas, nuestra patrona.

⁴⁸ Se lo transcribe como aparece en el mimeo, puede que haya operado como una aclaración al lector del libreto, o bien como una aclaración al público en la voz del personaje.

TRICEO: ¡Shh!... ¡Silencio! No alboroten que la Guerra anda cerca.

CORO: Es que tu reclutamiento es para lograr la Paz.

TRICEO: ¡Ojo con sus enemigos!

CORO: ¡Sabremos defenderla! ¡Hurra! ¡Hurra!

TRICEO: Bueno, basta, queridos. Ya está bien. Pueden arruinarlo todo si no se callan.

CORO: Aunque lo arruinemos todo no podemos contener la alegría.

TRICEO: ¿Pero están locos? ¿Qué les pasa?

CORO: No es que nos guste bailar. Son las piernas que se mueven solas.

TRICEO: ¡Basta, les digo! ¡Paren, paren!

CORO: Ya está. Ya paramos.

TRICEO: Dicen eso, pero siguen.

CORO: Este solo pasito y nada más.

TRICEO: Bueno, pero ése solo.

CORO: Mande, mande lo que quiera. Ya terminamos.

TRICEO: ¡Pero acábenla de una vez!

CORO: Deje que sacudamos la pierna hacia la derecha y listo.

TRICEO: Sí, pero no me joroben más.

CORO: ¿Y por qué no hacia la izquierda? ¡Ah, qué lindo, qué placer! ¡Somos tan felices de olvidar los uniformes!

TRICEO: Todavía no canten victoria. Falta lo más importante: rescatarla. Recién entonces podrán desparramarse de placer, volar, delirar, hacer el amor en el jardín, jugar al rango, entregarse al “dolce far niente”, gritar ¡Juju! ¡Juju!...

CORO: ¡Cuándo llegará ese día! Nos han tenido postergados demasiado tiempo diciéndonos que había que pasar el invierno. Ahora hemos encontrado un verdadero líder. ¿Qué hay que hacer?

TRICEO: Ahí está la prisión. ¡Manos a la obra!

(*Han entrado la prisión. Mercurio aparece corriendo por detrás con un palo de amasar*).

MERCURIO: ¡Cretino, cretino! ¿Qué estás por hacer?

TRICEO: Cretinadas.

MERCURIO: Te llegó la hora, ¡mortal de porquería!

TRICEO: (*al público*) ¡Cómo estorba éste!, ¿eh?

MERCURIO: ¡Te voy a masacrar!

TRICEO: ¿Ah, sí? ¿Cuándo?

MERCURIO: Ahora mismo.

TRICEO: (*al público*) ¡Mi reino por un confesor!

MERCURIO: ¡Voy a perforarte!

TRICEO: ¡Ay! ¿Será posible tanto placer?...

MERCURIO: ¡Júpiter te borrará del mapa si te pesca rescatándola!

TRICEO: ¿Así que estoy condenado a muerte?

MERCURIO: Por supuesto, cretino.

TRICEO: Quiero que me entierren en un convento mercedario.

MERCURIO: ¡Júpiter!... ¡Júpiter!... ¡Eh!... ¡Largate un rayo y tirate un trueno!

TRICEO: ¡Oh, Mercurio!... No seas alcahuete.

MERCURIO: ¡El deber ante todo!

TRICEO: Vamos, flaco/gordo, te lo pido por los chorizos que te traje.

MERCURIO: No. Júpiter es capaz de despedirme si no te denuncio.

TRICEO: Hacé un esfuerzo, ricura. (*Al coro*) ¿Y ustedes qué hacen ahí pando moscas, desagradecidos. ¡Ayúdenme!

CORO: ¡Oh, no, Mercurio! ¡No, no, no, no, no, no... no. (*Pausa*).

TRICEO: “Deidad poderosa, ¿no escuchas sus palabras lisonjeras?”

MERCURIO: ¡No!

CORO: ¿No?

TRICEO: Vamos, Mercurio, no seas cabeza dura. Nosotros no te vamos a fallar. Estarás presente en todas nuestras oraciones. Será nuestro mayor sacrificio. Y como prueba de tanta devoción te entrego este búcaro sagrado para que hagas tus libaciones. (*Le da una escupidera*).

MERCURIO: Ay, qué delicadeza, siempre me encantaron los búcaros de oro... (*Al coro*). ¡Manos a la obra!

CORO: ¡A la orden, jefe!

TRIGEO: ¡Un momento! Primero hagamos una libación para consagrar este trabajo a los dioses. (*Echa vino en una escupidera*). Brindo para que en este día se inicie para mi pueblo una nueva etapa de pacificación y desarrollo. (*Toma vino*).

CORO: (*tomando también vino*) Si alguno, ambicionando ser general, se niega a ayudarnos, sea castrado. Si algún esclavo se dispone a pasarse al enemigo, sea fusilado. Y ojalá pase el resto de mi vida en paz, calentando la cama con mi mujer. (*Los tres*) ¡Io! ¡Peán! ¡Io!

MERCURIO: ¡Qué Peán ni Peán! Esto es para los dioses y aquí el único dios soy yo. (*Toma vino*).

TRIGEO: (*al público*) Amigos: ésta es una tarea común. ¡Tiren todos al mismo tiempo! (*El coro ha distribuido sogas entre el público*).

MERCURIO: (*da órdenes con un pito*) ¡A la una, a las dos y... a las tres!

TRIGEO: ¡Hop, hop!

CORO: (*tirando*) ¡Ahhh!...

MERCURIO: ¡Vamos!

TRIGEO: ¡Hop, hop! ...

CORO: ¡Ahhh!...

MERCURIO: ¡Fuerza!...

TRIGEO: No todos tiran parejo... ¡Hop, hop!...

CORO: ¡Ahhh!...

MERCURIO: ¡Fuerza! ¡Fuerza!...

TRIGEO: ¡Tiren todos a la vez! ¡A la vez y con ganas! ¡Pero todos!... ¡Hop, hop!

CORO: ¡Ahhh!...

MERCURIO: ¡Fuerza! ¡Fuerza!...

CORO: (*a Trigeo y Mercurio*) No tanta “¡Fuerza, fuerza! ...” y vengan a darnos una mano.

MERCURIO: ¡Yo dirijo!... (*Da una pitada*).

TRIGEO: ¡Nosotros somos los dirigentes! ¡Hop, hop!...

CORO: ¡Ahhh!...

MERCURIO: ¡Forza!

TRIGEO: Me parece que hay algunos que hacen el boicot... Deben ser enemigos de la paz. ¡Hop, hop!...

CORO: ¡Ahhh! ...

MERCURIO: ¡Forzza, laboratori!...

TRIGEO: ¡Los que no quieran la paz que se vayan!... ¡Hay que echar a los infiltrados! ¡Hop, hop!...

CORO: ¡Ahhh!...

TRIGEO: ¡Ojo con los de la izquierda: no parecen muy entusiastas! ¡Hop, hop!...

CORO: ¡Ahhh!...

MERCURIO: ¡Fermezza e Coraggio!...

TRIGEO: ¡Pane e circo!.... ¡Hop, hop!...

CORO: ¡Ahhh!...

TRIGEO: ¡La derecha está flaqueando también! ¡Vamos! Hagan fuerza todos por la paz. ¡Que si no, va a haber palos!... ¡Hop, hop!

CORO: ¡Ahhh! ¡Ahhh! ¡Ahhh!...

TRIGEO: ¡Eso, pueblo! ¡Eso! ¡Hagamos el último esfuerzo que ya falta poco!

CORO: ¡Mmmm! ¡Mmmm! ¡Mmmm!...

MERCURIO: ¡Pax Vobis! ¡Liberté, légalité, fraternité! ¡Surusum corda!

TRIGEO: ¡Fuerza! ¡Fuerza! ¡Fuerza! ¡Fuerza! ¡Fuerza! ¡Todos juntos! ¡Fuerza! ¡Fuerza!

CORO: ¡Mmm! ¡Mmm! ¡Mmm!... ¡Aaaaahhhh!...

(*La Paz queda al descubierto, acompañada por Miss Primavera, Miss Festival, Pomona y Fiesta*).

MERCURIO: ¡Alea, jacta est!

TRIGEO: (*saca un papel y lee*) ¡Oh, diosa venerable...

CORO: ¡...able!

TRIGEO: ... que nos prodigas la unión que tanto anhelamos!

CORO: ¡... amos!

TRIGEO: En esta hora solemne me faltan las palabras para darte una digna bienvenida.

CORO: ¡... ida!

(*La Paz se saca el olivo de la boca y agradece la bienvenida con un discurso ininteligible, señalando a sus acompañantes*).

TRIGEO: Sean también bienvenidas tus inseparables compañeras, la abundante Pomona y la burbujeante Fiesta. (*Al coro*) ¿No son adorables? Huelan el dulce aroma que derraman sus senos. (*El coro huele*).

MERCURIO: ¡Tan distinto al del seno de un general!...

TRIGEO: (*Asqueado*) ¡Calla!... Huelan... Huelan... ¿No sienten olor a fruta madura, a diversión, a flautas y violines, a serenatas, a rimas de Bécquer...?

MERCURIO: (*al público*) Ese es un anacronismo.

TRIGEO: ... glicinas, damajuanas de vino, balidos de ovejas, mujeres desnudas corriendo por la playa, el machocabrío, la virgen derribada, la arena caliente, y otras mil cosas buenas.

MERCURIO: (*al público*) Intermedio erótico...

TRIGEO: ¡Atención, pueblo! La Paz está entre nosotros. Llegó la hora de volver al campo, de retomar el arado y trabajar la tierra.

MERCURIO: ¡Oh, día deseado por los hombres de bien y los campesinos!

TRIGEO: Antes de correr al campo, amigos míos, adoremos a la reina y sus princesas.

CORO: ¡Salve, salve!

TRICEO: Recordemos los viejos tiempos cuando sudábamos la gota gorda, de sol a sol, y no pensábamos en otra cosa. ¡El trabajo dignifica!

CORO: ¡Salve, salve!

TRIGEO: ¡Yo también seré de la partida y me uniré a las caravanas de los trabajadores!

CORO: ¡Salve, salve!

TODOS: ¡Salve!

MERCURIO: (*al público*) Interludio demagógico...

TRIGEO: Tu turno, Mercurio, el más simpático de los dioses.

MERCURIO: Racconto: “Los trabajadores del campo se dejaban convencer, como todos los demás, por los políticos que, conociendo la debilidad de los pobres y la extremada miseria a que estaban reducidos, los engañaban con piruetas y discursos. La República, hambrienta y temerosa, devoraba con placer todas las víctimas de este juego hostil a la Paz. Ciertos extranjeros, sabiendo la eficacia de estos políticos, les llenaron los bolsillos en tal medida que los enriquecieron, mientras el país se arruinaba sin que nadie se diera cuenta. La consecuencia de tantos males fue Cleón”.

CORO: ¡Cleón! ¡Cleón! ¡Cleón!

TRIGEO: ¡No lo nombres! Ya no está entre nosotros. Pasó a la historia. Mejor dejemos hablar a la Paz. ¿Por qué está tan callada?

MERCURIO: Debe estar ofendida con los espectadores por las penurias que le han hecho pasar.

TRIGEO: Entonces que te hable al oído.

MERCURIO: Querida señora, díganos qué piensa de toda esta gente. (*Señala al público*) ¿Y?... Estamos esperando. (*La Paz le habla al oído con grandes gesticulaciones*). Ah... Claro, claro... (*Al público*) Escuchen de qué los acusa: dice que después de la caída de Cleón ella creyó que podría instalarse entre ustedes bajo el lema “Ni ganamos, ni perdemos”, y sin embargo ustedes... (*Hace un corte de manga*).

TRICEO: Tiene razón. Pero ahora es distinto. (*Al público*) ¿O no?...

MERCURIO: Ahora me pregunta quiénes la querían y quiénes la negaban.

TRICEO: Todos decían quererla, pero para mí que macaneaban.

MERCURIO: Escuchen lo que acaba de preguntarme. ¿Quién tiene ahora la manija?

TRICEO: Por el momento, Hipérbole. (*La Paz aparta la cabeza con disgusto*). ¡Señora!... ¡Doña!... ¿Qué le pasa?

MERCURIO: Está indignada de que el pueblo haya aceptado semejante jefe.

TRICEO: Bueno, es por poco tiempo, creo. Lo que ocurre es que el pueblo, viéndose sin guía, desamparado, no ha tenido más remedio que aceptar a Hipérbole como última posibilidad.

MERCURIO: La Paz quiere saber las ventajas que esto traerá a la república.

TRICEO: Jugaremos el gran partido.

MERCURIO: ¿Por qué?

TRICEO: Porque no dio pelota.

MERCURIO: ¡Ja, ja, ja!... ¡Qué pregunta quiere que les haga!

TRICEO: ¿Cuál?

MERCURIO: Le interesa saber qué ha sido de sus viejos pretendientes, los campeones de la democracia.

TRICEO: Están muy bien. Pero tienen un poco de miedo.

MERCURIO: ¿De qué?

TRICEO: De verse obligados a vender una vez más el alma al diablo.

CORO: ¡Desgracias! ¡Desgracias! ¡No han sido más que desgracias para nuestro país!

TRICEO: Pero en adelante, señora, nada podrá apartarnos de usted.

MERCURIO: (*La Paz le ha hablado al oído*) En ese caso, te entrega a Pomona por mujer. No te podés quejar. Está bien... provista.

TRICEO: Ven. Acércate, amada mía. Dame un dulce beso.

CORO: ¡Vivan los novios!...

TRICEO: Che, Mercurio ¿no me hará mal después de tanta abstinencia?

MERCURIO: No. Te tomas después un tecito de poleo y listo. (*La Paz le habla*) También te entrega a Miss Festival, para que tu pueblo recobre la alegría.

CORO: ¡Viva! ¡Viva! ¡Viva la Paz!

TRICEO: Bueno, nos vamos. ¡Venga un abrazo, Mercurio! Gracias por todo.

MERCURIO: Arrivederci, caro. ¡Auguri! Estoy tan emocionado...

CORO: ¡Viva! ¡Viva! ¡Viva Mercurio!

TRICEO: ¡Eh, escarabajo! ¡Escarabajoooo! ¡A casa, a casa! ¡Volemos! ¡Escarabajo!

MERCURIO: Pero si ya no está aquí, querido.

TRICEO: ¿Y adónde se fue?

MERCURIO: Está uncido al carro de Júpiter y es portador del rayo.

TRICEO: ¿De qué se alimentará aquí, pobrecito?

MERCURIO: ¿Y qué te creés? ¿Que los dioses no evacuamos?

CORO: ¡Viva! ¡Viva! ¡Vivan los dioses!

TRICEO: ¿Entonces cómo bajaremos, eh?

MERCURIO: No tengas miedo. La diosa los llevará. (*La Paz les hace señas*)

TRICEO: ¡Vamos, chicas! ¡Rápido! Sigamos a la Paz. ¡En la tierra hay muchos que las esperan con la sangre caliente!

CORO: ¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!

SEGUNDA PARTE

(*Redoble y trompetería. Irrupción alegre y estrepitosa de la Paz, conducida por el coro en una silla alta rodante, seguidos por Triceo y las dos mujeres. El coro instala a la Paz y le hace escolta*).

TRICEO: (*al público*) ¡Qué difícil era llegar hasta los dioses! ¡Cómo me duelen los pies! ¡Estoy todo magullado! ¡Si vieran qué chiquitos se los ve desde allá arriba! ¡Así! Una porquería, bah... Pero desde acá mucho peor. (*Golpea las manos*).

ESCLAVO 1: (*entra corriendo con una palangana*) ¡Patrón, patrón! ¡Por fin volvió a casa!

TRICEO: ¿Te parece?

ESCLAVO 1: ¿Y?... ¿Cómo le fue?

TRICEO: Se me hincharon los pies. ¡El camino es tan largo!

ESCLAVO 1: Déle, cuente...

TRICEO: ¿Qué cosa?

ESCLAVO 1: ¿No se cruzó con ningún astronauta por el camino?

TRICEO: No. Solamente con los espíritus errantes de por lo menos dos docenas de presidentes depuestos.

ESCLAVO 1: ¿Qué hacían?

TRICEO: Jugaban a la mancha venenosa.

ESCLAVO 1: ¿Entonces no es cierto que, según dicen, cuando uno se muere se convierte en estrella?

TRICEO: Claro que es cierto.

ESCLAVO 1: ¿Cuál es el astro que brilla más, patrón?

TRICEO: Cleón.

Esclavo1: ¿Y las estrellas fugaces?

TRICEO: Esos son los otros: los que jugaban a la mancha. ¡Pero basta! Llevate a mi prometida y hacele dar un buen baño. Después preparamos el lecho nupcial. Avisame cuando esté todo listo. A esta otra, mientras tanto, voy a entregarla a mi pueblo.

ESCLAVO 1: ¿Dé dónde las sacó, patrón?

TRICEO: ¿De dónde? Del cielo.

ESCLAVO 1: ¿Eran los “yiros” de Júpiter, patrón?

TRICEO: No, bruto. Son las azafatas de la Paz. ¡Vamos, rápido!

ESCLAVO 1: ¿Le doy de comer también?

TRIGEO: No sé. Está acostumbrada a chupar la ambrosía de los dioses.

ESCLAVO 1: Y... Tendrá que acostumbrarse a chupar la ambrosía... de los hombres (*Se va, llevando a la Pomona*).

CORO: (*Canta frases de "La felicidad" de Palito Ortega*) ¡Qué feliz se lo ve!

TRIGEO: Y eso que todavía no me vieron con el traje de novio.

CORO: (*canta "La felicidad"*) ¡Qué rejuvenecido se lo ve!

TRIGEO: Esperen que me acueste con ella y le acaricie los senos.

CORO: (*canta "La felicidad"*) ¡*Make love, not war!*!

TRIGEO: La verdad es que me merecía esta recompensa por haber salvado a mis compatriotas de la anarquía y el caos. Gracias a mí, todos pueden vivir en libertad y gozar tranquilamente del amor.

ESCLAVO 1: (*de vuelta*) La novia está lavada y limpia desde la cabeza hasta los glúteos. La torta de bodas está lista, la cama tendida y perfumada. Sólo falta el otro miembro.

TRIGEO: ¡Aquí está! Pero antes tengo que entregar esta otra.

ESCLAVO 1: ¿Quién es, patrón?

TRIGEO: La reina de los festivales y de las fiestachas. ¿No es un amor?

ESCLAVO 1: ¡Yo a ésta la conozco! Una noche la... al pie de un cerro.

TRIGEO: ¡Claro! ¡Es un "boccatto di cardinale"!

ESCLAVO 1: Y una abanderada del placer...

TRIGEO: (*al público*) ¿Hay alguien honorable entre ustedes? ¿Eh? ¿Quién se anima a hacerse cargo de esta criatura? (*Al esclavo 1, quien, a sus espaldas, ha estado dibujando con éxtasis una línea imaginaria con sus dedos alrededor del trasero de Festival*) ¿Qué estás haciendo?

ESCLAVO 1: Eligiendo el mejor lugar de su anfiteatro.

TRIGEO: (*al público*) ¿Y... ¿No hay ningún valiente que se atreva a tenerla? ¿Nadie? ¿Dónde están esas agallas, muchachos?

ESCLAVO 1: Me parece que por ahí hay uno que hace señas.

TRIGEO: Aquél narigón.

TRICEO: No, pobrecita. La dejaría extenuada. (*Toma a Festival de un brazo y la expone, mientras la va desnudando*).

TRIGEO: Correligionarios de mi sexo, les presento a Miss Festival. Mírenla bien. Observen el succulento manjar que les he traído. Basta con que levante las piernas y podrán consumar el sacrificio. Es portadora de un horno cálido y tierno, algo ennegrecido por el hollín, donde en épocas mejores calentábamos la comida. Gracias a ella podrán practicar atletismo, luchar en el suelo, arrastrarse en cuatro patas, o de costado, hacer el salto de rana, rematarlo con el salto mortal, y atacar finalmente con los puños y demás miembros. También podrán practicar la doma, el potro relinchado, el jinete sacudiéndose, jadeantes, sudorosos, hasta terminar, extenuados, pero felices. ¡Muchachos, aquí está! (*El esclavo la entrega a un espectador*). ¡Miren con qué entusiasmo, con qué orgullo se la lleva! ¡Confiesen que le hacía falta a la patria!

TRIGEO: Y eso que todavía les reservo otras sorpresas...

CORO: No. Ya has hecho demasiado.

TRICEO: Me alegra y me commueve que lo reconozcan.

CORO: ¡Salvador de la patria! ¡Hip, hip, hurra!...

TRIGEO: Modestia aparte, sé que me lo merezco. Si no fuera por mi esfuerzo ¿cómo se hubiera alcanzado la conciliación de todos los habitantes de esta tierra? ¿Quién me puede contestar esa pregunta? (*La Paz quiere intervenir y Trigeo la hace callar*).

ESCLAVO 1: ¿Qué hay que hacer ahora, jefe?

TRIGEO: Ofrendarle a la Paz un buen guiso de porotos.

ESCLAVO 1: ¿Y las narices del respetable?

TRIGEO: ¿Una vaca asada?

ESCLAVO 1: No. Hay vedá.

TRIGEO: ¿Un gigot aux champignons à la sauce bourguig, none?

ESCLAVO 1: ¡Je vous en prie!

TRIGEO: ¿Spaghetti all pomodoro?

ESCLAVO 1: ¡Prego!

TRIGEO: ¿Chicken-pie with potatoes?

ESCLAVO 1: ¡Oh, no!... ¡Cómprele al país!

TRIGEO: Entonces un chivito.

ESCLAVO 1: (*en cordobés*). ¿Un chivito?...

TRIGEO: Sí.

ESCLAVO 1: ¡Buena idea, patrón!

TRIGEO: Rápido, ¡andá a buscarlo! Yo voy a preparar el altar. (*Se van*).

CORO: ¡Qué lindo va saliendo todo, con la ayuda de los dioses y el favor de la fortuna! ¡Más rápido!

TRIGEO: (*entra con una carretilla que contiene cajones*) ¡Ciento, cierto!

¡Abran cancha que aquí viene el altar! (*Se va*)

CORO: ¡Más rápido! Mientras los dioses sofocan el aliento inconstante y fétido de la guerra. ¡Más rápido!

TRIGEO: (*entra con la carretilla llena*) ¡Claro, claro! ¡Aquí está lo que hace falta! La bolsa de salsa mola, el gran bonete, el cuchillo, el brasero, una servilleta, los escarbadienes, la damajuana de Gargantini. Lo único que falta es el chivo. (*Se va*).

CORO: ¡Más rápido! ¡La Paz, impertérrita y hierática, nos preside majestuosamente desde su trono de noble igualdad! ¡Más rápido!

(*Entran Trigeo y el esclavo 1, el primero con una palangana llena de agua y el segundo con el chivo*).

TRIGEO: Tomá la salsa mola. Ahora la palangana. ¡Vamos, rápido! Tres vueltas alrededor del altar, al trote. Por el otro lado.

ESCLAVO 1: Ya está. ¿Y ahora?

TRIGEO: Hay que meter una brasa en el agua y soplar con fuerza. ¡Así! Ahora los tres golpes en el agua para rociar el altar. (*Lo hace y salpica al esclavo*). Ahora, purificar el chivo. (*Vuelca el agua sobre el chivo*). Dame la bolsa. (*Toma un puñado de maíz y lo tira sobre el chivo*). Purifiquemos también nosotros. (*Le tira maíz al esclavo*). También hay que purificar al

público. (*El esclavo le tira al público*). ¡Y al coro! ¡Y a la Paz! (*Les echa harina o talco*).

ESCLAVO 1: ¡Listo, jefe!

TRIGEO: ¿Ya?

ESCLAVO 1: Sí. Ya los espectadores están todos puros.

TRIGEO: ¿Y las espectadoras?

ESCLAVO 1: Los maridos las purificarán esta noche.

TRIGEO: Oremos. “¿Quiénes somos los que aquí estamos? ¿Dónde estamos los que aquí somos? ¿Por qué somos los que no somos? ¿Somos todos los que estamos? ¿Estamos todos los que somos? (*Silencio*). ¿Y?...”

ESCLAVO 1: Espere, patrón. Hay que estimularlos. (*Rocía al coro con vino*).

CORO: Oremos.

TRIGEO: Oh, Paz, diosa venerable, que presides esta hora nacional de fe, esperanza y caridad, dígnate aceptar nuestro sacrificio, y no nos dejes caer en la tentación, mas líbranos del mal, líbranos del mal, líbranos, líbranos, líbranos, de una vez por todas, así sea.

Madre nuestra, que estás en todas las bocas y en ninguna parte, que hace cinco años, dieciséis años, veintiocho años y cuarenta y un años nos consumimos lejos de ti en este valle de sangre, sudor y lágrimas, dadnos la Paz.

Creo en la diosa, nuestra señora, que desde aquí ha de juzgar a los vivos y a los tontos, que unirá de nuevo a todos los hombres de buena y mala voluntad, que hermanará otra vez a todos los habitantes y militantes de este suelo, perdónanos nuestras culpas así como nosotros perdonamos a nuestros culpables, amén.

CORO: (*Al mismo tiempo que Trigeo, reza una melopea*). Mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa. (*Bis*)

ESCLAVO 1: (*Mientras bendice al público*). ¡Pax vobis!

TRIGEO y CORO: ¡Concédenos, diosa venerada, esto que te pedimos, te rogamos, te suplicamos y te reclamamos!

MUJER DEL CORO: ¡Ufa!...

(La Paz, mientras tanto, aplaude y gesticula sin entender nada. El coro comienza a repartir el vino).

ESCLAVO 1: Vamos, no hagas como esas mujeres adulteras que primero arremeten y después... nada.

TRIGEO: Tomá el cuchillo y degollá al chivo.

ESCLAVO 1: ¡No, no, no, no, no me pida eso!

TRIGEO: ¿Por qué, imbécil?

ESCLAVO 1: La Paz aborrece la carnicería. No le gusta ver sangre.

TRIGEO: Ciento. Llevalo adentro, matalo, cortale algún pedazo y traelo. (Al público). Así no tenemos que comprar otro para la próxima función. (Se va el esclavo con el chivo).

TRIGEO: (Al público, mientras aviva las brasas con un fuelle). ¿Y... qué tal?

Estoy cumpliendo el sacrificio como un consumado parrillero, ¿no?

ESCLAVO 1: (De vuelta, con achuras). ¡Listo, jefe! Aquí está la materia prima para el asado. Voy a buscar lo que preparé con las entrañas. (Se va). (Trigeo pone la carne a asar).

ESCLAVO 1: (De vuelta, con las empanadas) ¡Abramos paso, que vengo con el “plato nativo”!

TRIGEO: Hay que repartirlas, así comulgamos todos juntos en pro de la concordia nacional.

(El Esclavo, el Coro, Pomona y Festival reparten las empanadas y el vino entre el público, mientras la Paz reclama su parte y Trigeo canta. Trigeo canta [un] fragmento [del] Martín Fierro: “los hermanos sean unidos...” etc.) Fondo musical.

TRIGEO: ¿Quién es ese cuervo que anda rondando?

ESCLAVO 1: Por la pinta, algún adivino.

TRIGEO: ¡Alabado sea Júpiter! Es Hierocleto, ese charlatán de oráculos.

ESCLAVO 1: ¿Qué querrá?

TRIGEO: Aguarnos la fiesta.

ESCLAVO 1: No... Le está siguiendo el rastro al asado.

TRICEO: Hagamos como que no lo vemos.

ESCLAVO 1: Buena idea, jefecito.

(Hierocleto ha entrado por tramoya e ingresa a la pista)

HIEROCLETO: ¿Qué sacrificio es éste y a qué dios lo ofrecéis?

TRICEO: Cuidado que no se quemen los chinchulines.

HIEROCLETO: ¿Pero no me diréis a qué dios sacrificáis?

TRICEO: Las criadillas están jugosas.

ESCLAVO 1: Mire, patrón. A la Paz se le hace agua la boca.

HIEROCLETO: Vamos, hijo, inicia la ceremonia y concédeme las primeras ofrendas.

TRICEO: Todavía no están a punto, padre.

HIEROCLETO: Yo considero que sí.

TRICEO: No os metáis en lo que no os importa. (Al esclavo). Ponele más sal.

HIEROCLETO: La lengua debe ofrendarse por separado.

TRICEO: Ya lo sé. Os aconsejo una cosa.

HIEROCLETO: ¿Qué cosa?

TRICEO: Que cierres el pico y que no nos interrumpas. Estamos haciendo un sacrificio por la Paz.

HIEROCLETO: (comienza a declamar proféticamente). ¡Oh, desdichas e imbéciles mortales!...

TRICEO: ¡Que te recontra!

HIEROCLETO: ... que en vuestra estupidez, ignorantes de los designios de los dioses, os aliáis con esos feroces monos...

TRICEO: ¡Ja, ja, ja!

HIEROCLETO: ¿De qué te ríes?

TRICEO: De tus monos...

HIEROCLETO: ... y que, como tímidas palomas, os fiáis de los hijos de los zorros, falsos de corazón y pensamiento...

TRICEO: ¡Charlatán de feria! ¡Ojalá la lengua se te achiccharre como la de este chivo!

HIEROCLETO: ... Porque si las divinas Ninfas no hubieran engañado a Bacis, ni Bacis a los mortales, ni Bacis a las Ninfas...

TRICEO: ¡Así revientes si no dejás de bacinear!...

HIEROCLETO: ... no habrían decretado los hados que se rompiesen las cadenas de la Paz; pero antes...

TRIGEO: ¡El chimichurri!

HIEROCLETO: No place a los dioses inmortales que desistamos de la guerra, mientras el lobo copule con la oveja.

TRICEO: ¿Dónde has visto que el lobo copule con la oveja, macaneador?

HIEROCLETO: ... Mientras la “juanita” de los campos exhale, al verse perseguida, un fétido olor; mientras la perra chillona, forzada a parir, dé a luz cachorros ciegos, no se debe pensar en la Paz.

TRIGEO: ¿Ah, sí?... ¿Y qué deberíamos hacer? ¿Estimular la violencia? ¿Sortear la próxima víctima en lugar de unirnos todos para gobernar juntos?

HIEROCLETO: Nunca conseguirás que el cangrejo avance en línea recta.

TRIGEO: Nunca volverás a comer a costilla nuestra, profeta caduco.

HIEROCLETO: Nunca suavizarás la aspereza del erizo.

TRICEO: ¿Nunca dejarás de engatusar a los ingenuos?

HIEROCLETO: ¿En virtud de qué profecía habéis ofrecido ese sacrificio a los dioses?

TRIGEO: De ésta que Homero nos legó:

“Negra nube de odiosa guerra disipamos así
En dulce abrazo estrechando la Paz,
Cien sacrificios ofrecimos gustosos.
Dirigía la fiesta yo.”

HIEROCLETO: Jamás había llegado a mis oídos semejante profecía.

TRIGEO: ¡Shh...! No terminé todavía:

“No tiene patria, ni tribu, ni hogar el que fomenta la espantosa guerra civil”. ¡Ahora, bebamos y comamos! (*Al esclavo*).

HIEROCLETO: No os molestéis. Me serviré yo mismo.

TRIGEO: ¡El vino! ¡Derramemos el vino! Por fuera y por dentro. (*Derrama un poco en el suelo y bebe*).

HIEROCLETO: Derramadme a mí también y dadme un chorizo ¡O dos!

TRIGEO: ¡No! No es tal el designio de los dioses inmortales ¡Fuera, cuervo! (*Al esclavo*). Nosotros sigamos libando. (*Brindando*). ¡Brindo por vos, doña Paz, para que no nos abandones nunca jamás! (*Bebe*).

HIEROCLETO: Dadme la lengüita.

TRIGEO: Comete la tuya, angurriento.

ESCLAVO 1: ¡El vino! ¡Derramemos el vino! Por dentro y por... dentro. (*Bebe*).

TRIGEO: Este pedazo es tuyo. (*Ambos comen y beben*).

HIEROCLETO: ¿Pero cómo? ¿No pensáis darme nada?

TRIGEO: No podemos darte nada hasta que el lobo copule con la oveja.

HIEROCLETO: ¡Por favor! ¡Apiadaos de este suplicante! (*De rodillas*).

TRIGEO: No te esfuerces, father. Nunca podrás suavizar la aspereza del erizo. (*Al público*). ¿Qué tal anduvo esa libación, muchachos? Si se quedaron con hambre después les repartiré las sobras.

HIEROCLETO: ¿Y yo?

TRIGEO: Comete un mono feroz (*Lo pedorrea*).

HIEROCLETO: ¡No, por los santos del Olimpo! ¡No comeréis solos! ¡Si no me convidáis, os lo arrebato! Esto es un bien de la comunidad.

TRIGEO: ¡Sacudidlo! ¡Sacudidlo a Bacis! (*Al esclavo*).

HIEROCLETO: (*Al público*). ¡Sed testigos!

TRIGEO: ¡Sí! ¡De que es un comilón y un charlatán! (*Al esclavo*). ¡Vamos! ¡Echalo a patadas! ¡Presto! ¡Presto!

ESCLAVO 1: ¡Te voy a arrancar las plumas, cuervo maldito! ¿A quién le robaste esto? ¡Y esto? ¡Y esto? ¡Charlatán de feria! ¡Profeta de mierda!

(Entre el esclavo y Trigeo lo dejan en calzoncillos. Hierocleto huye despavorido, entre las burlas de los otros. Trigeo y el esclavo van entrando los elementos del sacrificio).

CORO: (*individualmente*). ¡Qué alegría! ¡Qué felicidad! ¡Qué dicha! ¡Se acabó la época de las vacas flacas! Queda atrás el largo, largo, largo invierno que hemos soportado, y adelante nos espera una primavera de paz y de abundancia.

¡Qué alegría! ¡Qué felicidad! ¡Qué dicha! Lo que más me gusta es compartir un vaso de vino con el vecino, antes mi enemigo, ahora mi amigo, y decirle: ¿Qué hacemos ahora, compañero? Tomemos un trago en paz, mientras la patria prospera.

¡Qué alegría! ¡Qué felicidad! ¡Qué dicha! Ya no escucharemos más la voz de mando a que nos tenían acostumbrados esos insopportables vendepatria odiados por todos. Algun día, si hay justicia, tendrán que pagar el daño que nos hicieron.

ESCLAVO1: (*barriendo la pista con un rifle-escoba*). Mi patrón se está acicalando para la boda. Hay que limpiar todo esto.

FABRICANTE DE HOCES: (*entrando*). ¿Dónde está Trigeo? ¿Dónde?

TRICEO: Aquí estoy, convertido en novio.

FABRICANTE DE HOCES: ¡Querido!... ¡Cuánto bien nos has hecho! Antes nadie daba un centavo por una hoz. Ahora vendo las que quiero. Tengo un amigo que fabrica martillos y se los sacan de las manos. Elegí. Elegí la que más te guste. Te la doy. Aceptá también este cheque como regalo de bodas, testimonio de mis suculentas ganancias.

TRICEO: ¡Ay, tu gesto me commueve! ¡Adentro! (*Lo empuja hacia adentro*). Intuyo que ahora va a venir el que cosía uniformes. ¡Ahí está! ¿Qué les dije? Todo deprimido.

SASTRE: Ay, Trigeo... Me dejaste en la vía.

TRICEO: ¿Qué te pasa, muñeco? ¿Estás de capa caída?

SASTRE: Me partiste por el eje.

TRICEO: Bueno... ¿Cuánto podés pedir por esos trapos?

SASTRE: ¿Cuánto me das?

TRICEO: Este uniforme es un primor... Vale... un pito. Tomá. Viene bien como felpudo. ¡Adentro! (*Lo empuja*).

SASTRE: Gracias. Más vale un pito en mano... (*Se va*).

TRICEO: ¡Al diablo con los uniformes! Ni para felpudo sirven.

FABRICANTE DE CASCOS: ¡Ay, ay, ay de mí! ¿Qué voy a hacer con este casco? Tengo mil más en depósito.

TRICEO: No te preocupes. Te lo compro a precio de costo. Me va a venir muy bien como estupidez.

FABRICANTE DE MERCADERÍA: No profanes mi mercadería.

TRICEO: (*Sentándose en el casco*) ¿Ves?... ¡Justo! Parece hecho a medida.

FABRICANTE DE CASCOS: ¿Y cómo vas a limpiarte, imbécil?

TRICEO: (*Sacudiéndose*). Así. Como todo el mundo.

FABRICANTE DE CASCOS: ¿A las sacudidas?

TRICEO: ¡Ajá! Para que después no me acusen de defraudar al estado derrochando agua.

FABRICANTE DE CASCOS: ¿Pero te vas a atrever a usar de escupidera un casco de general?

TRICEO: ¿Y qué te creés, imbécil? ¿Qué mi culo no tiene rango?

FABRICANTE DE CASCOS: Bueno, bah... Dame la plata.

TRICEO: ¡Ay, no! Tu casco me lastima el huesito dulce. Llevalo. No te lo compro. ¡Adentro! (*Lo empuja*). Por lo que veo no todos están de acuerdo con el gran acuerdo.

FABRICANTE DE CLARINES: ¿Qué puedo hacer con este clarín que es-tridente sonó?

TRICEO: Tocar la polca del espiaente.

FABRICANTE DE CLARINES: ¡Guarango!

TRICEO: Mejor, colgale dos platos y tendrás una balanza para pesar la tierra que deberás distribuir entre tus esclavos. ¡Adentro! (*Lo empuja*).

Me parece que a partir de hoy muchos se dedicarán a otro negocio.

FABRICANTE DE BAYONETAS: ¡Estoy arruinado! ¿Para qué sirve esto ahora?

TRICEO: (*Le saca la bayoneta, lo hace girar, se la clava en el traste*). Para hacerte feliz, ricura. ¡Adentro! (*Lo empuja. Toma un palo y espera junto a la cortina*).

FABRICANTE DE BOTAS: ¡Suerte perra!

TRICEO: ¡Ciento! ¡Adentro! (*Dándole un palo*).

(*Se inicia la fiesta. Música. Entran el esclavo 1, la hija de Triceo y el fabricante de hoces, trayendo pitos, matracas, cornetas, serpentinas, bombos y platillos, bolsas de maíz que reparten entre los presentes*).

TRICEO: ¡Festejemos la alegría de este reencuentro entre hermanos!

TODOS: (*como una murga*) ¡Qué viva el salvador! ¡Qué viva el salvador! ¡Qué viva el salvador!

TRICEO: ¡Esta es la fiesta del pueblo! La mala racha quedó atrás. Ahora, a gozar los beneficios de la Paz. Coman y tomen hasta hartarse. Yo pago. Lo único que realmente importa es llenarse el estómago y vivir la buena vida.

TODOS: ¡Qué viva el salvador! ¡Qué viva el salvador! ¡Qué viva el salvador!

TRICEO: ¡Qué nadie se proscriba! ¡Todos somos protagonistas de esta historia!

MUCHACHO: (*Irrumpiendo en el palco-orquesta. Toca un tambor.*)

TRICEO: Ah, aquí tenemos a un representante de la juventud. ¡Vení, bajá! ¡Unite a la fiesta de la concordia!

MUCHACHO: (*tambor*). ¡Despertemos! ¡Despertemos ahora! (*Tambor*). ¡Valientes guerreros! (*Violento*).

TRICEO: ¿Cómo?... ¿Qué estás diciendo? ¡Nada de guerreros ahora que hay paz! ¿No te enteraste muchachito?

MUCHACHO: (*tambor*).

¡Con furia y coraje

luchemos (*con tambor*) ya mismo!

¡Con el puño duro

Y el fusil alerta! (*Tambor*).

TRICEO: ¡Basta de fusiles! ¿No has oído, mocoso?

MUCHACHO: (*tambor*). ¡Renacerán alardos de triunfo,
después de los gemidos! (*Tambor*).

TRICEO: ¡Los gemidos! El que va a gemir sos vos si seguís insistiendo con tus gemidos y tus fusiles.

MUCHACHO: ¿Qué quieren escuchar? ¿Qué les gustaría?

TRICEO: “Se preparaban para el banquete,
del que todos sacarán tajada...”

O algo por el estilo.

MUCHACHO: Se preparan para el banquete,
del que todos sacarán tajada.

Los sudorosos brutos descansan,
hartos de pelear.

TRICEO: Eso, eso. “Hartos de pelear se ponen a comer”. ¿Y después?

MUCHACHO: Después del último banquete compartido, se acorazan el vientre... (*Tambor*).

TRICEO: ¿Con vino, no? Con buen vino.

MUCHACHO: ¡Y con el fusil como bandera,
desde los cerros
desparraman su rabia incontenible,
gritando su vergüenza

con el grito macho de la guerra!⁴⁹

TRICEO: ¡Qué esa palabra se te atraviese en la garganta, atorrante! Hijo de p... ¿De quién sos hijo?

MUCHACHO: ¿Yo? (*Orgulloso*).

TRICEO: ¡Sí! ¡Vos!

MUCHACHO: Del pueblo. (*Orgulloso*).

TRICEO: Ya me figuraba que debías ser hijo de un ingrato. ¡Fuera de aquí! Que tu discurso prospere en otra parte. ¡No en mi tierra! ¡Fuera! ¡Fuera!

MUCHACHO: ¡Ja! ¡Volveremos a encontrarnos! (*El personal del teatro intenta sujetarlo y los forcejeos se mantienen hasta el final*).

TODOS: ¡Qué viva el salvador! ¡Qué viva el salvador! ¡Qué viva el salvador!

TRICEO: ¡Silencio! Ya es hora de que aparezca la novia. (*Corren la cortina y aparece Pomona, la novia, envejecida y con un traje nupcial andrajoso*). ¡Pomona, mi esposa! Hagamos de los campos de la patria nuestro lecho de bodas. Tenemos que engendrar hijos que perpetúen nuestra casta.

CORO: ¡Himen, himen-e-o! ¡O!

UNO DEL CORO: ¿Qué haremos con ella?

CORO: ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué?

UNO DEL CORO: ¡Gocemos de su belleza!

CORO: ¡A gozar!

UNO DEL CORO: ¡Levantemos al novio y llevémoslo en andas!

CORO: ¡Himen, himen-e-o! ¡O! ¡Himen, himen-e-o! ¡O!

49 Las indicaciones se dan a través de flechas verticales, dirigidas hacia arriba(↑), y las transcribimos tal como aparecen en el original:

¡Y con el fusil↑ como bandera↑,
desde los cerros↑
desparraman↑ su rabia↑ incontenible↑,
gritando↑ su vergüenza↑
con el grito↑ macho↑ de la guerra↑↑!

TRICEO: Todos felices, sin problemas, compartiremos el mismo techo y morderemos el mismo fruto.

UNO DEL CORO: ¡El del novio es grande y duro!

OTRO DEL CORO: ¡Y el de la novia es dulce!

(*Pomona es alzada en andas*).

CORO: ¡Himen, himen-e-o! ¡O!

TRICEO: ¡Mi nombre ya es historia!

(*Lo dejan caer. Gran batalla campal. Final. Música y redobles. La Paz baja y se une a la gresca*).

Fragmentos de *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal, en la adaptación del TEUC

Fragmneto 1

ARQUITECTO: Mamá, mamá, mamá...

EMPERADOR: (*espantado*) ¿Dónde aprendiste esa palabra?

ARQUITECTO: Usted me la enseñó.

EMPERADOR: ¿Cuándo? ¿Dónde?

ARQUITECTO: El otro día.

EMPERADOR: ¿Qué te dije?

ARQUITECTO: Dijo que su mamá lo tomaba en sus brazos y lo mecía, le daba un beso en la frente y... (*el emperador revive la escena evocada y se acurruca como si una persona invisible lo meciese y lo mimara*).

ARQUITECTO: ... y dijo que a menudo ella le pegaba con un látigo, y le tomaba de la mano cuando caminaban por la calle y...

EMPERADOR: ¡Basta, basta! ¿Está encendido el fuego?

ARQUITECTO: Sí.

EMPERADOR: ¿Estás seguro de que está encendido día y noche?

ARQUITECTO: Sí, mire el humo.

EMPERADOR: Está bien. ¡Qué importa!

ARQUITECTO: ¿Cómo qué importa? Usted dijo que algún día un barco o un avión nos verá y vendrá a rescatarnos.

EMPERADOR: ¿Y qué vamos a hacer?

ARQUITECTO: Nos iremos a su país, donde hay coches, cassettes, y la televisión, y las mujeres, y maní con chocolate, y kilómetros de pensamientos, y jueves más largos que la naturaleza y...

EMPERADOR: ¿Preparaste la cruz?

ARQUITECTO: Ahí está. ¿Ahora me va a crucificar?

EMPERADOR: Pero, ¿cómo? ¿Es a vos a quien hay que crucificar? ¿No es a mí?

ARQUITECTO: Lo sorteamos. ¿O se olvidó?

EMPERADOR: ¿Cómo es posible? ¿Sorteamos quien iba a rescatar a la Humanidad?

ARQUITECTO: Maestro, se olvida de todo.

EMPERADOR: ¿Cómo lo sorteamos? ¿Con qué?

ARQUITECTO: Con una pajita.

EMPERADOR: (*muerto de risa*) Una pajita... una paja...

ARQUITECTO: ¿De qué te reís, maestro?

EMPERADOR: ¿Cómo, ahora me tuteas?

ARQUITECTO: Vos me habías dicho...

EMPERADOR: Yo nunca te dije lo que es una paja. Hacerse una paja...

ARQUITECTO: Bueno, ¿te puedo tutear o no?

EMPERADOR: Las mujeres ciegas que me enseñaban la Filosofía, ¡vestidas solamente con una toalla rosa de baño! ¡Qué memoria la mía! ¡Me acuerdo como si fuera ayer! Cómo acariciaban mi divino cuerpo, cómo limpiaban los rincones más ocultos, cómo... ¡A caballo!

Fragmento 2

ARQUITECTO: Me prometiste que hoy me enseñarías lo que hay que hacer para ser feliz.

EMPERADOR: Ahora no. Más tarde.

ARQUITECTO: Siempre me contestás lo mismo.

EMPERADOR: ¡¿Dudas de mi palabra?!

ARQUITECTO: Cuando se es feliz, ¿cómo está uno?

EMPERADOR: ¡Ya te lo contaré! ¡Qué impaciente, qué impaciente! ¡Ah, la juventud!

ARQUITECTO: ¿Sabés cómo me imagino la felicidad? Pienso que cuando uno es feliz está con alguien que tiene la piel muy fina y que uno lo besa en los labios y que todo se vela con un humo rosado y que el cuerpo de la persona se transforma en un montón de pequeños espejos y que cuando se la mira uno se ve reflejado millones de veces; y que los dos paseamos montados en cebras y panteras alrededor de un lago; y que ella me tiene atado con una cuerda y cuando se la tiro empiezan a llover plumas de palomas que caen en el suelo relinchando como yeguas jóvenes; y que después entramos en una gran habitación y, juntos, caminamos por el techo tomados de la mano, las cabezas cubiertas de serpientes que nos acarician, y las serpientes se cubren de erizos de mar que les hacen cosquillas y los erizos de mar se cubren de escarabajos de oro llenos de regalos y los escarabajos de oro...

Fragmento 3

ARQUITECTO: Nosotros somos la Justicia.

EMPERADOR: ¿La Justicia? ¿Qué Justicia? ¿Qué es la Justicia? ¿Es la Justicia un cierto número de hombres como usted y como yo, que casi siempre escapan a esa misma justicia gracias a la hipocresía o a la astucia? Ustedes están allí para enseñarme la lección. ¿Y qué es lo que los hace suponer con tal arrogancia que están en condiciones profundas de darme alguna lección? Yo me río de sus tribunales, de sus jueces de opereta, y de sus magistrados sainetescos.

ARQUITECTO: Punto y coma, el que no se escondió, se embroma. El último que salga, cola de perro (*sale*).

EMPERADOR: Hacés trampa. Estabas preparado.

ARQUITECTO: (*regresando*) Después de haber escuchado al hermano del

acusado, el Tribunal convoca al testigo siguiente: el señor Sansón (Cacho)

EMPERADOR: (*en Sanson, Cacho*) Juro decir toda la verdad.

Fragmentos de *Señorita Gloria* (Roberto Athayde, según la traducción/adaptación del TEUC, 1972)

Fragmento 1

De modo, digamos así, que es necesario enfatizar y mostrarles a ustedes la importancia primordial de la función de la profesora. La importancia de MI función.

Porque, al fin de cuentas, ninguno de ustedes está aquí por su libre voluntad. Todos han sido obligados por sus padres a venir aquí. Todos, sin excepción. ¿No es verdad? Todos están obligados a estar aquí, quiéranlo reconocer o no. Y debe haber una buena razón para que las cosas sean así.

Y la razón es muy simple.

Fragmento 2

Para la Señorita Gloria, la mejor clase es aquella donde existe una atmósfera de comprensión, de estima, de amor entre los alumnos y la profesora.

Esa misma atmósfera de cariño y solidaridad que cada uno de ustedes encuentra en su propia casa, en el seno de su familia. Esto es un don de la Naturaleza. Todo tiene sus ventajas en el mundo. Pero para merecer todo eso, para estar agradecidos por todos esos privilegios, ¿qué deben ustedes hacer? ¿Qué virtudes deben cultivar? La OBEDIENCIA. ¡La obediencia es la madre de todas las virtudes!

Hay unos versos muy hermosos en una historia para niños, que todos deberían aprender. Dicen así:

“¿Cómo en la vida has de triunfar?
¡OBEDECIENDO sin replicar!

¿Cómo vivir más seguro?
¡OBEDECIENDO con todo apuro!"
Voy a escribirlo en el pizarrón para que puedan memorizarlo sin
dificultad.

No aprobar un examen en el secundario es una desgracia que marcará para siempre a vida de ustedes. Son las puertas de los años siguientes y las de la Universidad las que se cierran delante de ustedes.

Es todo un mundo de conocimientos, ¡es toda la Cultura y el Saber humano los que se vuelven inaccesibles para ustedes!

Es la vergüenza que cae como un manto negro sobre el nombre de sus familias. ¿Qué hacer para evitar tanta desgracia?

Para eso es que está aquí la Señorita Gloria. Porque lo único que se necesita hacer para librarse de la desgracia es, simplemente, OBEDECER a la Señorita Gloria.

Por ejemplo: es imprescindible hacer SILENCIO.

(Irritada).

¡Quiero que se pueda oír el zumbido de una mosca dentro de esta sala!

(Comienza a enfurecerse).

Es preciso mantenerse en SILENCIO.

(Gritando).

¡SILENCIO!

Fragmento 3

La Señorita Gloria quiere ayudarlos a no decir nada.
Ayudarlos a no tener nada propio que decir.
Es así como la Señorita Gloria los prepara para la vida.
Porque en la vida nadie tiene nada propio que decir.
Ustedes todos van a morirse sin haber dicho nada.
No deben resentirse cuando la Señorita Gloria los reta.

A ella, le duele más que a ustedes mismos.

La Señorita Gloria les enseña a ser completamente inexpresivos.

(*Con inmenso candor*).

La Señorita Gloria es una segunda madre para ustedes.

(*Increíblemente dulce y etérea*).

La Señorita Gloria los quiere a todos impotentes. Yo soy una segunda madrecita para ustedes...

La Señorita Gloria quiere que ustedes comprendan la verdadera esencia de las enseñanzas de la Señorita Gloria. Solamente así podrán ustedes entrar a la Universidad.

Y recuerden: quien no entra en la Universidad, jamás podrá obtener su diploma de Doctor.

(*Vuelve a subir a escena el mismo estudiante de las veces anteriores*)

¿Qué esto m'hijito? ¡Nadie te ha llamado aquí! Vuelve inmediatamente a tu sitio.

(*El chico se está por volver*).

Espera un poco. Ven aquí. La Señorita Gloria quiere mostrarte una cosa, m'hijito.

(*El chico se acerca y ella, de un salto, le aplica un terrible golpe de jiu-jitsu que termina con el chico planchado en el piso y la Señorita Gloria con una rodilla sobre él. Por fin, el chico se escapa mientras la Señorita Gloria grita con vulgaridad*).

¡Eso es para que aprendas, boludo! ¡No aparezcas más por aquí, débil mental! ¡Idiota!

(*Pausa, recomienza con aire frío, profesional*).

Hoy en día nada puede hacerse sin técnica. Cada una de nuestras acciones requiere un conjunto de conocimientos para que pueda ser realizada. Los americanos llaman a este conjunto de conocimientos “know how”. Nada puede hacerse sin el “know how”. Hay una sola manera de enfrentar un problema de seguridad y eficiencia: tener el conocimiento

completo de todas sus posibilidades de solución, y de todas las posibilidades que esas posibilidades ofrezcan.

La Señorita Gloria, por ejemplo, nunca inicia ninguna acción sin tener ese conocimiento detallado y completo.

La creación colectiva (LTL y La Chispa)

... yo niego el autor individual, porque es mentira, cada uno escribe lo que ve, y lo que ve no siempre es de uno, hay muchas cosas... lo escribo yo, lo veo yo, no es mío solamente (...) cualquier novelista se arroga, se hace el dueño, pero la realidad es otra y siendo honesto uno debiera poner al principio de la novela: agradezco al pueblo... (...) ... nunca creí en la propiedad individual, creí siempre en la propiedad colectiva, los pueblos son dueños de sus cosas. Esta es una visión política, no podía ser de otra manera... (María Escudero, 1999: 59)

Ningún método, ni técnica tiene la virtualidad de la creación colectiva, para conservar la vitalidad de un teatro. Me explico: la creación colectiva permite renovar, actualizar, dar participación constante, adecuarse a los ambientes, niveles y condiciones de los públicos masivos, enriquecerse con experiencias, enmendar, agregar, suprimir escenas, renovar el lenguaje y darle más autenticidad y veracidad, abarcar cada vez más los aspectos infinitos de una realidad social... (Manuel Galich, 1978: 30).

... ahora y en nuestra América, la creación colectiva es un arma revolucionaria esgrimida por los teatristas, que estos han retomado, en defecto de una dramaturgia revolucionaria, gracias a sus métodos, propios, y de indiscutible validez artística (Manuel Galich, 1978: 35).

Libre Teatro Libre (LTL)

El grupo lleva casi tres años sobreviviendo del producto de nuestro trabajo, y ser «artista» en un medio mezquino y restringido cuesta bastante. El grado de explotación es semejante al soportado por la mayoría de nuestro pueblo. Nuestro trabajo es SIEMPRE retribuido. (...) Conquistamos el sindicato de teatro, lo peleamos firmemente a la reacción y se lo arrebatamos en momentos de su avance (LTL, 1978: 301).

Nuestros trabajos son obras abiertas, susceptibles de cambio, conforme la historia evolucione. (...) Todas son obras de escenas cortas que, a la manera brechtiana, distancian al público, quien luego, en el curso del debate que sigue a cada representación, arma el todo y resuelve por sí el desarrollo propuesto. Para nosotros, eso es creación colectiva: el pueblo que nos da sus elementos, nosotros que elaboramos, el pueblo que nos corrige (LTL, 1978: 306).

El LTL, producción teatral independiente y pensamiento revolucionario. 1966-1975

María José Apezteguía

Yo tengo que confesar que a mí el Cordobazo me quebró las patas (...) y yo reconocí que tenía que seguir lo que había pasado en la ciudad, es decir: obras de autores no, colectivos sí, como fue el Cordobazo... una gesta muy valiente de un pueblo sin dirección, no había jefes, no había quien diera las órdenes, ¡literalmente la ciudad fue tomada! (María Escudero, 1999: 58, destacado nuestro).

Pensar en las décadas de los 60 y los 70 aún hoy en la Argentina resulta difícil. El dolor no ha cicatrizado, la brutal represión dejó 30.000 desaparecidos, y sin embargo, no pudo exterminar la memoria. El ejercicio de la memoria nos resta para pensar que tanta muerte y tanta tortura no han sido en vano. Recuperar cuáles fueron los móviles, las intenciones y las esperanzas que hicieron a tantos jóvenes de los 60 y los 70 –obreros y universitarios, en su mayoría– optar por la lucha armada, o simpatizar con la misma, es una manera de entender nuestra historia. Reconstruir –siempre parcialmente– algunos de los principales acontecimientos de esa época, permite a los argentinos pensar más allá del dolor y de lo irreparable.

De los innumerables acontecimientos que agitaron al país por ese entonces he elegido detenerme en tres casos puntuales: el Cordobazo en mayo del 69; luego, en la irrupción del Ejército Revolucionario del Pueblo a principios de los 70; y en el trabajo de un grupo de teatro independiente de la ciudad de Córdoba: Libre Teatro Libre, conocido, antes dije, como LTL (1969-1975).

Estas vicisitudes que pueden parecer ajenas entre sí, están sin embargo, íntimamente ligadas, ya que a partir del Cordobazo es que surge el LTL y su propuesta de “un teatro revolucionario y popular”. Además, una de sus producciones colectivas está realizada en la Provincia de Tucumán, en el monte tucumano—zona liberada por el ERP, luego campo de batalla y represión—in relación con el partido Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). En esa provincia del norte argentino el LTL lleva a cabo una investigación de campo que les permite montar la obra *El fin del camino*, nombre que traduce la palabra quechua *Tucumán*.

¡Obreros y estudiantes, unidos y adelante! O la génesis del Cordobazo (1969)

En nuestros países, por ejemplo, los dramas son de otro tipo, ha llegado la industrialización, y se ha incorporado a esa industria un proletariado totalmente joven, que va a dar sus primeros pasos de obrero, porque viene del campo, viene desertando del campo y se incorpora a la gran industria automotriz. Este lento aprendizaje de la clase obrera los lleva a comprender quizá con más rapidez el rol del explotador y comprenden velozmente también su rol de explotados y se lanzan a la calle en huelgas (Escudero, 1978: 45).

La ciudad de Córdoba en esos años era una ciudad movilizada, escribo movilizada y pienso en la articulación que existía entre el movimiento obrero y el estudiantil. Pero hacer esta afirmación requiere un contexto político-social que comenzó algunos años antes, cuando a partir de la década del 50, la provincia inició una etapa de industrialización, eminentemente liderada por el arribo de automotrices tales como Fiat, Ika-Renault y Perkins, que se suman a la ya tradicional Fábrica Militar de Aviones. James P. Brennan escribe al respecto:

In the 1950s, Córdoba became the center of a new kind of industrial development in Latin America, one characterized by extremely rapid rates of growth but concentrated in a single, technologically complex industrial sector and lacking the range of economic, social and political changes generally associated with a genuine process of industrialization (Brennan, 1994: 30).

Como explica este autor, este ‘boom’ industrial carece de bases sólidas ya que no se traduce en una industrialización auténtica, dependiendo en todo momento de las políticas económicas nacionales y extranjeras quienes son, en último caso, las que decidían si las fábricas continuaban en el país o se retiraban los capitales.

Este fenómeno de modernización, no obstante, genera un crecimiento del sector obrero, que con el correr de los años se convertirá en uno de los sectores mejor calificados y pagos en relación con el resto del país. Pero, lo más importante es que, a la par del crecimiento de la clase obrera en cuanto a tal, se da la articulación de una organización sindical que dentro del mapa obrero argentino se posicionó de un modo particular:

The most result of Cordoba's industrial boom was unquestionably the formation of a strong factory proletariat. The Cordoban working class became a political actor of note between 1966 and 1976, and it had an immediate ability not only to affect local politics but also to exercise considerable influence at the national level, due at least partly to the nature of the city's recent economic development (Brennan, 1994: 50).

Lo peculiar, además, de esta nueva clase que emergía con el proceso de industrialización cordobés, es que estaba distanciada del resto del sindicalismo argentino, que históricamente se asociaba con el peronismo. Su vertiente más poderosa –que surge con los gremios

automotrices, principalmente—es la llamada corriente clasista.⁵⁰ Por lo tanto, el sindicalismo cordobés aglutinó tendencias de izquierda y esta formación “clasista y combativa” de los trabajadores cordobeses permite un rápido y efectivo contacto con las agrupaciones estudiantiles de izquierda de la universidad nacional por ese entonces. Cabe aclarar que los estudiantes en la ciudad en esa época representaban el diez por ciento de la población. Sumado esto al hecho de que muchos operarios de las fábricas eran a su vez estudiantes universitarios. Como queda expuesto, no es difícil imaginar que la comunicación entre obreros y estudiantes se desarrollaba con un fuerte compromiso de interacción.

Sabemos que en 1966, la llamada “Revolución Argentina”, liderada por el Gral. Juan Carlos Onganía derrocó al entonces presidente democrático Illia, este golpe militar, sin embargo, difería de los anteriores, ya que solo el presidente Onganía pertenecía a las Fuerzas Armadas, el resto del Gabinete era civil. Liliana De Riz escribe al respecto:

La función que la ‘Revolución Argentina’ asignaba a los militares era la de garantes del nuevo régimen; una empresa que les exigía mantenerse apartados de la función pública (...) en nombre de la ‘doctrina de Westpoint’, Onganía reivindicó su libertad de formar un gobierno con funcionarios civiles (De Riz, 2000: 43-44).

Mientras que el nuevo régimen intentaba hacer ingresar al país en “una etapa de modernización y progreso”, ante la falta de soluciones prácticas, las protestas sociales iban en aumento. La represión no tardó en aparecer y fueron las universidades uno de los blancos principales de la misma:

⁵⁰ La conciencia de clase de los trabajadores de ese entonces estaba tan asumida que al momento de desarrollarse el Cordobazo a muchos asombró que a pesar de que los cordobeses eran los trabajadores mejor pagos en todo el país fuesen tan combativos. Véase de Mónica Gordillo (2001): *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa: una aproximación a la cultura política de los 70* y de Silvia Servetto (1998): *De la Córdoba combativa a la militarizada*.

La violencia desplegada contra los universitarios habría de radicalizar los comportamientos de la generación de jóvenes y favorecer la sustitución de una concepción de la autonomía, hasta entonces entendida como compromiso personal y libertad cultural, por otra, para la cual todo es político y se borran los límites entre sociedad y universidad (De Riz, 2000: 52).⁵¹

Con posterioridad a los hechos en la UBA, las asociaciones estudiantiles fueron disueltas y en Córdoba la represión se cobró su primera víctima, el estudiante de medicina, Santiago Pampillón, asesinado en una manifestación. El hecho conmovió a la opinión pública ya que evi-denciaba la violencia represiva puesta en marcha, y a la vez, enardeció los ánimos estudiantiles, iniciándose la confrontación directa con el gobierno.

En el período que abarca desde 1966 hasta 1969 se suceden medidas de reactivación económicas que fracasan y conjuntamente se produce una represión creciente ante el incremento de las protestas. En Córdoba, en 1969 se deroga la ley 3546 del año 1932, conocida con el nombre de “sábado inglés” y este fue el detonante que unió las protestas estudiantiles a la lucha de los trabajadores. Las dos centrales obreras del país decretaron un paro general para el 30 de mayo, mientras que en Córdoba se adelanta al 29 y así coincide con el día del Ejercito. De Riz (2000: 71) lo relata del siguiente modo:

... los días 29 y 30 de mayo obreros y estudiantes ocuparon el centro de la ciudad desafiando la autoridad del gobernador Caballero. Los trabajadores abandonaron las plantas industriales y desde los cuatro puntos de la ciudad comenzaron a marchar hacia el centro para

⁵¹ Uno de los episodios de esta represión es el conocido como “La Noche de los Bastones Largos”, ya que en la Facultad de Ciencias Exactas en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA) fueron echados a bastonazos los estudiantes, junto con profesores e investigadores.

participar de un acto previsto por la Central de los Trabajadores Argentinos [CGT].

El 29 de mayo, cuando una de las columnas de manifestantes ingresaba por la parte sur de la ciudad, en proximidades de la Ciudad Universitaria, el obrero Máximo Mena, de la Planta Ferreyra de Fiat, es asesinado. Este hecho provoca la ira de los manifestantes quienes no pueden ser controlados. A medida que las horas corrían, la ciudad era tomada espontáneamente, no solo por obreros y estudiantes sino por los mismos habitantes, lo que dificultaba el accionar de la policía ya que los focos no se limitaban al centro sino que varios barrios de la ciudad se encontraban en la misma situación. Finalmente, en Córdoba cesan los enfrentamientos cuando entran las tropas del ejército.

Mucho se ha escrito con respecto al nivel de organización, o no, que tuvo esa pueblada, sin embargo, es indudable de que cualquier plan superó ampliamente las expectativas de sus organizadores, ya que el Cordobazo permanece en la memoria colectiva como una revuelta popular, y se comprende como el inicio de ese *¡Basta!* que el común de la gente estaba necesitando.

Obviamente, desde el gobierno, se interpretó como organizado por la subversión, encarnada en las distintas guerrillas urbanas que comenzaban a surgir en medio del descontento generalizado. Los líderes sindicales fueron arrestados y juzgados por insurrección, algo que no esperaban al momento de plantear el paro. De Riz (2000) se pregunta “¿Qué hizo posible la adhesión masiva y la participación de la gente?” La respuesta, simplemente, parece ser el hartazgo ante las injusticias y la falta de libertad.

Contemporáneo al Cordobazo, el rol de los estudiantes fue fundamental para que, a la par del movimiento obrero, se revitalizara la izquierda. Durante ese período los claustros universitarios se habían convertido en centros clandestinos de oposición al régimen.

El comedor universitario –donde diariamente concurrían alrededor de 5000 estudiantes– era el centro de un debate político intenso. Además, existían facultades como la de Filosofía y Humanidades y la de Arquitectura y Urbanismo, entre otras, en las cuales se vivía en un frecuente ambiente de asambleas y debates.

A pocos meses del acontecimiento popular, en el Departamento de Teatro de la Escuela de Artes un grupo de estudiantes a punto de iniciar el segundo año de la carrera, en marzo de 1970, buscan una respuesta favorable para que la profesora de Práctica Escénica (María Escudero) fuera quien los guiara en su hacer actoral: elevan un pedido a la dirección para continuar con la misma profesora. Los estudiantes alegan que venían desarrollando técnicas de investigación, improvisando, aprendiendo a la vez que hacían y que el cambio de docente afectaría el proceso. María Escudero, que era la profesora en cuestión, estaba de acuerdo con la petición de los estudiantes. Después de los trámites burocráticos de rigor, la solicitud es rechazada. Luego de varios reclamos, toma de la escuela, juegos escénicos y represiones, los estudiantes y la profesora deciden, ante la negativa de las autoridades, abandonar la Universidad y fundan a mediados de 1970 el grupo Libre Teatro Libre. Este acto de desobediencia está íntimamente relacionado al Cordobazo puesto que los lazos entre este grupo de alumnos y la profesora surgen y se intensifican a partir de la puebla del mayo del 69, tal como los epígrafes de este libro dan cuenta, dando la palabra a la propia María Escudero.

En este libro y en *El Departamento de Teatro, un escenario moderno* encontramos varias referencias a estas disidencias, pero vale recordar la manera sencilla en que María Escudero relata el episodio, y tal como el epígrafe de este capítulo lo muestra. Después del Cordobazo, según ella, no era posible seguir haciendo “obra de autor”, habían sido testigos de la acción entre muchos y que un colectivo era la única posibilidad de

generar algo interesante. Por esto, a partir de ese momento, dispone en su cátedra una técnica cercana a la “creación colectiva” que luego, ya como grupo independiente, harían efectiva como LTL. Esta modalidad consistió en abolir todas las jerarquías del hecho teatral: sin diferencia entre autor, técnico, iluminador, vestuarista, etcétera. Todos los involucrados en el proceso de creación realizaban los trabajos, la creación artística de ese modo se transformó en un hacer comunitario más horizontal. Esta elección no fue casual porque ante todo, el compromiso de estos teatristas militantes era “generar conciencia” en la gente, para propiciar una adecuada “transformación social”.

La poética por excelencia de ese momento era la propuesta por Brecht con su teatro épico, unida al teatro del pueblo del brasileño Boal. Una característica fundamental de este tipo de teatro era, además de la creación colectiva, la ruptura del espacio teatral tradicional aboliendo la “sala a la italiana”. Escriben Nora Zaga y Adriana Musitano (2002) al respecto:

El estudio del espacio presenta (...), en primer lugar, un aspecto extra-teatral, referido a la salida de los grupos a las calles, fábricas, estadios, sindicatos, centros barriales; que como experiencia concretó (...) tanto la apertura artística (entre otras, rechazo de la sala tradicional, ruptura de las jerarquías autor/texto/director) cuanto la realización de la utopía. Conformó la posibilidad de vivenciar y luego presentar ante el público, un espacio teatral con referentes en usos urbanos y políticos, lo que permitiera vislumbrar nuevas condiciones de producción y de recepción, no autoritarias ni jerárquicas. Algunos grupos de teatro en Córdoba, en contacto directo con las situaciones de la realidad y según el carácter transformador de sus opciones políticas necesitaron textos —que en general fueron creaciones colectivas— para que funcionaran como “máquinas textuales” (Chartier, 1998), para hacer hacer al público, intentando romper las fronteras entre la sala y la vida.

Las obras se escribían para ser montadas en diferentes lugares, generalmente en sindicatos, universidades y en ocasiones hasta en la misma calle. La intencionalidad de este modo de trabajo era llevar el teatro al pueblo para generar conciencia y así ayudar a concretar el proyecto utópico revolucionario.

Si bien por el año 1970 los miembros del LTL no pertenecían orgánicamente a ningún partido revolucionario, ni participaban en la guerrilla, su modo de entender el arte sí puede entenderse ‘revolucionario’. En consonancia, en el Departamento de Teatro de la Escuela de Artes, a principios de la década del 70, existían numerosos proyectos que tomaban lo popular como fundamento de sus prácticas artísticas: varios programas bregaban por un *teatro nacional y popular*, capaz de representar las necesidades político-culturales y que posibilitaran un cambio profundo en las relaciones sociales. La política se patentizó, entonces, en prácticas articuladas estético-culturales; desde la universidad se pretendía incidir en la praxis vital para que se produjeran cambios profundos en el campo social. La posibilidad efectiva de este cambio se enlazó con prácticas pedagógicas que tendían a poner en funcionamiento estrategias de enseñanza-aprendizaje fundadas en la dinámica del trabajo grupal e interdisciplinario.

Es por esto que, durante este período, existieron proyectos de investigación donde se articulaban y convergían diferentes registros cognoscitivos, aunque todos con un interés común: aquel que permitiera lograr desde la práctica teatral una concientización sociopolítica, trascendiendo el mero acto artístico, para erigirse en agente transformador del campo social.

Porque la creación colectiva, curiosamente, surge en el interior de los países, no surge en ninguna capital. Siempre es ulterior la creación colectiva en las grandes capitales que en el interior. El primer teatro colectivo se hace en 1968 en la Universidad de Córdoba, a partir de la

comprobación cotidiana de que la dramaturgia que tenemos a mano (la de la capital) Está enfrentando los problemas de su medio: el deterioro de la clase media argentina.

(...) Y a partir del 69, diferidamente, enfrentamos la creación colectiva con todas sus contradicciones, con la problemática que ignorábamos... Y ahí está un gran terremoto que nos deja a todos sin esqueleto (María Escudero, 1978: 45-46).



Imagen 21. 1970. *El asesinato de X.* Sala Hall del Cine Teatro Lumière, Córdoba. (Foto cedida por Lindor Bressan). En escena (de arriba abajo, y de izquierda a derecha) Paco Quinodoz, Cristina Castrillo, Luisa Núñez, Roberto 'Pepe' Robledo, Lindor Bressan, Graciela Ferrari y Oscar Rodríguez.

Estas prácticas político-teatrales se configuraban en torno al concepto de lo popular. Y es por esto que el teatro popular de este período en Córdoba –al menos el universitario del TEUC, como asimismo *La Chispa* y el LTL son, a pesar del alejamiento de este último grupo, universitarios en su formación y aspiraciones– no puede dejar de leerse como ‘revolucionario’ en aquel sentido que permitiera acceder al espectador a posibles transformaciones de su vida y situación, además del disfrute estético, y de vincularse en una serie de cuestionamientos en torno a los cuales se pensaban problemáticas y condicionamientos sociales.

Por lo tanto, las prácticas estético-políticas que en aquel tiempo se desarrollaban desde la Universidad, estuvieron fuertemente condicionadas por la necesidad de producir cambios sociales. Generándose actividades que involucraban, no solo a los que se desempeñaban en la docencia universitaria, sino también a los receptores de las obras. Estos participaban de manera activa en el circuito de producción y distribución de las puestas, que iban desde la experimentación a partir de la creación colectiva, hasta la modalidad de representación abierta, entendida como algo dinámico atento a la posibilidad de cambios a partir de la recepción de las obras en los diversos ámbitos en donde se hicieran las puestas.



Imagen 22. 1972. LTL, sala del gremio de Luz y Fuerza, presentación de la obra *¡Glup Zas Pum Crash!* (Foto cedida por Lindor Bressan). En escena Roberto Videla, Maura Serpa, Graciela Ferrari, Susana Pautasso y Lindor Bressan.

En el sentido de presentaciones en espacios diversos, una de las obras del LTL, *El fin del camino* (1974) muestra cómo los involucrados en una actividad artística (en este caso el teatro) concebían el compromiso social. La obra en cuestión es el resultado de una investigación que el grupo realiza en Tucumán, tal como Musitano lo analiza más adelante.⁵² Esta investigación requirió vivir y trabajar con y del teatro, estar varios meses en el lugar y realizar un estudio, además, tanto de las condiciones sociales cuanto de la cultura popular, para poder articular la obra con la vida de quienes estaban participando, fácilmente

⁵² Esta provincia basaba su economía en la producción azucarera, por lo que las medidas de reducción de subsidios durante el período de gobierno de Onganía, sumadas a la baja productividad, generaron un clima de conflicto social. De Riz escribe al respecto: “Los conflictos entre industriales y agricultores cañeros, cañeros y trabajadores del surco, industriales y obreros, y de todos contra el Estado nacional, se multiplicaron a partir de entonces” (1994: 49).

integrada/ digerida por los trabajadores –cañeros, obreros, estudiantes– ante quienes iba a ser representada.

Tucumán, el ERP, el PRT, y el arte teatral

A partir de los acontecimientos del Cordobazo, la insurrección armada urbana se extiende en la sociedad argentina. Los acontecimientos de Córdoba fueron vividos por los movimientos de izquierda que abrazaban la lucha armada como el inicio de algo que decantaría finalmente en una Revolución Socialista. El panorama de la izquierda argentina de esa época no es sencillo de describir, tal como señala María José Moyano (1995: 2), en su libro *Argentina's Lost Patrol*:

Broad generalizations about the guerrilla groups that operated in Argentina between 1969 and 1979 are virtually impossible, for a variety of reasons. Initially, there were six major organizations, as well as a myriad of groupuscules. Through a series of splits and mergers, by the second half of the decade only two of these organizations were still in existence. (...) In 1969, there were approximately 200 active combatants. Five years later, these had turned into an army of 5000, and by the end of the decade, membership had dwindled to 1000.

Las dos organizaciones a las que Moyano se refiere son Montoneros y el ERP, parte del movimiento guerrillero que en la Argentina se conformó desde fines de la década del 50, con adhesiones a la Revolución Cubana, y en algunos intentos más o menos orgánicos de ofensiva, aunque de corta y difícil trayectoria. Inspirados en la Revolución Cubana, diferentes “focos” se establecieron en el monte tucumano. En 1963 el periodista Masseti, que había trabajado en Prensa Latina en Cuba, y tres veteranos de Sierra Maestra, entraron a la Argentina vía Bolivia y comenzaron con el Ejército Guerrillero del Pueblo. Un año después,

la gendarmería ponía fin al movimiento. Posteriormente, hubo otros intentos protagonizados por miembros del peronismo (Fuerzas Armadas Peronistas) como, por ejemplo, el caso del destacamento de Taco Ralo. Todos estos intentos fueron sofocados por las fuerzas de represión estatales.

Lo particular de estos inicios de la lucha armada fue la elección del lugar para operar desde la clandestinidad y este se circunscribió a la provincia de Tucumán por sus condiciones geográficas, sociales, y económicas. Como antes dije, las condiciones de dicha provincia eran favorables al desarrollo de estos focos, ya que al pueblo tucumano se lo consideraba uno de los más parecidos al “campesinado”, en consonancia con el resto de Latinoamérica. Como señala uno de los miembros del ERP-PRT en una entrevista, editada por Daniel Castro en 1999: 164, leemos:

The PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) had some influence in the trade unions movement and led some of the mobilizations of the sugar worker in Tucumán. The Tucumanos asked for arms (...) The guerrillas are a result of pressure of the masses: to give a violent response to a military dictatorship.

De todas las organizaciones guerrilleras, el ERP era la única establecida como brazo armado de un partido, el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). En 1968 este partido revolucionario se divide en dos vertientes, una “El Combatiente”, liderada por Mario Santucho, que apoyaba la lucha armada y la otra, “La Verdad”, liderada por Nahuel Moreno, que la resistía. Finalmente Moreno es expulsado y se inicia la militarización del partido. La ideología política de esta organización podría describirse como marxista-leninista-trotskysta. Del Che, toman dos fundamentos básicos: la no necesidad de que todas las condiciones objetivas estén dadas para la lucha armada, y la construcción del Hombre Nuevo en el curso de la lucha por el socialismo. Por otra parte,

la organización del PRT sigue la experiencia vietnamita, es decir, el estricto control del Partido sobre el ejército revolucionario. Constaba de un Comité Ejecutivo de 11 miembros, 6 de los cuales pertenecían al Buró Político y 5 al Comité Militar. Estaban divididos en Regiones y subdivididos en Zonas, las que a su vez se dividían en células de Prensa y Difusión, Técnicas y Militares. El ejército estaba organizado en comandos, brigadas, y columnas sin rango militar. La estrategia militar del ERP se resumía del siguiente modo:

We rejected the rural guerrilla strategy: the war is where the masses are and in Argentina is mostly urban. It is false to dichotomize between the city and the country. We formed the PRT as a party of cadres; the ERP is the army of the masses. In 1970, we decided to form this army as an anti-imperialistic group (Castro, 1999: 164).

Sin embargo, y a pesar de lo que explica el entrevistado, como antes señalé, este grupo tenía mayor control en las áreas rurales que en las urbanas. Así como el Cordobazo fue el símbolo urbano de la insurrección, Tucumán se transformó en el ícono de la resistencia en espacios otros. Esto era fundamental ya que la mayoría de los jóvenes intelectuales y artistas cifraban sus esperanzas en que la lucha en el monte se transformaría muy pronto en una victoria que abriría las puertas a la insurrección urbana.

Por esa época, 1968, un grupo de artistas plásticos presenta en la CGT de Rosario una muestra llamada “Tucumán arde”. Sobre ella escriben Ana Longoni y Mariano Mestman (2000: 316): “Reconocer a *Tucumán arde* como la mayor iniciativa colectiva emprendida en esos años por artistas de vanguardia no implica pensarla como una obra única y aislada”, y es claro que están refiriéndose a un proceso que se hallaba en su máxima efervescencia en todo el país. En Rosario, a través de la plástica, y que en Córdoba, especialmente, se plasmó en lo teatral. Lo común entre los artistas rosarinos y los cordobeses, básicamente,

fue el hecho de que ambos pugnaban por cristalizar una obra de arte “objetivamente revolucionaria”.

El compromiso político asumido por la guerrilla en la lucha armada se tradujo en el campo artístico –no como reproducción panfletaria de las consignas políticas– en una verdadera transformación que afectó los modos de producción. En el caso de la gente de teatro cordobesa esto se asumió, en primer término, en la necesidad de subvertir lo “cánónico”, ir no solo contra las convenciones sino apostar a la vanguardia como eje articulador de prácticas liberadoras. Como señalan Longoni y Mestman respecto de la experiencia rosarina:

La ruptura con los espacios y cánones tradicionales les exige encontrar un lugar alternativo para desarrollar la nueva obra. Consideran que solo al margen de las instituciones artísticas, ésta podrá mantener su carácter revolucionario (2000: 322).

En este contexto se entiende por qué el grupo LTL eligió esa denominación de Libre Teatro Libre, porqué se alejó de la Universidad como institución normativizante, pero no en cuanto espacio y posibilidad de *saber*, y por qué luego decide trasladarse a Tucumán para su desarrollar su propuesta más comprometida y cercana a conflictos de los trabajadores más desprotegidos. Ya antes se había acercado a la represión por las huelgas (*El asesinato de X*, 1970), y a la problemática de los maestros (*Contratanto*, 1972). No solo se trata de celebrar la revolución, sino que además importa fundamentalmente trabajar para ella. Desde ese lugar de compromiso, el teatro, actúa la necesidad de aproximarse al territorio desde donde se irradia la lucha como posibilidad de cambio, aportando en su caso desde el trabajo documental y lo artístico nuevas posibilidades de reflexión. *El fin del camino* es una creación colectiva dividida en 15 episodios: 1. “Los afiches”, 2. “La fanfarria”, 3. “El Rey Azúcar”, 4. “Deserción escolar”, 5. “La alegría del trabajo” 6. “La propiedad de la

tierra”, 7. “Explotados y explotadores”, 8. “La locura”, 9. “Los sectores”, 10. “La burocracia sindical”, 11. “La cinchada”, 12. “Las luchas”, 13. “Su tierra y su pan”, 14. “El pueblo fantasma”, y 15. “El fin del camino”. Cada uno de estos cuadros/episodios hace referencia a sucesos que efectivamente ocurrieron, o que fueron narrados por los pobladores del lugar. Las indicaciones espaciales, mínimas, tienen la única aclaración de que el público debe rodear a los actores, quienes llevarán a cabo la representación en el interior del círculo. La estructura presentó elementos no canónicos, por ejemplo, la mezcla de los registros documentales con las acotaciones escénicas, incluidas en la propia representación. Los personajes son arquetípicos (payasos, madre, obrero, cura, etcétera) lo que permitía una fácil intercambiabilidad actoral, en algunos episodios un actor comienza con un rol que luego es continuado por otro. Uno de los personajes que se mantiene a lo largo de toda la representación, apareciendo en los distintos episodios es “el documentalista”, quien aporta los datos oficiales respecto a los diversos temas que se tocan. En la “Introducción” (“Los afiches”) el documentalista está con un hombre al que le muestra dos afiches, el primero dice “Visite Tucumán” y es un paisaje, el otro dice “¡Dios, basta de miseria!”. Ante la pregunta del documentalista de quién es cada uno de los afiches el hombre responde “— el primero, del Gobierno”, el documentalista le vuelve a preguntar “—¿y qué le parece?”. El hombre contesta, “—Y que está bien, los turistas traen plata”. Señalándole el otro, el hombre expresa, “—Ese, del Gobierno no es!”; “—¿Y de quién entonces?” Pregunta el otro. “— De los obreros”. El documentalista vuelve a la carga “—¿Y qué le parece?” “— Que está bien también. En Tucumán hay mucha miseria y protesta.” La “Introducción” finaliza con la réplica del documentalista que dice:

—¿Cómo es eso? A usted le parece que está bien ese y el otro también, no se da cuenta que son dos cosas diferentes, que se contraponen, que son dos intereses distintos. Dos Tucumán...” (LTL, 1974).

Esta parece ser una la clave para resolver la función del documentalista en la obra. Este personaje todo el tiempo se está encontrando con dos tucumanos muy distintos y de intereses contrapuestos. La obra en sí es un contrapunto en el que dialogan, se tensan, se discuten, la versión oficial y la ‘real’ realidad social.

El esfuerzo está concentrado en la traducción al lenguaje artístico de acontecimientos que tuvieron lugar –o tienen lugar– como por ejemplo, la situación de los cañeros y campesinos, la función del sector sindical, los industriales, etcétera.

La representación espectacular se agilizó con acrobacias, juegos, y el elemento cómico estuvo presente todo el tiempo, colaboró para que no decayera la atención del espectador abrumado no solo por tantos datos, sino por la actividad crítica y la distancia requerida. Sin duda, para la creación colectiva el esfuerzo de estos actores se tradujo, primero, en la militancia con el teatro; segundo, en la recolección de datos que ayudara a formar una idea cabal de cuál era la situación de la provincia en ese entonces, además hoy sorprende el hecho de que las fuentes aparezcan citadas en la puesta, lo que permitió al espectador decidir si era fiable o no, o bien confrontar textos, datos, después de las funciones. Y, tercero, en las decisiones estético-políticas que hicieron más eficaz la puesta en escena.⁵³

El estreno en Córdoba de la obra se realizó en el Teatrino de la Ciudad Universitaria, en octubre de 1974, y fueron tres meses de representaciones que debieron ser suspendidas a fin de ese año, ante la peligrosidad que se vivía. Había comenzado a actuar la Triple A (Alianza

53 El trabajo de campo quedó registrado en la articulación de los datos en la obra, sin embargo, lamentablemente, al no contar con la posibilidad de asistir a la representación de la misma queda la duda si la dinámica de la misma, efectivamente como uno supone al leer el texto, era ágil y entretenida en cada una de sus representaciones. Por las entrevistas conocemos que los actores alternaban esta puesta con otra de humor, y que eso les alivianaba la tarea (Videla, citado por Musitano en este libro).

Anticomunista Argentina), el clima de violencia paramilitar tornaba casi imposible las representaciones. En esa época, los grupos de teatro de Córdoba habían organizado una especie de grupo de autodefensa: cuando uno de los elencos estaba ante público, la autodefensa cuidaba el lugar de las representaciones (armados, sabemos que algunos se colocaban en la azotea de la sala Teatrino). Sin embargo, con el tiempo ni siquiera fue suficiente y confiable ese sistema. La Ciudad Universitaria se tornó insegura, los entrevistados se refieren a ataques de la Triple A, varias noches de ensayos interrumpidas por los balazos, y muchos tuvieron que salir del país en 1975, otros en 1976. No pudieron algunos volver con el Golpe Militar del 76, y la mayoría de los integrantes del LTL se exilió en Latinoamérica (Venezuela, Ecuador, México), y en Europa, mientras que varios de sus integrantes siguen hoy desaparecidos.⁵⁴

Este relato permite vislumbrar algo de lo que fue el movimiento obrero-estudiantil de la Córdoba de aquel entonces. Muchos de los integrantes de aquel movimiento están desaparecidos, o se sabe que murieron por un ideal, lo que con el correr de los años y la historia reciente, puede parecer utópico o ingenuo. El Cordobazo, sin embargo, fue una gesta popular y un acontecimiento que condensó la efervescencia de la alianza obrero estudiantil. Y entonces en ese momento aquella revolución parecía posible, la juventud bramaba por un cambio radical en la sociedad. Los miembros del LTL eran jóvenes artistas revolucionarios, e innovadores que ante todo mostraron en y con el teatro su afirmación militante, tras la posibilidad de un mundo mejor. En algunas entrevistas los integrantes expresaron, en numerosas ocasiones –principalmente las mujeres– que era imposible mantener una relación estable con la organización (PRT) y a la vez realizar las actividades artísticas, puesto que la rigurosidad del partido era tan extrema

54 Véase en este libro el texto de la obra *El fin del camino*, y el escrito de Roberto Videla sobre la disolución del grupo LTL, y su escrito “Pequeños milagros”.

que en ocasiones se tornaba represiva. No obstante, y por fuera de la estructura militar, ellos colaboraron con la construcción de la utopía. El proyecto por el que trabajaron, si bien inconcluso, no fue en vano. Todavía, a pesar de lo que nos quieren hacer creer, la posibilidad de un cambio está abierta, del que seguramente Chiapas pudo haber sido una continuidad abierta.

La puesta en escena de la educación, interacción y bidimensionalidad. *Contratanto* (LTL, 1972).

Laura Fobbio y Adriana Musitano

El teatro que nosotros queremos, nutrido fundamentalmente
de la realidad, de la clase obrera y el pueblo, que se
convierta en un medio modificador más, está cada vez
más cercano a lo que estamos haciendo (LTL, 1973: 49).

El conocimiento de las puestas en escena de la educación y la construcción discursiva de las subjetividades han sido tema y objeto puntual de nuestra investigación, como así también las modalidades artísticas de la composición y el montaje. Articuladas las tres esferas –Teatro/Política/Universidad– destacamos las tensiones entre tradición y modernidad en la Córdoba de los 70, y comparamos las producciones de un teatro experimental, de autor, enmarcado en lo institucional, frente a las de un teatro de creación colectiva, propio de las vanguardias política y estética.⁵⁵

En ese tiempo de 1972 se vislumbraba la posibilidad de la nueva etapa democrática, y dos obras de teatro universitario pusieron en escena la educación, objeto de análisis y cuestión para la crítica y la transformación. En lo teatral se vincularon el arte y la política en las puestas de *Contratanto* (LTL, 1972) y en *Señorita Gloria* (Athayde, TEUC, 1972): esta última, en una línea profesionalista de teatro de autor latinoamericano (Roberto Athayde), se diferenció de la primera por un hacer irreverente, revulsivo y transgresor. Ambas puestas, mediante distintas

⁵⁵ El equipo de TPU entre 2006 y 2007 abordó la relación entre violencia-educación, en *Señorita Gloria* (Athayde, TEUC, 1972) y en *Contratanto* (LTL, 1972a), a fin de comprender comparativamente los conflictos en la interacción educativa y teatral.

concepciones y metodologías, se destacaron por su carácter cuestionador y crítico, y desde la metateatralidad buscaron intervenir en la dimensión de lo real, interpelando a los espectadores.

Para comprender las modalidades de saber y poder problematizadas en *Contratanto*, analizamos las interacciones entre los personajes y los conflictos comunicativos representados. Nos centramos en la interacción –concepto retomado de la teoría de la comunicación humana de la Escuela de Palo Alto– por lo que nuestro estudio considera las relaciones entre los personajes –según sus palabras y actos– vinculando teatro, sociedad y política, entendido como un sistema complejo.⁵⁶

Contratanto, el teatro como militancia

Contratanto propuso una intervención revolucionaria en lo teatral y en lo pedagógico; la obra, surgida de la tarea colectiva y con base documental, cuestionó la reproducción como forma operacional del sistema educativo en todos sus niveles. A partir de las obras para niños y adultos que hizo el LTL –*Glup, Zas, Pum, Crash!* o *La verdadera historia de Tarzán* y *La mayonesa se bate en retirada*– a principios de los 70, el grupo se puso en contacto con las vivencias y necesidades de los maestros y maestras, y decidió documentarlas en la obra *Contratanto*, título que según aclara el actor Lindor Bressan, responde a la pregunta: “¿Contra qué lucha el maestro? Contra tanto” (en Fobbio-Patrignoni, 2011: 280):

... de esas funciones que hacíamos para niños en las escuelas sacamos un montón de cosas. A partir de eso, Soledad García [dirigente del gremio docente] nos pide que hagamos algo para el día del maestro, esa

⁵⁶ En Palo Alto (EEUU) los investigadores estudiaron casos clínicos reales mientras que, en nuestro caso, adaptamos los conceptos al teatro y al análisis de las acciones que se producen en escena entre los personajes, y con el público.

fue la primera idea. Entonces empezamos a hablar con los maestros, a observar, a estar más atentos a ese tema y ahí fue todo el proceso de ensayo de lo que después se llamó *Contratanto*...

El trabajo documental de *Contratanto* se realizó con el apoyo institucional del gremio Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba (UEPC), y la participación activa de los maestros (LTL, 1973a) y fue montada en sesiones de sindicatos, universidades y salas teatrales, con pocas sillas como elemento escenográfico, con libros y carteles entre la escasa utilería, a luz plena, con actores sentados entre el público y un vestuario simple, similar al de los espectadores, para que el conflicto escénico resultara más próximo. La transformación teatral que expuso *Contratanto* resultó estructural, en correspondencia con su sistema de producción, en contra del trabajo jerárquico y profesionista. En la revista *Primer Acto*, número 161, aparece publicada la obra (LTL, 1973a), junto a reflexiones del Libre Teatro Libre sobre su metodología de trabajo, sostenida por:

La ruptura de un teatro tradicional alejado de nuestra realidad y de nuestras expectativas, su reemplazo por la tarea de equipo, por la creación colectiva, la lucha contra una estructura educacional castradora y academicista, la constante investigación y experimentación de un lenguaje nuevo, de medios expresivos nuevos, sin deformaciones, sin alienaciones (LTL, 1973b: 46).

Para que se operara la crítica basal a la educación y al propio sistema de relaciones entre maestro/a alumno/a, uno de los antecedentes necesarios fue el vínculo de los ex estudiantes de teatro con quien fuera su maestra, María Escudero. Nora Zaga (2006) afirma que María fue “pionera en la enseñanza del teatro”, que su tarea se direccionó hacia una educación liberadora, “postuló la horizontalidad”, “la capacitación del grupo y la no competencia”, y que como intelectual “... sumó la lucha, la crítica, la insatisfacción ante estados de cosas injustos o inequitativos”.

Esto se dimensiona cuando recuperamos las palabras de María Escudero, cuya impronta marca las estrategias creativas del LTL, ya que, con el grupo, rechazaron lo distante y frío del teatro para generar *otro vínculo* con el público; promoviendo lo colectivo, produjeron escenas e interacciones dramáticas vinculadas a la vida apropiándose, por caso, de la técnica cinematográfica y de la productividad del método brechtiano, que se vale de las nuevas tecnologías:

... las obras nuestras [del LTL] siempre fueron armadas en base a la estructura del guion cinematográfico: armábamos las escenas y después las íbamos ordenando con cortes que siempre pasan en el cine, y de pronto hay un *flash-back, introduce ese montaje* (Escudero, 1999: 58).⁵⁷

Atendiendo a la bidimensionalidad (ficción/realidad) del teatro, el LTL abrió la percepción y vivencia estéticas a lo real, mediante imágenes y escenas simultáneas, con distanciamiento y humor liberador. En el teatro revolucionario de la Córdoba de los 60 y 70, las representaciones del saber y del poder se fundaron en la bidimensionalidad (De Marinis, 1997) del espectáculo, y en la proyectualidad utópica, dos características de la vanguardia de los 70 (que algunos investigadores denominan neovanguardia, por su carácter emancipador, similar al de las vanguardias históricas de principios de siglo XX). La obra bidimensional es aquella que desarrolla la autorreflexividad: rompiendo la distancia entre lo real-ficticio y entre sala-escena, interpela a los espectadores, provocándolos para la reflexión y el debate. En el teatro que aquí estudiamos, esas dos dimensiones se concretaron en la escena, acercando arte y vida, en consonancia con los postulados de las vanguardias históricas, porque el teatro, en relación dinámica con el público, intervino lo social.

⁵⁷ La perspectiva y propuesta creativa de María Escudero anticipa la lectura que hace Jameson respecto del método de Brecht, que aparece citada en el próximo capítulo.

Contratanto además de cuestionar la desocupación, el hambre, reflexionó sobre el autoritarismo y el verticalismo que impregnaban los vínculos institucionales y las subjetividades, fueran la educación, el propio quehacer teatral, o las interacciones familiares y sociales. El LTL partió de la pregunta “¿qué es un maestro?” y desde allí investigó, intentando respuestas y reflexiones que caracterizaran al maestro en relación con el sistema de interacción educativo, en particular, y socio-político, en sentido más amplio. Hacemos un paréntesis para aclarar que entendemos la interacción como el conjunto de “mensajes intercambiados” –compuestos por palabras, silencios, gestos, movimientos, ausencias, entre otros– en el sistema que rige a la comunicación de una cultura en un “proceso social permanente”, y que funciona en tanto “puesta en común” de los interactuantes, en todo momento y por su “participación y comunión” (Watzlawick et al, 1973: 49, 18). Cuando la conducta de un interactuante va en contra de los principios que rigen la interacción, la situación se vuelve conflictiva y se produce un desequilibrio en la comunicación (Jackson, 1990: 49-50 y 241).⁵⁸ Según el LTL, el maestro de los años 70 formaba parte de una situación comunicacional conflictiva y es claro que *Contratanto* buscó producir un cambio en dicha interacción, ya que la obra:

... debía señalar al maestro esa realidad de sí mismo, esa visión de sí mismo, con el fin de enfrentarlo a dos hechos (...) Como trabajador, la necesidad de unirse con sus compañeros en la lucha gremial y con la clase trabajadora en general en la lucha política, como educador transformar su cátedra en un puesto de lucha (LTL, 1973b: 47).

58 La interacción como instrumento analítico de las acciones teatrales se focaliza en las subjetividades en razón de lo dialógico contextual y no de lo intrapsíquico (Fobbio, 2009). Usamos en la metodología de análisis teatral conceptos elaborados en la pragmática de la comunicación como confirmación, desconfirmación, negación (Watzlawitz, 1973), y en función del estudio teatral referimos a Pavis (2002), y a la poética teatral de la multiplicidad (Dubatti, 2002).

El LTL se valió de documentos –tales como relatos, y entrevistas a maestros, reportajes, notas periodísticas, entre otros registros– que le permitieron trabajar con el siguiente método: leer los textos relevados, seleccionar la información y discutir su idoneidad respecto de lo que querían comunicar. Improvisaban luego sobre esos documentos o escribían algo en base a los testimonios:

Otra manera de trabajo fue ir a las asambleas del gremio [docente, UEPC] y observar el desarrollo de los conflictos, cómo se resolvía una situación, qué fuerzas jugaban y de qué manera. Encontramos muchas imágenes repetidas, muchos lugares comunes, muchas características de la conducta habitual de los maestros (LTL, 1973b: 48).

Esa observación cotidiana del lenguaje, de las conductas e interacciones entre los docentes permitió al grupo reformular los conflictos y ponerlos en escena en la voz de otros personajes, en otro registro –en ocasiones próximo al humor– para que el espectador desempeñara un rol activo en el conflicto del cual estaba participando. De ese modo, en esta creación colectiva se buscó producir la comunicación entre los personajes, mostrar claramente cómo se interactuaba, y particularmente cómo el texto y las palabras de quienes participaban de la acción teatral, traían consigo el contexto, ese afuera que sucedía más allá del gremio, en la ciudad, en el país, haciendo que las representaciones fueran objetivas y netas las marcas autoritarias que planteaban conflictos no sólo subjetivos, sino de grupos:⁵⁹

59 A fin de asir alguna de las complejas relaciones y representaciones que la obra nos propone de ese pasado conflictivo que son los años 70, retomamos algunos datos históricos, con sus consecuencias experienciales para referirnos a ese momento, habían pasado tres años del Cordobazo; se vivenciaba fuertemente el fracaso del Gran Acuerdo Nacional (GAN), impulsado por el Ejército; ante las conversaciones con Perón estaban las decepciones de las juventudes revolucionarias, y que las partes interactuantes, más ciertos representantes de la derecha peronista, hicieron muy complejo el diálogo con el líder. En ese tiempo se agudizó el hartazgo del pueblo por el gobierno de facto iniciado en 1966, y era más acuciante responder a la necesidad e inminencia de las elecciones, en las que por primera vez desde su

... la obra no debía plantear la situación y la resolución, sino que era necesario que el maestro se enfrentara con estas pautas y luego, en la discusión –él mismo las elaborara, tratando con el aporte de todos en base al material de análisis que proponía la obra, de aclarar y sintetizar una conclusión que lo enriqueciera (LTL, 1973b: 47).

Las interacciones representadas en *Contratanto* pusieron en discusión diversas situaciones conflictivas: el autoritarismo en las instituciones, la persecución ideológica, la digitación que manipulaba los concursos de directivos docentes, la tortura física a los maestros más críticos, referencias al levantamiento docente conocido como el Mendozazo, a la lucha de los familiares de presos políticos... El fin era promover en los espectadores, mediante la cavilación personal y el debate grupal, la reflexión sobre esa comunicación que acaban de experimentar convivialmente. Consideramos que *Contratanto* buscó producir la meta-comunicación: una posible salida al desequilibrio del sistema institucional educativo, político, y social. Así, la parábola que citamos a continuación, construida en el diálogo entre un rey y un consejero, interpela al público respecto del “concepto de unidad”, según afirmaron los actores y actrices del LTL (1973b: 48), relato que exhibe la tensión y el poder que reside en el palacio, y también en el pueblo:

- ¡Aquí estoy de regreso, señor!
- Cuéntame lo que viste.
- Recorrió todos los caminos,
encontré y conocí mucha gente:
gente que sufre mucho,
que soporta muchas penurias.
- ¿Se mostraron muy descontentos?
- Casi todos.
- ¿Desean mi muerte?

- Casi siempre.
- ¿Y qué han hecho últimamente?
- Se han reunido.
- ¿Reunido? ¿Y qué han decidido?
- Enviar unos emisarios que vienen a pedir tu derrocamiento.
- ¿Emisarios? ¿Y ya los han elegido?
- ¡Ya han salido para aquí!
- ¡Los detendré en el camino!
- Creo que los tendrías que dejar llegar.
- ¿Y matarlos aquí en el palacio?
- Yo te aconsejaría, mi Señor, que los recibieras y atendieras.
- ¿Crees que eso conformará a la gente?
- No te debe importar, mi señor, que estén conformes o no. Lo importante es que crean que están siendo escuchados.
- ¡Lo importante es que me crean fuerte y teman a mi ejército!
- Mi Señor, tu poder no se basa en tu fuerza, sino en la ignorancia que el pueblo tiene de la suya.

Es evidente que *Contratanto* puso en escena una relación pedagógica que incluyó el contexto (Verón, 1995),⁶⁰ permitiendo que la interacción cobrara dimensión social y que la comunicación incluida en ese sistema dramático pudiera interpretarse en relación con representaciones epocales de lo popular y revolucionario. En 1970, en Cali (Colombia), el LTL expresaba que su nexo con el Cordobazo era determinante:

... que el grupo participa de esa toma de conciencia colectiva y se aclará su papel y su compromiso, hacer actuar su trabajo sobre la lucha de clases, activar el proceso desde su frente: el teatro, movilizarse en la fase ideológica del proceso revolucionario, contribuir con su tarea

⁶⁰ Circunscribimos el término “contexto” según lo formulado por Verón (1995) respecto a que los fenómenos sociales invisten de sentido el texto, en nuestro caso teatral, dejando “huellas” de sus condiciones de producción y, debido al carácter representacional, la realidad extra-textual aparece en la obra en tanto producción estética y por su carácter bidimensional, tal cual señalamos antes.

específica en el proceso de esclarecimiento y toma de conciencia colectiva que preparará el ataque y toma de poder (LTL, 1972b: 20).

Para dicho esclarecimiento, en el texto de la obra se representó al Estado como aquello que a todos “tutela” –o intenta gobernar– y también como poder represor. Mientras que a los padres de los alumnos y a otros trabajadores se los mostró dominados por el sistema; entonces se analizaron dudas y miedos, naturalizados. Y las subjetividades fueron oblicuamente expresadas por roles y tipos como los de inspectores, directores o burócratas, inmersas en sus contradicciones y condicionadas por el sistema. De acuerdo con un teatro político y documental, en distintas escenas la maestra-tipo encarnaba el sistema educativo: ella era la que exigía a sus alumnos lo que sus superiores le demandaban (sea la compra de determinado manual de estudio, el pago de la cooperadora, obediencia, disciplina o sumisión...). Se mostró la conducta de la docente administrada por el sistema, en una dimensión analítica que fue de lo general (niveles estatal, social, y familiar) a lo más particular. Sonaban las frases hechas, tales como “ella no debe hacer huelga”, o “debe quedarse en su casa con sus hijos”. El problema –o en términos de los 70, la contradicción que muestra dónde se debiera trabajar para el cambio– aparece neto cuando la maestra, enfrentada a la realidad de la violencia, advierte que ni ella ni la solución entran en ninguno de los dos subsistemas, y que sus alumnos no tienen dinero para comprar el manual, ni pagar la cooperadora, ni tiempo para la escuela, porque trabajan cuando sus padres han perdido sus puestos. Las contradicciones inherentes al rol se visibilizan a partir de los lugares comunes, que en sí manifiestan las quejas de una parte de la sociedad. Ciertos tópicos –como la exaltación de la misión educadora– son actuados poniéndolos frente a la tarea socialmente desmerecida que trae a escena lo que para muchos pareciera indiscutible: no pueden hacer paro porque los maestros tienen lo que otros trabajadores no

tienen. Es decir, tienen ‘excesivos’ días de vacaciones; y ser maestra sería la carrera que ‘conviene’, porque sólo se trabaja cuatro horas, y se descansa por tres meses. Estas representaciones que se trasuntan en lugares comunes, reiterados en conversaciones cotidianas—planteadas irónicamente en el texto— fueron contrapuestas al compromiso y la crudeza del contexto: los niños van a la escuela a comer, y el rol de la maestra ya no se limita a dictar la clase, tiene que resolver múltiples problemas.

En varias escenas de *Contratanto* si la docente se encuentra ante una situación dicotómica, puede que se comporte contradictoriamente, sea porque le exige a los alumnos lo que le ordenan sus superiores, o porque a la vez que reniega de esas órdenes escucha a sus “párvulos”. Cuando no hay reflexión crítica ante este tipo de interacción social perturbada, el comportamiento en la escena se muestra alterado, violento, y mediante el desdoblamiento de los personajes-maestras se destruye la conflictividad del vínculo docente/alumno, en referencia a lo que no se asume del contexto:

Maestra 1: ¿Y dónde encontrás la libertad de expresión? En el juego, en el juego infantil (*Se desdobra. Terriblemente*) Mirá los imbéciles cómo juegan... ¡mancha! ¡mancha! ¡Ahora vamos a jugar al lobo! ¡Corran, ovejitas, que viene el lobo! (*Todas se desdoblan a la vez. Gritan y gesticulan como posesas. Suena el timbre. Automáticamente, retornan. Salen, comentando tranquilamente*) (LTL, 1973, Escena 11).

A través de la cita anterior, considerando la interpelación al público, el monólogo de la maestra y las indicaciones escénicas de los juegos y movimientos corporales, interpretamos que la comunicación entra en conflicto cuando la pedagogía da la espalda a la realidad, aunque de alguna manera se perciba el ocultamiento. Y es, por ese doble registro y violencia, cuando se produce la enfermedad, la insanía y el desdoblamiento. La obra denuncia la situación de incongruencia en la interacción

entre la escuela y la sociedad, cuando los contenidos pedagógicos y disciplinares distorsionan el conocimiento de las carencias sociales:

... si un albañil hace dos metros de pared por hora, cuántas horas necesita para hacer una pared de seis metros de largo por dos de alto. Solución: el padre es albañil, no hay trabajo, no hay problema, **no hay solución** (LTL, 1973, Escena 5. Destacado nuestro).

La acción teatral gradualmente pauta cómo la maestra se rebela y rompe las reglas, cuando cree que esas reglas no condicen con sus necesidades, ni con las de sus alumnos/as, ni las de la clase trabajadora. En un momento ante el público se presenta un caso de participación activa en la vida gremial, allí la mujer actúa políticamente, pega carteles, hace paro, reclama por un aumento de sueldo. A esta docente que se involucra en los problemas de sus alumnos e intenta solucionarlos, se la representa con un valor heroico propio de la vanguardia política, ya que como sostienen los integrantes del LTL (1973b: 46):

No basta con hacer una obra testimonial o documental, llevarla a los barrios o a los sindicatos, provocar allí la discusión política y luego dejar librada a la eventualidad la posibilidad que esa discusión se canalice en alguna tarea concreta. Es necesario que el esclarecimiento que esa discusión pueda provocar en la gente se encauce en hechos prácticos (Destacado nuestro).

En la multiplicidad de situaciones que presenta la obra, también se destaca la transformación y conciencia del personaje-maestra: al adaptar el programa de la materia según las vivencias de los educandos; cuando se unía a otros trabajadores; o cuando dejaba "su" lugar, el aula, para intervenir las calles. Esta transformación suponía abandonar la oposición entre lo individual y lo público, hacía transparente la relación entre palabras y actos:

Maestra: El aula/ los libros/ la clase/ la calle/estoy/ con todos/ este es mi lugar.

Los otros: La gente/los gritos/ los gases/ ¡tirar!/ ¡Ya llegamos!/ ¡estamos!/ para aprender/ para crecer/ ¡para pelear! (LTL, 1973a, Escena 10).

El texto mostró una ficción revolucionaria y a la vez otra ficción en relación con la época, tal como lo proponía Brecht, para lograr traspasar la “función ilustradora”. Por ejemplo, en la Escena 13, se “ilustra” la conducta crítica de la maestra y luego cómo la tortura el poder repressor, el Segundo Cuerpo del Ejército. Esta fuerza autoritaria calla lo que una parte de la sociedad, en su derecho, quiere expresar. También en ese mismo orden se presenta a la iglesia y su insensibilidad para defender a la mujer, aunque al Obispo le cuesta creer que las cosas fueran así. Luego se resalta el secuestro de la maestra y la incongruencia de la prensa ante este hecho: los medios no le dedican un lugar importante en las noticias, porque “... sólo se trataba de una humilde maestra rural” (LTL, 1973a, Escena 13). Estas son algunas de las representaciones del poder, de los poderes, que llevan las marcas de las condiciones de producción, y aún más resulta interesante detenernos en cómo se presenta a los medios de comunicación, que construyen a la maestra como comunista por sus viajes a Cuba, El Salvador, y Guatemala. El público de *Contratanto* conocía esos datos en el momento en que ella era torturada, eran dichos superpuestos a los gritos de dolor, y la voz del Obispo daba legitimidad a su heroísmo en la lucha por niños y campesinos. El relato posterior de la maestra otorgaba valor de testimonio y emoción a la escena, los que junto con “La cantata de los maestros de Mendoza” entonada por los actores, generaban el carácter épico que acercaba el arte a la vida.

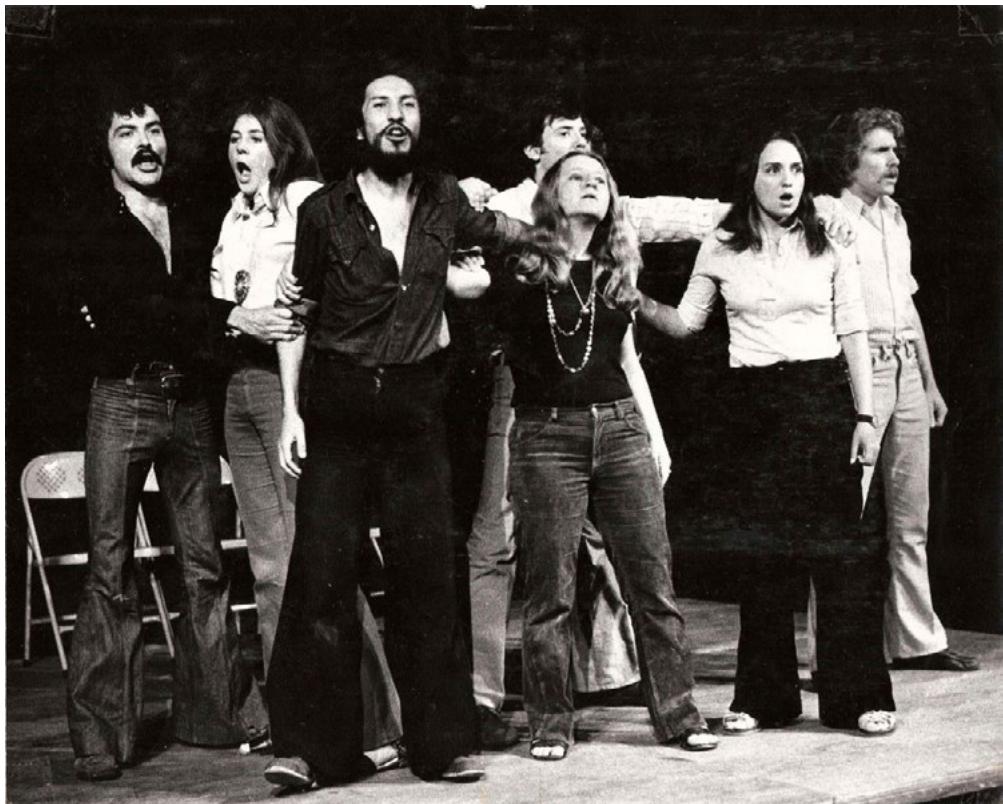


Imagen 23. *Contratanto*, LTL, 1972 (foto cedida por Graciela Ferrari). Escena de la Cantata de los Maestros. Roberto Videla, Cristina Castrillo, Oscar Rodríguez (atrás), Pepe Robledo, Graciela Ferrari, Susana Rueda y Lindor Bressan.

Interpelación, interacción y proyectualidad utópica

Hacer arte en forma compartida es, en sí y por su propia naturaleza, la expresión de las relaciones humanas, su vehículo y su estímulo. Los jugadores, en su juego y a través de él, construyen su propia sociedad. (...)

Existe un fenómeno llamado alineación que es la sincronización de dos o más sistemas en un único pulso. (...) A través de las alineaciones sutiles pero poderosas, el público, el entorno, los ejecutantes se ligan en un todo que se organiza a sí mismo (Nachmanovich, 1991: 120).

En *Contratanto* los opuestos y las situaciones confusas devenían objetivas ante el espectador: así como las maestras salían a la calle, los soldados irrumpían en la clase y hacían ocupación de la escuela con el fin de controlar el barrio, minutos después de que la maestra les enseñara a los niños que no había que confundir la Historia Argentina con lo que sucedía en esos días (Escena 14). Y por otra parte, no sólo se desoían entre sí los interlocutores, sino que por medio de la violencia uno negaba al otro, por tanto la comunicación intersubjetiva resultaba totalmente perturbada (Bateson, 1990: 146). Y como salida a dicha interacción, la obra presentó al público la necesidad de comunicarse sobre el modo de significar, porque analizando el procedimiento comunicativo era probable que se aclararan algunos aspectos. Dicha metacomunicación pudo darse a través de la acción y de la palabra, durante la puesta en escena (mediante la ironía, el humor, entre otros recursos), y en el debate entre hacedores y el público, después de la función. En *Contratanto*, la metacomunicación se producía, en la puesta, de las siguientes formas:

Por un lado, los personajes hablaban sobre el conflicto que los incluía e intentaban corregir malentendidos o representaciones falsas. Por ejemplo, en la Escena 12, la maestra le explica al curso que el padre de un alumno estuvo preso por ser delegado y defender los derechos de los demás, por lo tanto no había motivos para burlarse o avergonzarse de que estuviera preso.

En otros casos, la metacomunicación también se daba por medio de la parodia. En la Escena 8 se representaba un concurso para asumir el cargo de director y los maestros eran al extremo burlados, mediante los nombres ridículos de los personajes –Póngale la firma, Dr. Lagaña, doña María Guadagna, Herminia Salto Alto y Zona desfavorable– y otra forma de burla, fue incluirlos en una situación grotesca en la que estuvieran involucradas sus palabras y acciones. El jurado le otorgó el puesto a la recomendada del Ministro de Educación –la Sra. Póngale la firma– y todos querían impugnar la selección, pero fueron desoídos pues el sistema negaba la comunicación y hasta la demanda misma. Esta figuración paródica del autoritarismo y la corrupción producía risa y este medio para la pretendida “toma de conciencia”, posibilitó abordar con y en el teatro un sistema social injusto.

Al tratarse *Contratanto* de una creación colectiva de carácter documental, la metacomunicación, más que mostrar el desequilibrio social, planteó la necesidad de soluciones, y también que la salida posible era la tarea grupal. Con la ruptura del viejo sistema de producción de espectáculos, de tipo jerárquico y vertical, resaltó el carácter performático del teatro. Generada una acción estética y política, no solo se ilustró un estado de cosas, sino que se permitió el conocimiento de las interacciones teatrales y sociales, la reflexión sobre los procesos comunicativos (ficcionales/reales), distanciando y extrañando procesos “naturalizados” en el juego de dominación y resistencia social a los que el teatro refiere. El humor y lo teatral se sobrepusieron al conocimiento

y la toma de conciencia de la “trágica” realidad: la risa y el placer estético proyectaron a los espectadores más allá de la indiferencia de un Estado “sordo” y opresor, apareciendo otra forma de resistir y de liberarse: el arte, instrumento eficaz para la revolución.

Al final de la obra se dejó explícito ese E-du-car pa-ra la li-ber-tad (Escena 15), y la representación de la educación de este teatro universitario e independiente de la Córdoba de los 70, apareció correlativa a los modos de producción de la puesta en escena. El teatro didáctico y político espectacularizó la educación para conformar una ficción en la que aparecieron las interacciones desequilibradas y una comunicación perturbada. La búsqueda previa de material, y la indagación en los problemas, como asimismo la propia puesta en escena desnaturalizaron las contradicciones, priorizando la necesidad y lo colectivo –para entender causas, razones, determinaciones y subjetividades del juego social– de esa manera se hizo teatro social, no aislado ni de las condiciones de género, ni de las referencias a lo real, o del contexto en que se educaba.

Marco De Marinis (1997: 178-179) expresa que el teatro que deja lo mimético, el reflejo y la reproducción, a favor de la producción –de lo real, de la vida, de lo social, de la textualidad– va entre dos extremos: uno, el máximo de ficción, y otro, con el máximo de conciencia autorreflexiva y de realidad:

Debe quedar claro que plantear una concepción productiva del teatro en lugar de una simplemente reproductiva implica insistir en el carácter de realidad verdaderamente constitutivo del espectáculo teatral, que siempre está compuesto por acciones, comportamiento y efectos reales por debajo o por encima de los eventualmente ficticios, o simulados; que siempre es también la utilización de técnicas materiales reales o de objetos verdaderos.

Este concepto de teatro productivo replanteó teóricamente el problema de las relaciones entre lo teatral y lo cotidiano. Justamente es esta la mayor contribución teórica de las neovanguardias: el haber identificado inequívocamente la bidimensionalidad propia del espectáculo teatral, que es siempre, al mismo tiempo, acontecimiento real y acontecimiento ficticio, presencia material y presentación, performance autorreflexiva y referencia a otra cosa de por sí ficticia.

Sabemos que el teatro que conservaba las modalidades de producción tradicionales, según la dramaturgia de autor y director (como *Señorita Gloria*, Athayde, TEUC, 1972) aunque innovó y promovió saber sobre el mismo tema (la educación), empleando el estilo humorístico y generando debates postescena, el vínculo con el público produjo un efecto opuesto al de *Contratanto*, ya que la intervención en la obra de autor operó a nivel de lo micro—más cerca de lo que sucede en el teatro político de los 90—y pareciera que no alcanzó las dimensiones colectivas a las que tendiera el espectáculo de *Contratanto*.

De este modo, se constata una de nuestras hipótesis: el teatro documental y de creación grupal más que ser un “fresco social” radicaliza el sistema de producción y se ubica en lo emancipatorio, en lo que llamamos proyectualidad utópica. Mientras que *Señorita Gloria* (Athayde, TEUC, 1972) como teatro de experimentación estética y de autor mostró diversos aspectos de lo político, testimonió “anticipadamente” la fragmentación de los sujetos, en una sociedad perturbada, mostró el debilitamiento de los lazos intersubjetivos, y permitió comprender el pasaje de los 70 a los 90.

La consecuente reversión temporal que resultó del análisis comparativo de estas puestas en escena de la educación, además de permitir reconstruir tensiones históricas, posibilitó el registro de otras perspectivas de lo político, recuperando representaciones que aún son operativas en las dramaturgias argentinas de los últimos años. El análisis de

las representaciones de aquel pasado reciente da otra dimensión a la “sensación de fracaso” que algunos críticos teatrales y estudiosos de las ciencias sociales consignaron como propia de la sociedad argentina posdictadura, y más específicamente de la dramaturgia de los 90. La apuesta consiste hoy en volver a definir, comprender e interpretar la escasa cohesión social, la pérdida de los valores revolucionarios, el creciente individualismo y la incidencia de lo mediático en las subjetividades de las llamadas sociedades del espectáculo (Debord, 1995; Virilio, 2001; Musitano, 2011). Es posible hacerlo desde el conocimiento de las interacciones dramáticas, de la intervención performática, y de cómo se configura la proyectualidad utópica –tres de las categorías con las que nuestra investigación indaga su objeto de estudio– que junto a la bidimensionalidad permiten el conocimiento del teatro de vanguardia en los 70 y aún el más cercano a este siglo ~~XXI~~

En nuestra investigación buscamos acceder mínimamente al registro de las subjetividades de la vanguardia de los 70 –subjetividades de las que habla Nicolás Casullo (2004)–, porque el teatro así lo permite, regulando interpretaciones para la no mitologización de esos años –o, al menos, limitándolas por el análisis discursivo y la mirada atenta a nuestra participación en la metodología de estudio (Zaga, 2005). Revisando el contenido trágico y heroico de las vanguardias históricas de principio del siglo ~~XX~~ y el de las de los 70, disentimos con Casullo (2004) cuando aísla las subjetividades, no considerando el contexto, las modalidades comunicativas no proféticas y el entendimiento de lo implícito entre las interacciones para la construcción identitaria. Decía el ensayista:

La vanguardia política en los sesenta y setenta testimonia todavía, como un último aliento arrebatado de historia y de final, ese encuentro de osadía, de imprudencia, que se confecciona desde una subjetividad moderna pensante hacia el enjambre enredado que se da en lo

oscuro de lo social. Subjetividad de avanzada que vela y muestra, por lo tanto, o pretende guiar, la travesía desde la nada hacia el significado. Es decir, subjetividad que vive en lo mítico desde una suprema racionalidad profética (Casullo, 2004: 11).

El ensayo de Casullo (2004) muestra su complejidad en esa propuesta de “pensar entre épocas”, saca a luz operaciones intelectuales que la tarea investigativa a veces oculta, y su dificultad consiste en que hace abstractas las interacciones. Por eso, si sumamos el saber que el teatro aporta, tal vez sea posible reconocer esas “mistificaciones” discursivas—que pueden encontrarse presentes en relatos y entrevistas, y en interpretaciones—sin olvidar lo propiamente teatral, es decir la productividad y bidimensionalidad de aquel quehacer estético y político de vanguardia universitaria. *Contratanto* se presenta con un no nítido a la tolerancia, que la educación no puede ser indiferente a un estado de cosas inequitativo. Y eso nos lleva de nuevo a Gregory Bateson, cuando en una de las conversaciones que sostiene con su hija sobre cómo se desenvuelve el lenguaje, lo que las palabras no revelan, nos acerca la idea de que las envolturas del lenguaje se disuelvan en el diálogo por el cual “se necesitan dos para conocer a uno” (Bateson, 1991: 113). Es decir, se necesita el diálogo, una comunidad para que esa sociedad que se anhela y se ha percibido con otros, pueda realizarse. Bateson, refiriéndose a los dos sentidos en que la palabra “furioso” definía a ese William Blake temperamental que rumiaba sus ideas, leemos el siguiente diálogo—que en sí es un metálogo—que revela otros aspectos para que sea nítido el contratanto:

H: Pero, ¿qué es lo que lo enfurecía, papá?

P: ¿Pero, qué es lo que lo enfurecía? ¡Oh! ¡Ya veo! Lo dices por lo de «temperamental». Si vamos a hablar de Blake tenemos que dejar bien claro los dos significados de «furioso». Porque mucha gente pensaba que él estaba furioso... como un loco furioso. Y que lo calificaran de loco era

una de las cosas que lo enfurecía. Y también lo enfurecían algunos artistas que pintaran cuadros como si las cosas no tuvieran contornos. Él los llamaba «la escuela de los blandos».

H: No era muy tolerante, ¿verdad papá?

P: Tolerante. ¡Oh, Dios! Sí, ya sé... eso es lo que te machacan en la escuela. No, Blake no era muy tolerante. Ni siquiera pensaba que la tolerancia fuera algo bueno. Por el contrario, la consideraba exponente de blandura. Pensaba que la tolerancia borroneaba y confundía todo... que volvía a todos los gatos pardos, y así, nadie podía ver nada nítida y claramente (Bateson, 1982: 44).

Contratanto puso en discusión la interacción y la comunicación, presentó el duro espectáculo de la educación y el conflicto comunicacional se representó con comportamientos dobles y mediante un lenguaje fácilmente reconocible por el público. Dicho conflicto quedaba manifiesto en la necesidad de un debate postescena, haciendo dialogar los procedimientos de la creación colectiva, el trabajo documental y la militancia promovió una intervención activa en lo social. Y eso fue reconocido en distintas regiones del país, valiendo como muestra la siguiente nota de la *Revista Panorama* de Buenos Aires, o las continuas publicaciones de esta obra y la participación en el Festival Latinoamericano de Manizales, Colombia.

LAS ARTES

Teatro: Ejercitaciones para la libertad



EL GRUPO LIBRE TEATRO LIBRE EN LA INTIMIDAD, Y MARÍA ESCUDERO, ALREDEDOR DE QUIEN SE FORMÓ EL NUCLEO ORIGINAL
Cordobeses con proyección latinoamericana en Buenos Aires: Una comunidad, una convivencia donde se comparte todo

Sus diez integrantes son decididamente jóvenes, y las propuestas del grupo exceden los marcos comunes. Originalmente cordobeses (si no todos de nacimiento, "al menos por adopción", según dicen), el Libre Teatro Libre sostiene tres espectáculos en funcionamiento en Buenos Aires: dos de ellos para niños, *La mayonesa se bate en retirada* y *La verdadera historia de Tarzán*, y uno para adultos, *Contratanto*. Salvo *La Mayonesa...* —que condimenta con abrumador éxito las tardes del Zoológico, en el Teatro Municipal Sarmiento—, los otros dos se representan con carácter rodante, esto es, en facultades, escuelas, gremios, sociedades de fomento y otros organismos vecinales.

De los diez miembros, ocho viven en Buenos Aires, mientras los dos restantes permanecen en Córdoba, trabajando con gente vinculada a Sanidad: escenifican problemas relacionados con la salud, a nivel gremial, en los barrios. El LTL tendió una línea con la Capital Federal en julio del año pasado: viajaban los fines de semana con dos espectáculos para niños, hasta que en abril de este año decidieron radicarse aquí. Tenían visto *Contratanto*, que habían estrenado en Córdoba algunos meses atrás, en la sede del gremio con el que se había gestado el espectáculo: la Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba (UEPC), delegación Capital. Una vez instalados aquí, empalaron con el Primer Encuentro y Muestra Nacional de Teatro, un certamen que conquistaron cómodamente. Este premio les sirve de catapultita para el prestigioso Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, Colombia.

50

CONTRATANTO, TEATRO GREMIAL.

Para la concreción de este espectáculo, convergieron dos objetivos. Por un lado, la necesidad del gremio docente, que solicitaba un teatro con contenidos específicos sobre la problemática de los maestros, inserta en aquellas piezas que el LTL hacía para los niños. Por otro, la intención del grupo, que consistía en abordar conflictos vinculados con un sector determinado de los trabajadores. Para entonces, el teatro para niños que practicaba el LTL ya servía, también, como factor de enlace, para vincular a los maestros de las distintas escuelas (muchas veces desconectados de la actividad sindical) con los dirigentes gremiales.

Comenzaron a recoger material participando de las asambleas de los maestros, así como de sus movilizaciones. Estudiaron un abundante arsenal de reglamentación de la actividad docente, así como valiosos documentos vivos (como el testimonio de la maestra Norma Morelos sobre las torturas de que fue objeto, por ejemplo), fichaje periodístico sobre el "mendozazo" (donde los maestros habían participado activamente), sumarios que ya les habían practicado a algunos educadores, etcétera.

En líneas generales, consiguieron establecer un esquema básico sobre el que debían estructurar el futuro trabajo escénico, esqueleto que, paulatinamente, fueron encarnando con la documentación. Esto servía para identificar qué tipo de trabajador es el maestro, cuáles son sus luchas, su tarea gremial y política en relación

con los demás trabajadores. Ayudaba a clarificarse, además, sobre un punto importante: el maestro como conservador y transmisor de la ideología del sistema total, pero el grupo consiguió insertar en su mensaje la variante: cómo el educador puede ir abriendo una brecha para el cambio, o facilitando la ruptura del sistema.

Cuando comenzó la etapa de dar forma teatral (no en sentido del teatro convencional, por supuesto) a todo este cúmulo informativo, teórico y programático, el grupo se aisló para trabajar cada escena, cada propuesta dramática. Sin embargo, antes de presentar los resultados en público, la exhibieron privadamente para los activistas del gremio: los docentes sugerieron cambios y los actores los practicaron aun cuando faltaban apenas dos días para la fecha del estreno. Los resultados, hoy, son admitidos y compartidos por sectores de distintas extracciones, pero que se mantienen en la lucha por el cambio, porque —como lo sintetiza uno de los muchachos del grupo— "el trabajo no es sectario, sino que atiende a contenidos básicamente revolucionarios".

ADAPTARSE A LA PARTICIPACIÓN.

Los hoy componentes del Libre Teatro Libre se sostienen en una feliz convivencia donde se comparte casi todo, a la manera de las comunidades. Este vínculo data de 4 años atrás, cuando se abrieron airadamente como estudiantes rebeldes de la Escuela de Artes de la Universidad de Córdoba, donde asistían como alumnos regulares del Departamento de Teatro. Fue en 1969, cuando un tumulto político ocasionó

Imagen 24. Revista Panorama, Buenos Aires, 04/07/1973.

LTL, *Algo por el estilo* (1974). El arte y los artistas, humor, política

Adriana Musitano

Ya había estallado el humor corrosivo característico del LTL, era una fiesta constante, mezclada con la urgencia de testimoniar la realidad y con la fuerza del trabajo sobre lo libertario, sobre las sensaciones. Tal vez esa libertad, esa alegría explosiva e irreverente eran la mayor sublevación en un ámbito académico tan rígido. (...) ... nos divertíamos de una manera muy loca. Y esa ironía era un arma muy fuerte. Que nunca se perdió, ya sea que trabajáramos con chicos de una villa miseria, o con los zafreros de Tucumán, o con las señoras maestras de la ciudad... denunciábamos y commovíamos, pero le teníamos asco a la solemnidad (Robledo, 2001: 76-77).

Algo por el estilo es una creación colectiva del grupo independiente Libre Teatro Libre (LTL)⁶¹ puesta en escena en abril de 1974, en el Teatrino de la Ciudad Universitaria, en una Córdoba convulsionada por las tensiones entre los proyectos revolucionarios de la izquierda y las intimidaciones, secuestros y persecuciones de la extrema derecha, especialmente de la Triple A. Incluyéndose en ese contexto la obra reflexiona con humor, ironía y crítica sobre el arte, los artistas y sus vínculos con la sociedad. De allí que nos parezca —además de un hito importante en el nuevo teatro cordobés de los 70— un documento por el cual se conoce el humor y la política, en relación con la problemática del arte.

⁶¹ Esta es la última creación que el grupo hace en relación con el humor. Luego, tres integrantes del grupo estrenarán en Venezuela *El rostro* que presenta la problemática del exilio y cómo incide la política en las subjetividades.

Para nuestro estudio en la etapa de la investigación recurrimos a dos textos fundamentales, uno, mecanografiado de trece páginas, cedido por Roberto Videla, en el cual hay veintiséis *skechts*: en la Primera Parte, veintidós y en la Segunda Parte, cuatro (ahora publicamos en este libro una versión revisada de aquel texto mecanografiado). El otro, un escrito impreso, el programa de mano que se entregaba al público, y que nos ofrece importantes datos para conocer el contrato de recepción que se buscaba establecer con los espectadores. Para reforzar la comprensión de la puesta en escena, contamos además con notas periodísticas que anclan el espectáculo en su tiempo.

En el programa de *Algo por el estilo*, se presenta a los actores con nombres de ficción y se posibilita un contrato diferente respecto del uso de lo testimonial,⁶² al que el grupo tenía acostumbrado a su público. Por otra parte, los nombres de ficción inician la relación desde la no solemnidad y lo lúdico. Es evidente la ironía hacia otras formas de comunicación mediática y viabiliza el registro de la parodia, el juego con lo grandilocuente, manifiesto en la remisión a ciertas fiestas, palabras y gestos de los presentadores, mostrando aspectos ridículos, que anticipaban el carácter de humor crítico de la creación colectiva de la que serán partícipes. Se les mostraba que disfrutando, irían conociendo algunos estilos artísticos, textos y liberando por la burla y el ridículo lo enojoso de ciertas prácticas sociales y también artísticas.

Un singular escrito figura también en el programa de mano por el cual se pone en cuestión lo académico y la vacía formalidad de ciertos estilos. En esta parte del programa, se hacen citas con las que el grupo se mofa del arte culto, clásico, y de aquellos saberes consagrados que suelen enseñarse en las academias. El juego de palabras, a nivel del sonido y sentido, y las referencias a géneros y estilos usados por

⁶² Sobre este tema véase el capítulo siguiente y los capítulos dedicados al grupo, además la obra y *El fin del camino*, ambas publicadas en este libro.

los artistas, alusiones a personajes conocidos por el público, de la vida cotidiana o de ámbitos profesionales, acercaba ese mundo para criticarlo y reírse. Las palabras puestas al revés o combinadas de modo arbitrario, mantenían siempre una relación de semejanza y situaban al espectador frente a lo que luego vería, o bien –una vez concluida la función– permitía al leer el programa la reflexión y entender cuestiones o acciones que se habían imitado, parodiado, ya fuera con respecto a los medios de comunicación, la radio, el cine, la TV, las academias, o estilos románticos, lúgubres, terroríficos. Nos parece muy interesante leer esta cita de Jameson y pensar en las estrategias de creación y presentación a público del LTL en esta obra de humor, en un tiempo político intenso y complejo:

El proceso de la autonomización estética, al dividir la acción en sus partes más pequeñas, tiene por lo tanto un significado simbólico y al mismo tiempo epistemológico: muestra lo que es “realmente” el acto, sin duda; pero la actividad misma de dividirlo en partes y “analizarlo” es un **proceso alegre, una suerte de juego creativo** en el que se forman nuevos actos con fragmentos de los viejos, (...) ... esa es la energía alegórica suplementaria de la autonomización brechtiana: la capacidad de exteriorizar nuestras acciones posibles o virtuales, (...) **para trasmítirle al público la sensación de múltiples posibilidades** (Jameson, 2013: 74-75. El destacado nuestro).

Si se piensan estas palabras, y se suma otro dato curioso de dicho programa de la puesta es que aparecían el *curriculum* o biografía de los personajes/actores. De esa forma, los espectadores eran llevados a un “contrato” y recepción teatral, diferentes. Se implicó al público a participar, a buscar entre los actores, al momento de la obra o después, a quien le correspondían esos datos, para verificar el juego, o bien corroborar si el *curriculum* había sido fraguado. Entonces, se generó, desde antes de la propia obra un tipo diverso de convivio, lúdico-crítico,

que hizo permeables sala y escena, motivando una complicidad participativa se rompió la convencional cuarta pared, acercando sala y escena.

En este programa se ordenan los nombres de pila de actores famosos del cine de Hollywood, tales como Boris, Doris, Lili, con otros que no presentan ninguna relación con la fama o la establecen desde lo absurdo o vulgar, tales como Magenta, Vilmo o Chacón. Con Vilmo, cambiándole el género, se alude a un personaje de la TV, de *Los Picapiedras*. Si a esto sumamos los apellidos y las palabras comunes, el resultado resulta ridículo en la combinación y resonancia de las acciones concretas o sutilezas que representan. Así Machuca es el apellido de Marlon, Boris Chacón alude a Boris Karloff, actor de películas de terror que, según la “biografía” presente en el programa, resulta ser un hombre de provincia, “impulsor tenaz del grupo vocacional *Poetas y Coraje de José de la Dormida...*”. A una palabra grosera se la da vuelta, y con el modo habitual del argentino que habla al *vesvre* se corre la línea del pudor. Otros nombres y trayectoria de ficción motivan a relacionar los personajes que se verán en escena con estrellas del cine argentino como Isabel Sarli, cercana a la Cloty Maux, y tal vez Alfredo Alcón sea parodiado por el Vilmo Gala. En estos y otros casos es interesante la ambigüedad sexual de los nombres, la no correspondencia según su uso genérico, y el travestismo aparece en el caso de Lili, con la referencia a un varón. Para la última “persona/personaje” de la lista solo están sus medidas corporales, 90-60-90 en alusión a su físico “perfecto”, adecuado a modelos anatómicos de mercado. Esta modalidad irónica de presentación despejaba prejuicios del público para las varias posibilidades de relación intersubjetivas, no solemnes o liberadoras, para la ruptura de tabúes morales y la represión sexual.

Como primer dato para la complicidad sala/escena, decíamos que no aparecían los nombres reales de los integrantes del grupo, aunque sí el de

los técnicos, de los cuales dos pertenecientes al equipo de profesionales del TEUC (Gianuzzi y Lancestremère), por lo que es significativo el acercamiento con el espacio y medios del teatro universitario y eso queda explícito ante el público. La ausencia de los nombres reales era un dato importante y dejaba en claro que el grupo instalaba otro contrato con el público. Los integrantes del LTL tenían acostumbrados a los cordobeses a presentarse con sus nombres y apellidos, en tanto hacían teatro documental y político, con distanciamiento y ruptura del teatro ilusionista, en la línea de Brecht, Boal y Buenaventura. Recordamos que casi en simultáneo, en otro día y horario, en la misma sala del Teatrino, estaban presentando la creación colectiva, *El fin del camino*, en la que si bien empleaban el humor, predominaba lo político y era neta la presencia de estos trabajadores del teatro, instalados en la escena para la representación, como Cristina Castrillo, Lindor Bressan, Graciela Ferrari, Luisa Núñez, Roberto Videla, Roberto Pepe, Robledo, por nombrar unos pocos.

El lenguaje paródico usado tanto en el programa de mano como en la obra colectiva *Algo por el estilo*, muestra la ampulosidad y banalidad de un habla solemne, y docta. La puesta puso ante la ciudad la ampulosidad doctoral cordobesa. También encontramos decires con doble sentido, desenfados, la palabra directa, o datos netamente referenciales, con efectos de real y verdad, fueran el número de una escuela, de una casilla de Correo, por dar dos simples ejemplos, y que al estar en relación con otras frases perdían su carácter de verosímiles, deviniendo absurdos. Observamos así que tanto las ironías del Programa de mano como las del texto de la creación colectiva que guiara la puesta en escena tomaban las prácticas artísticas o *amateurs* con sentido crítico, cuestionando una sociedad que se pretendía docta y se mostraba “culturosa”, en orden a instituciones educativas y fiestas que se pretendían de excelencia pero que eran meras reproducciones

de otras formas y que al no ser populares en esos espacios mostraban su carácter falso. Reuniones que si bien convocaban un número grande de personas, esta masividad no era índice de su vínculo con valores y modalidades propias del pueblo. Hallamos referencias satíricas a profesores de piano, escuelas, grupos culturales, premios, actividades poéticas, periódicos, etcétera, como formas institucionalizadas para dar legitimidad a las prácticas culturales de los hombres, mujeres y niños, y que solo lo hacían de modo formal y vacío, sin conexión con las necesidades y valores populares. La palabra del LTL:

Nuestro trabajo y participación es amplia. Vamos a manifestaciones, pidiendo la libertad de los presos políticos y a los actos por los caídos en la lucha. Este es nuestro método de trabajo el permanente contacto con la realidad. Dictamos cursos para grupos de teatro barriales... (LTL, 1978: 312).

Como en la cita se aprecia sus integrantes estaban conscientes de su tarea artística y de su compromiso, de allí que en la obra *Algo por el estilo* hallemos un cuestionamiento claro y otro implícito a quién se consideraba artista, a ese cómo se “formaba”, y con quienes se relacionaban en la sociedad.



Imagen 25. *Algo por el estilo*, 1974. Teatrino (Foto cedida por Lindor Bressan).
En la escena “Are you masa?”, están en alto Roberto Videla, abajo, Oscar Rodríguez;
y de pie, Lindor Bressan, Graciela Ferrari, y Pepe Robledo.

Las dos formas de crítica se vinculaban a la construcción de lo popular, que en esa época se definía en términos de no dependencia y desnaturalización de lo dado, y ese era un debate importante en el cual el grupo LTL como asimismo La Chispa, y miembros de Canto Popular participaban y generaban, discutiendo el cómo y el para qué del arte. (Destacamos una nota del diario *La Voz del Interior* (Córdoba, 1973) en la que miembros de La Chispa se ocupan del tema, véase FDV). En esta línea de significación, nos detenemos en los usos irónicos acerca de quien puede ser considerado artista, y que seguramente fueron chocantes, sacudiendo a muchos de los espectadores, porque como artistas se querían avalados por la construcción colectiva de un nuevo sentido de lo popular, no folclórico, no nacionalista, con apertura a lo regional y latinoamericano. Muchos espectadores seguramente no participaban

de las discusiones acerca de lo popular, pero a través del humor pudieron entender por qué se cuestionaban esas prácticas culturales, reproductoras del sistema. Más abajo vemos en la fotografía la actuación de Roberto Videla y Susana Pautasso, imagen 26, quienes en pose solemne, parodian estilos similares de actuación, esas formas que los grupos independientes y de experimentación por aquellos años 70 dejaron de lado por sobreactuados, y no realistas. Lo mismo puede decirse de los gestos parodiados en la siguiente fotografía, imagen 27.

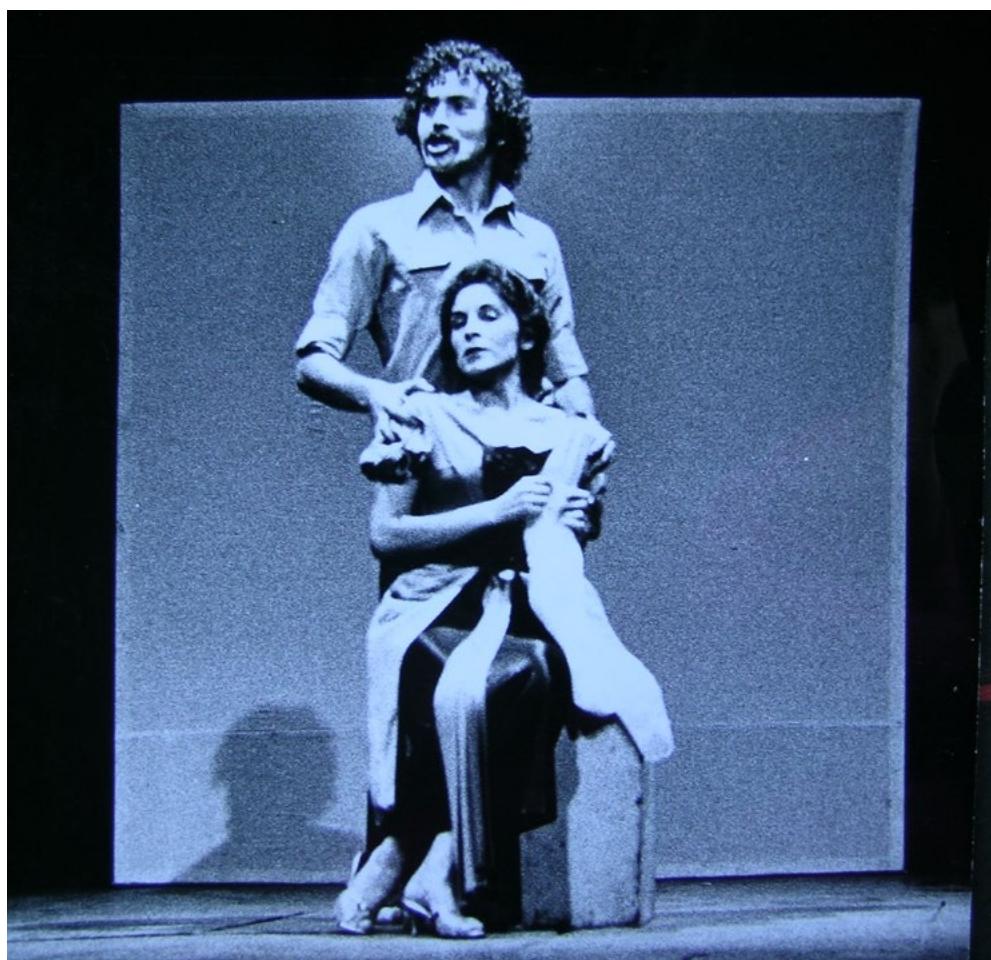


Imagen 26. Los dos actores con gestualidad exagerada parodian modos de actuación tradicionales.

Es importante recordar que a fines de 1974, se otorga por esta obra al LTL el Premio Trinidad Guevara, de los SRT, "... por una nueva lectura del hecho teatral, realizada a través de un lenguaje autocrítico, y comunicada por la vía del humor" (en *La Voz del Interior*, 01/12/74, en FDV).



Imagen 27. *Algo por el Estilo*, en Ateneo de Caracas, La Española, 1975. (Foto cedida por R. Videla). En escena, Oscar Rodríguez, Roberto Videla, y Susana Pautasso.

La obra tomaba personajes tipificados, estaban presentados el "prisionero", los "guardias", la "sacerdotisa", la viuda, el hombre enojado, o bien madre, hijo, abuela, niños, muchacha, mujer, fotógrafo. Algunos con nombre de pila, como Emilce, la dama, y Blas, el caballero, en parodia de obras teatrales consagradas. El LTL compuso un fresco social en el que también incorporaron personajes míticos, o alegóricos, tales como Cupido, el maniquí, y el Cristo crucificado. Otros, como dijimos antes, eran

del mundo del entretenimiento, fueran del circo como la mujer barbuta o el dueño; del mundo del cine y de la historieta, como Tarzán, que además se vincula con la propia trayectoria del grupo, por la obra para niños; o eran de la escena teatral comercial, como la diva española.

Algo por el estilo se iniciaba con un rito y luego se corta la escenificación griega, pues la irrupción de la madre de uno de los actores, ridiculizado y avergonzado en escena, destruye la sacralidad del rito (recordemos que los ex estudiantes de 1969 hicieron con María Escudero y Virgilio Tosco *Ritual de hombre*, véase el trabajo de Berardo, publicado en *El Departamento de Teatro, un escenario moderno*). La madre desnuda al hijo sacándole la sábana de tela Grafa, que él ha robado para teatralizar el sacrificio, haciendo evidente el carácter ridículo de esta primera escena.

El público escuchaba una canción en la que se preguntaba dónde estaba el muerto mientras que se perseguían entre sí dos actores, luego uno le da muerte al otro. La confusión temporal y las discusiones detrás de escena se mezclan con las del escenario y aluden, en forma burlona, tanto a formas teatrales del teatro comercial, como a las prácticas de reunión y discusión de actores no profesionales, filodramáticos. Las escenas y contraescenas de los *skechts* producen humor mediante el contraste entre lo ficcional y lo no ficcional. La puesta presenta un estilo distanciado *per se* (porque es parodia), y lo pone frente a otro ilusionista, que acerca lo real, en tanto verosímil, creíble. Cuando sonaba la música lúgubre, se rompía el clima y la canción reemplazaba el diálogo entre los actores que seguían persiguiéndose. La distancia se produjo además por los recursos no verbales, entre ellos el grito y la acción de dar muerte al otro tras un trasto, ridiculizada la escena, según consta en el texto y acotaciones escénicas.

En el segundo *sketch*, denominado “Il sono morto”, los personajes actuaban al modo de una ópera y diciendo una cosa, mientras hacían

otra. La viuda gime, llora ante el cadáver que se le resiste en su rigidez, y ella con sus movimientos se comporta como un perro. Esta ironía tomaba el género musical que la clase media con aspiraciones culturales venera, y por lo cual se asiste al teatro en veladas glamorosas. En contraste se mostraban los movimientos absurdos, inadecuados tanto a la mujer/perro como para un cadáver inquieto. Esta composición escénica ridícula contrastaba con el tono lúgubre de la escena, con el uso de los objetos escénicos que desacralizaban el duelo y rito de despedida. El cadáver que se movía y el carrito/no ataúd en el que se conduce al muerto distanciaban al espectador y, además, ese humor se intensificaba con el uso de un lenguaje que aludía a lo religioso, unido a lo quinésico de los pies del muerto—puestos del mismo modo, cruzados, clavados, como los de Cristo en la cruz—los que se resistían a quedarse quietos. Vittorio, el marido muerto, aparecía dijimos en un carrito, con la boca abierta, sus pies moviéndose, y eso golpeaba a la viuda-perro. La escena que podría haber producido pena y dolor en los espectadores, generaba risa. La metamorfosis de la mujer (Luisa Núñez) compuso una situación grotesca, destacándose su corporalidad no verbal, gemidos, ladridos, y aullidos de viuda, arrodillada ante el muerto, mientras el público veía los movimientos del supuesto cadáver.

En “La mouette bleue” se produce un encuentro y despedida románticos, parodiándose, por ridícula y melodramática, la acción entre un caballero y una dama. Se trató de la pérdida del amor y de la muerte, y el cadáver se tiraba al abismo de las aguas. Él partía. Ella enloquecida salía de escena arrastrando una cadena. La historia simple, los diálogos rebuscados, con uso de diminutivos (*cintilla*), apelaciones inadecuadas, melodramáticas y exageradas (*entre nosotros se ha abierto un abismo*), con cambios de registro y desajustes de sexo: a lo masculino le correspondía una voz femenina y viceversa. A estas formas encontradas se sumaba la música dramática con uso del *play back*: lo femenino para él

y la voz masculina para ella. Los objetos escénicos resultaron absurdos y extemporáneos, y asimismo los recursos tomados de otros géneros contaminaban la escena. El grupo LTL sabía usar de los medios tecnológicos de la época, podían apropiárselos para sus puestas, no en un sentido de espectacularidad, sino para lograr juegos de significaciones, distanciamientos de los medios de comunicación como la TV, generando en presencia las ironías y parodias. Mediante sonidos grabados, de olas y de gaviotas, voces reproducidas tecnológicamente, se creaba un clima tenso, mientras aparecían los elementos de ruptura, como aquellos ruidos que ilustran los modos convencionales de la escritura de las historietas, usados para indicar caída en el agua, y besos exagerados. Innovaciones, experimentaciones, que especialmente fueron análisis del propio quehacer teatral, que surgieron de la autoconciencia de cómo la escena puede manipular emociones, acercar peligrosamente ideas, y adaptar aún más a los espectadores a su situación.

Podríamos seguir con la descripción de los veinticuatro *sketchs* restantes, pero importa destacar cómo operaba la teatralidad virtual, cómo el texto de la creación colectiva nos dice el vínculo buscado con el público, cuáles eran las acciones negativamente valoradas por estos productores, cuáles sus recusaciones ante ciertos modos de actuación, y cómo se trataba de que el público se volviera cómplice del desmontaje de un teatro viejo que reproducía el sistema de dominio, en consonancia con un aparecer social vacío, que hacía distanciar el arte de la vida, alejándolo de las cuestiones problemáticas. Recordamos otra obra de humor del LTL, *La mayonesa se bate en retirada* (1972), que funciona como antecedente de esta obra.



Imagen 28. *La mayonesa se bate en retirada* (LTL, 1972), (foto cedida por Myrna Brandán), en escena Lindor Bressan, Roberto, Pepe, Robledo, Cristina Castrillo, María Escudero y Graciela Ferrari.

Con el humor, el LTL pudo transgredir otros mandatos que hacían a exigencias e imposiciones que venían del compromiso social y de la militancia. Los escritos que en este libro se publican de Graciela Ferrari, Roberto Videla, y Lindor Bressan confirman que el deseo y la libertad para elegir y optar, eran imperativos más fuertes que el *deber ser* de la militancia. Ellos, como artistas, percibieron la rigidez del lenguaje político partidario, que en una estrecha apropiación de Brecht solo aceptaba el humor, siempre y cuando fuera didáctico. El LTL como parte del nuevo teatro cordobés se sirvió del humor como un modo de comunicación eficaz. Con la parodia autorreflexiva sobre lo teatral y lo culturoso mostraron la estrechez de la moral burguesa, de un modo más contundente que una tesis expuesta teatralmente, o con un panfleto.

Lindor, recordando los usos del cuerpo, memora una escena de *Algo por el estilo* (LTL, 1974) donde tres monjas luego de cantar un himno a la virginidad se dan vuelta y muestran “el culo al aire”. Videla (en Moll, Pinus, Flores, 1996) expresa que *Algo por el estilo* contrasta con la experiencia de Tucumán, y se refiere a la primera de este modo: “... en un mes hicimos una obra que de pronto explotó, puro humor, puro absurdo, pura locura”. Los actores reconocen que en el LTL el humor fue un instrumento de cohesión, y sirvió para superar obstáculos de la vida que como artistas y militantes en el grupo vivieron muchas veces conflictivamente. Una cita de Roberto, Pepe, Robledo (2001: 77), en la Revista *El tonto del pueblo* lo confirma:

... una actitud desprejuiciada y vital que nos impidió volvemos rígidos o moralistas, o sea reaccionarios, como ha sucedido a ciertos movimientos aparentemente reonovadores.

Libre Teatro Libre. Mi descubrimiento de *Algo por el estilo*

Graciela Ferrari

Puede resultar inesperado y notable, para cualquier lector, lo que deriva de revisar un texto teatral escrito colectivamente por un grupo del que se formó parte hace cuarenta años –es decir, en plena juventud. Resulta para mí notable no solo porque aquella persona que lee soy yo y el grupo era mi grupo, sino porque el texto en sí reviste esa característica. La notabilidad está dada por su calidad, y la calidad proviene de lo que está escrito pero también de lo que se recuerda. Y el recuerdo, convocado por esta lectura en tiempo presente, me habla de una obra de teatro de la que estos textos dan noticia tanto como de las circunstancias que rodearon su creación.

Que el texto tenga la edad que tiene no quiere decir nada, existen infinidad de trabajos teatrales o literarios, que conservan intacta su juventud y su poder revulsivo. Lo valioso en lo que me concierne, es que habiendo participado en su redacción, elaboración, hechura o como sea que pueda llamarse a aquel galope poderoso y fructífero de la creación colectiva de los 70, hoy me ha sorprendido y lo he disfrutado como si se tratara de un descubrimiento.

Es que *Algo por el estilo* es un texto asombrosamente actual, divertido, original, desenfadado y provisto de una imaginación de esas que no conocen lugares comunes, ni tampoco disposiciones previas. A no ser las que están muy voluntariamente puestas allí para ser dadas vuelta y subvertidas, para volverlas absurdas o ridículas y finalmente fulminarlas con la fuerza irredenta de la ironía y el desparpajo.

Leo el anterior párrafo y es inevitable advertir el lapsus: todo lo que contiene de admirativo y alabancioso me involucra, formé parte del

trabajo colectivo que generó aquella obra, es sobre ella que, en esta memoriosa actualidad, me vuelvo con encomiables afanes reflexivos. Es así que –nobleza obliga– me impongo un comentario a manera de justificación o disculpa. La lectura que efectué hace pocos días –la primera desde que dejamos de dar la obra, *circa* un año después de su estreno, en el 74– constituyó para mí una experiencia singular: me divertí, me reí a carcajadas, me asombré. No dudo del origen de mis reacciones, no tuvieron que ver solo con el hecho de haber sido partícipe de aquella elaboración sino de lo que genuinamente el texto ofrece y estimula por sí mismo. Había incluso olvidado algunos sketches, esta o aquella situación, determinados enlaces entre escenas. Tranquilamente esa obra, tanto los textos como las didascalías y otras indicaciones, podría haber sido elaborada por quien sea, autor o autores ignotos o conocidos, mi reacción hubiera sido exactamente la misma.

Me pongo a releer ahora con cuidado, reviso en vistas a su publicación y me doy con este infrecuente material viejo-nuevo, en realidad de viejo solo tiene el papel –algo amarillento, casi quebradizo– que lo contiene como el único soporte posible propio de aquella época –el soporte electrónico hubiera podido también existir en los tiempos de “nuestros años felices”, claro que sí, pero como una pura veleidad anticipatoria propia de un relato de ciencia ficción. Y sí, es cierto, la lectura no me convoca solamente el placer de estar ante una inusual teatralidad, que ya es mucho, no se trata solo de eso. Soy una persona de cierta edad puesta a observar con complicidad y simpatía la jovencita que fue, al tiempo que ve proyectada en la dúctil pantalla del tiempo y de la memoria el completo grupo de jóvenes que escribían, sin tener conciencia cierta de ello y por eso mismo con absoluta genuinidad, su propia historia y con ella la de un fragmento de la historia del teatro latinoamericano de aquellos años. Asisto, como quien se maravilla ante los temblores de un holograma improbable, a la génesis de una

creación, un momento inaugural que era a la vez juego, trabajo, responsabilidad, búsqueda de definiciones personales y profesionales. Y el humor como actitud y mirada haciendo de contrapunto voluntario y necesario a la definición política que el grupo alzaba como su principal estandarte, como una toma de posición ineludible.

Importantísimo aclarar que se trata de un texto producto de actividades y movimientos y no al contrario, como ocurre habitualmente con las piezas teatrales escritas para ser representadas. Este texto es la consecuencia de unas acciones, de improvisaciones, de creaciones individuales vertidas en el cauce común de lo colectivo, de ideas puestas inmediatamente a prueba por el método de llevarlas sin dilación a la práctica, "... qué les parece si..." y ahí nomás a probar, a ver cómo resulta. Cualquier idea puede ser buena, puede servir, el límite de la invención no está dado, no existe, no hay tal límite. Se está en un viaje, y el viaje es posibilitador, estimulante, permisivo y empuja a más y mayor y nueva imaginación que se potencia además entre los diversos integrantes del equipo. Se trata de un grupo de personalidades fuertes que no ignoran, cada una, su propio valor. Y existe, claro está, la competencia, el reto, el mutuo desafío, momentos de tensión y eventuales miradas oblicuas que se resuelven de esta o aquella manera, por vías inmediatas o diferidas, personal o colectivamente. Pero también emulación y diversión y empuje y placer en eso de ir confeccionando entre todos lo que terminará siendo una obra de teatro de humor resuelto por vía de la ironía y el absurdo. Que visto ahora al cabo de todos estos años, resulta crítico y filoso como un cuchillito nuevo y brillante, no deja, como suele decirse, títere con cabeza, se ríe de las formas establecidas y sus fórmulas, no permite que permanezcan en pie los ídolos y los íconos, se muere de risa de cánones. Y apenas si, por momentos, deja asomar una emotividad, algún sentimentalismo más propio, diría, del resultado de ciertas cosas supuestas o entrevistas que de elecciones vitales y existenciales,

de experiencias de vida. Ahí está, por ejemplo, el circo como fuente de todo lirismo, de toda bondad, de todo melodrama. Para nada obstante anotar que ninguno de los integrantes del grupo contaba entre sus experiencias el haber pertenecido al mundo de los payasos y los malvados jefes de pista; pero tampoco señalar la falta total de prejuicios o preconceptos a la hora de arrimar a la creación cualquier tipo de información u ocurrencia que cada integrante propusiera, por la razón que fuera.

Dentro de esta lógica, es apreciable la multiplicidad del universo de referencias contenido en la obra, una verdadera muestra de los hitos y hábitos circulantes que marcaban la cultura y la vida cotidiana de aquellos años. Continuas alusiones al cine –Hitchcock, Fellini, Antonioni, las comedias nacionales de teléfono blanco de los 40, el Neorrealismo italiano– a la literatura y a obras de teatro como las de Chejov, Tennessee Williams, James Joyce, las representaciones teatrales del circo criollo y hasta fragmentos del Código Civil Argentino, adaptado a líneas de un diálogo desopilante y “culto”. El lenguaje teatral recurre a la repetición de frases hechas de uso corriente, a citas de nombres de la historia, a títulos de libros o de películas, a diferentes lenguajes populares y a los reclamos de la publicidad, así como se vale de alusiones al radioteatro y la historietista. Y la constante presencia de la música como uno de los hilos de mayor importancia que tejen el entramado dramatúrgico de esta obra; música de todo tipo de procedencia y efecto, ya sea Vivaldi, Nino Rota, el valsecito criollo, los himnos patrióticos, las canciones infantiles tradicionales, Rimsky Korsakov, Karl Orff o la característica pianola que acompañaba las proyecciones del cine mudo, por citar solo algunas.

Y dentro también de los alcances de la dramaturgia, se contabiliza la presencia de la auto cita o la autorreferencia, recurso observado décadas más tarde en elaboraciones dramatúrgicas pertenecientes a otras latitudes y culturas teatrales como logros originales y ejemplares (Odin

Teatret de Dinamarca, Teatro Tascabile di Bergamo, Italia). Hay escenas pertenecientes a obras anteriores del grupo puestas aquí a funcionar en otro contexto lo que les otorga nuevos o diferentes sentidos. Se incluyen personajes y juegos tomados en préstamos de obras para niños del mismo grupo (Tarzán, la construcción de un barquito con una soga) o situaciones singulares que cumplen la misma función disruptiva que ya ejercieron en otros trabajos (la irrupción del chasqui que anuncia la muerte de Lavalle, el “dejarse olvidados” personajes de una escena en la siguiente, donde hallarán su *remate* o resolución.)

Nuestro trabajo actual sobre los textos de *Algo por el estilo* fue rápido y carente de dificultades, facilitado por una copia a la que le faltaba apenas unas pocas líneas en dos escenas, a diferencia del que efectuamos, también Lindor Bressan y yo, sobre la otra obra del Libre Teatro Libre presente en esta publicación, *El fin del camino*. Allí faltaban escenas completas, se habían desorganizado las notas aclaratorias, etcétera. Sin mencionar la fundamental diferencia existente entre el carácter de los dos textos –de las dos obras. *El fin del camino*, teatro político y documental, poco acudía al humor— presente por otra parte en todos los trabajos del LTL, para subrayar una situación de injusticia social, poner de manifiesto rasgos y características de la lucha política en contra de la desigualdad y la injusticia.

En *Algo por el estilo*—como en *Wanted* o *Sonata Mokus*, otras obras de humor del grupo LTL— el humorismo se delira abrazado a sí mismo, a su propia sintaxis, a sus múltiples recurrencias que lo vuelven también crítico de una manera más sutil y sesgada. El irónico comentario de costumbres, el poner de manifiesto los segundos y terceros significados de acciones cotidianas aparentemente unívocas e inocentes, el señalar, en fin, con descaro y certidumbre al rey desnudo, implican una toma de posición social que resulta también, antes o después, política.

Agosto de 2012

Sobre *algo por el estilo*

Lindor Bressan

En febrero del 74, luego de un receso durante el mes de enero, los integrantes del LTL nos reunimos con el fin de cerrar la experiencia tucumana del año anterior. Percibimos, ante la magnitud y complejidad del material recolectado en los tres meses vividos en esa provincia, que sería imposible terminar *El fin del camino* en un tiempo prudencial. Surge así la propuesta de “armar, en un mes, una obra de humor con los diez mejores sketches hechos a lo largo de todos los años anteriores”. Por supuesto que esto se cumplió solo en parte, ya que la obra empezó a cobrar una envergadura muy superior a lo pensado en un primer momento. Si bien se utilizaron escenas de trabajos previos (*La blufa de las Misericordias*, *Un arco iris entre dos tormentas*, *Viajando con los LTL*, *¡Clup Zas Pum Crash!*, *Sonata Mokus*, *Wanted*) todas fueron adaptadas al formato de la nueva obra, y se crearon además muchas escenas originales, que finalmente dieron como resultado *Algo por el estilo*.

El formato logrado, producto de una idea que terminó condicionando las escenas, fue la banda de sonido que reunía músicas de diferentes estilos encadenadas o ensambladas en una unidad fija de tiempo. Así, la música siempre terminaba antes que la escena, con lo cual siempre había un residuo de lo anterior, residuo que podía ser un actor, un elemento escenográfico, o simplemente un texto que faltaba. Y en el caso que una escena no llevara música, la acción se encadenaba con la próxima a pesar de ser, cada una de ellas, cerradas en sí misma –en otras palabras, un sketch unitario.

Otro principio que regía el montaje era lo aleatorio del devenir escénico: debía parecer casual, producto de la circunstancia del momento, de los errores o por la impericia de los actores, lo que generaba la

continuidad de la acción. Esto creaba una incertidumbre reforzada por la improvisación que se llevaba a cabo en todo momento. Podemos dar dos ejemplos de ello: durante una función comenzaron a escucharse tiros de armas de fuego proveniente de la Casa de Gobierno que entonces se encontraba en el ahora llamado Parque de las Tejas. Eso sucedió durante la escena IV (*Are you masa?*). El primero de los actores, que llevaba adelante la acción, incorporó los tiros; y los demás siguieron, respetando la consigna de exageración propia de la escena. Se obtuvo así un doble resultado, por un lado incorporar algo imprevisto y por otro quitarle dramatismo a una realidad terrible. El segundo, más acorde con el carácter de la obra, fue durante la escena II (*Il sono morto*) durante una de las últimas funciones, donde Luisa Núñez que hacia el personaje de *La viuda* llevaba un embarazo de más de siete meses. En el momento de la acción en que su llanto comienza a transformarse en un aullido de perro, ella ladra y llora, alza una pata y orina una de las ruedas del carrito que sostenía al muerto. Tuvo un problema de incontinencia y esa vez la acción fue real, al salir de escena había un charquito considerable en el lugar donde ella había estado. A partir de allí, todos los actores y actrices, mientras hacían las diferentes escenas, cuando pasaban por el lugar ostensiblemente levantaban el pie para evitar el charco. Esto creó una relación con el público de complicidad, de humor compartido y de hilaridad propia de un momento único. Este vínculo fue una de las condiciones insoslayables para hacer *Algo por el Estilo*.

La representación del espacio, el LTL y *El fin del camino*⁶³

Adriana Musitano y Nora Zaga

La vanguardia política y estética del ámbito universitario concretó en Córdoba una proyectualidad utópica propia de los años setenta, y cuestionó –como las vanguardias históricas– “la estructura total de las relaciones sociales” (Sanguinetti, 1972). Conformado el colectivo teatral LTL, en ruptura con la institución universitaria desde 1970, intervino activamente para la transformación social y artística de la realidad de Córdoba y el país, a la que impugnaba.⁶⁴ El grupo presentó cambios estructurales en distintos niveles de lo teatral, y extrateatral, social y político.

Elegimos como eje de análisis el espacio, en el teatro y en el afuera, para considerar la última creación colectiva del LTL *El fin del camino*, estrenada a fines de 1974, en el Teatrino de la Ciudad Universitaria, con ensayos en la sala del Tiro Federal, dos salas de trabajo teatral universitario. Consideramos que el espacio constituye un eje sensible para el análisis de lo social por ser asible temporal, geográfica y estéticamente, y porque es allí también dónde suceden/se muestran/se presentan escénicamente los modos posibles de relación de la gente, también los que se cuestionan. Y al momento de describir e interpretar estas interacciones en el espacio se clarifican las posibilidades históricas, que

63 Este capítulo reelabora y amplia el trabajo publicado en Revista Estudios n° 13 (2000), Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

64 Ya dijimos aquí que al inicio de nuestra investigación, con dirección del Dr. Horacio Crespo (1996-1999), fueron objeto de análisis las producciones del LTL y La Chispa, como grupos de teatro independiente, ligados de modo diverso a la Universidad, hermanados en tanto que unieron lo político transformador a la renovación de los sistemas de producción, y recepción del hecho teatral, para lograr efectividad y proyectualidad utópica.

construyeron y se otorgaron los intelectuales y artistas en sus ansias de transformaciones sociales. Destacamos la visibilidad de lo social en el teatro, ya que permite reflexionar sobre las tensiones y experiencias vitales de aquellos años y, más específicamente, porque el espacio hace evidente cómo la proyectualidad utópica incidió además en lo pedagógico y teatral universitario.

Foucault en *Espacio otros* (1999: 18) considera que “vivimos dentro de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y en absoluto en superposición”. Agrega que además de los emplazamientos de paso, de descanso, hay otros espacios

... que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan, por ellos, designadas, reflejadas o reflectadas... esos espacios son de dos grandes tipos.

Y dentro de esos “dos grandes tipos” define a las utopías –sin lugar real– y a las heterotopías –“especies de utopías efectivamente realizadas, (...) efectivamente localizables”– entre ellas el teatro. Por ello al nuevo teatro cordobés lo incluimos en ese espacio heterotópico, localizable, a la vez que utópico. Centrándonos en ese espacio complejo hoy accedemos a algunas de las representaciones del imaginario colectivo que circulaban en los años setenta, como realización y praxis del pensamiento utópico. *El fin del camino* como texto de ese teatro –hoy ausente– posibilita describir tanto la riqueza de las innovaciones cuanto revelar algunas claves para la lectura interpretativa, de carácter histórico.



Imagen 29. *El fin del camino*, en el Teatrino, en escena María Escudero, Oscar Rodríguez, Pepe Robledo, Julio Saldaña, Cristina Castrillo (en plano más bajo), Lindor Bressan (más atrás), Luisa Núñez y Roberto Videla.

Se estrena la obra en 1974 –año importante en la UNC para las realeziones de tipo revolucionario, político, pedagógico y teatral– y dicho año resulta clave en tanto que anticipadamente se manifestó la represión, en Córdoba y en la Universidad, debido a las incursiones paramilitares de la Triple A. Horacio Crespo (1996: 81) sitúa a partir del Navarrazo –golpe que destituye el gobierno provincial y que se inicia el 27 de febrero de 1974– “el cruento cierre de todo un ciclo histórico”, “proseguido ya sin pausa en los años de plomo de Menéndez”.

El vértigo creador se tensó con el represivo, y para octubre de ese año ya era peligroso cantar o hacer teatro en la Ciudad Universitaria. Sucedieron las persecuciones, intimidaciones, las que en algunos casos fueron disparos amenazantes, como ocurrió muchas noches al momento de las presentaciones de la obra. Con las incursiones de la derecha

armada se intentó detener las acciones revolucionarias: atentados, desapariciones y muertes hicieron que a los impulsos y deseos transformadores sucedieran el miedo y, en consecuencia, años más tarde ya en democracia, aparecieran olvidos, vacíos en la memoria, espacios de las ausencias, espirituales, y que al momento de recordar –a mediados de los años noventa al entrevistar a los protagonistas del nuevo teatro cordobés– pareciera que a algunos hechos o acciones se los hubiera sacado de la escena teatral y política, o se dudase acerca de que hubiesen sido reales. Como no verosímil fue desplazada la proyectualidad utópica de lo sucedido, por lo que en la investigación fue difícil mostrarla en su efectiva circulación y reconocimiento colectivo en los setenta. Este trabajo implica uno de nuestros intentos, de los análisis interpretativos da cuenta el capítulo introductorio (Fobbio, Musitano, 2017) al libro *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas...*

Nuestro análisis del espacio presenta un aspecto extrateatral, referido al vínculo del LTL con la realidad y la problemática de la gente. Ese carácter y significación implicó la salida del grupo (y del colectivo universitario-artístico-político) a las calles, fábricas, estadios, sindicatos, centros barriales, generando una experiencia que concretó tanto la apertura artística cuanto la existencial. Significó la intervención en la vida política y una posible realización de la utopía y, entre otras cosas, para lo teatral, entre otras cosas, supuso el rechazo de la sala tradicional, la ruptura de las jerarquías autor/texto/director, la necesidad de crear con otros, encontrar textos y palabras ligadas a la necesidad, en acuerdo con las problemáticas que interpelaban a artistas e intelectuales. Al comienzo de la presentación ante el público uno de los personajes (Jefe de Pista) explica, a la par que muestra el espacio, qué cosas hay, quienes están en él, y cómo se llama la obra:

... el jefe de pista, es decir, el encargado de dirigir aquí, en este sitio que es la pista, el lugar donde sucederán las escenas de esta obra. En este otro lugar tenemos la música y los músicos.

(*Los músicos hacen sonar todos sus instrumentos a la vez provocando gran ruido*).

Jefe de Pista: En este otro lugar tenemos... Un par de anteojos, una carpeta, un montón de papeles. Eso significa que allí hay un señor encargado de explicar a los espectadores todo lo que no saben sobre Tucumán y de recordarles a los actores todo lo que han olvidado de la investigación. Ese señor se llama el... ¡documentalista!

(*Se produce el primer cambio de rol del documentalista mediante un juego que subraya el hecho: el actor que representó hasta ahora ese personaje desciende del estrado y comienza a irse. Se encuentra con otro que viene en sentido contrario saltando. De la coalición el que venía saltando sale transformado en documentalista y toma su lugar en el estrado. El que hacía antes de documentalista se aleja saltando*).

DOCUMENTALISTA: Obra: El fin del camino.

Tema: el cultivo y la producción de azúcar.

La vida y el trabajo del pueblo tucumano.

Carácter (*de la obra, se entiende...*): Histórico documental

Autor: Grupo Libre Teatro Libre.

Duración:

Tucumán viene de la palabra quechua Tucma. Tucma significa: El fin del camino.⁶⁵

Así un actor presenta desde el juego del circo el espacio teatral. Y todas las contradicciones que en este lugar se desarrollan, cuando se va presentando la historia del cultivo de la caña de azúcar en América, y cómo los poderosos se han aprovechado de los trabajadores:

(*Aparecen graznando y revoloteando, las aves de rapiña*).

⁶⁵ Palabra de origen incierto, a la que se le han asignado varias procedencias. Especialistas en lengua indígenas no tienen certezas acerca de a qué lengua pertenece dicho vocablo. Es posible que refiera al nombre de un cacique, y al pueblo a él ligado.

UN AVE: ¡Aquí estamos los señores!
OTRA: ¡Los dueños de los ingenios!
UN AVE: ¡Los consorcios de las fábricas!
OTRA: ¡Los patronos de las tierras!
UN AVE: ¡Los militares tiranos!
OTRA: ¡Los dueños de las empresas!
(De un salto se impone Cuba al siniestro revuelo).
CUBA: ¡Un momento compañeros!
Sepan lo que me pasó.
JUBÓN: ¿Y ese quién es?
AVES: ¡Un cubano!
(*Huyen a refugiarse en el abyecto monarca*).
CUBA: Sí, soy cubano y les digo
que los estuve sosteniendo
pero el machete en mi mano
arma se convirtió.
Y eso sí, no fue milagro
que fue la revolución.
(*Las aves graznan y se sacuden de terror. El rey azúcar pierde pie, boquea, se tambalea*).

Este teatro mostró lo histórico, pero además ese espacio de lo posible, dónde se constituirá una acción en el espacio hacia un tiempo de realizaciones y si tenemos en cuenta la definición que Michel Foucault (1999: 19) hace de las utopías, “emplazamientos sin lugar real, (...) que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa e invertida, **son la sociedad misma perfeccionada, o el reverso de la sociedad**” (destacado nuestro), por considermos que la vivencia extrateatral del espacio conformó un modo diverso de hacer teatro, porque al vivenciar, conocer, relacionarse, y hacer consciente la problemática vital, propia y ajena, resultante del investigar, e improvisar, para crear colectivamente, permitió que el grupo al presentarse artísticamente ante el público mostrara el resultado de su búsqueda

compleja. El LTL en la construcción del propio espacio teatral, si bien tuvo referentes en usos urbanos y políticos, estaba centrado en nuevas condiciones de producción y recepción, no autoritarias, ni jerárquicas, en contacto directo con las situaciones difíciles de la realidad y según el carácter transformador de sus opciones políticas necesitaron que el texto –de esta creación colectiva– funcionara como una “máquina textual” (Chartier, 1998), para *hacer hacer* al público, intentando romper las fronteras entre la sala y la escena, entre el arte y la vida. Este aspecto del espacio propiamente teatral da cuenta de un hacer artístico que necesitó de rupturas y exploraciones, manifiestas en el texto –como vimos en las anteriores citas– con las indicaciones para el uso del espacio, y también en los parlamentos. Las rupturas implicaron modos diversos de intervención político-teatral, nuevos usos del espacio escénico con el mínimo apoyo escenográfico, iluminación natural, y una mayor libertad interpretativa.

El grupo LTL al abrirse a lo popular rompió con la oposición público-privado, acercándose al imaginario social revolucionario, representaron en el desarrollo mismo de las acciones ese *espacio otro*, que con su capacidad heterotópica llevó la mirada hacia la crítica social. El espacio habitual de trabajo y de creación para el LTL hasta el año 1973 había sido el urbano, de su ciudad mediterránea, con la problemática obrero-estudiantil de ciudad de oposición y tensión constante entre una intelectualidad de izquierda progresista frente al sector conservador doctoral, académico, de raigambre religiosa católica. La apropiación del espacio de la ciudad de Córdoba –por parte del LTL y de otros grupos de teatro independiente– adquirió en los setenta una dimensión significativa de apertura estética, antropológica y política.⁶⁶ En esa

⁶⁶ “Los grupos de teatro independiente de este período se enfrentaron a una encrucijada: seguir haciendo un teatro canónico, no comprometido socialmente; otro, preocupado por la experimentación estética; o, de modo más radicalizado, un teatro no canónico, responsable

espacialidad común al Cordobazo, el grupo presentó en 1970 *El asesinato de X*, obra de teatro testimonial por la que recibió el premio Casa de Las Américas, de La Habana. Así el folleto de presentación del grupo lo explica (INCIBA, Venezuela, 1975: 1): "... luego de ocho meses de elaboración surge el primer trabajo de teatro testimonial, sobre la realidad argentina de ese momento: *El asesinato de X*". En aquella creación trataron la problemática sindical y de represión, temas que en *Contratanto*, puesta en escena de 1972, amplían centrándose en la educación. Esta segunda creación colectiva de teatro documental, como en otro capítulo ya se describió, realizada y estrenada con el gremio docente, de gran éxito e importante amplitud de público, tuvo reposiciones en años posteriores.⁶⁷ El LTL, además en otras obras atacó la moralina y los valores burgueses, usando como espacio de choque los café-concert, en los que presentaba espectáculos de humor, luego tomó las plazas y lugares abiertos, trabajando también en espectáculos para los niños (véase Fobbio, Patrignoni, 2010).

Tucumán, el espacio otro y la investigación teatral

Sabemos, según se desprende de las declaraciones de sus integrantes, en artículos periodísticos y entrevistas de aquel tiempo que a mediados

y transformador. Al optar por esta posibilidad [el LTL y La Chispa] fueron conscientes de que las prácticas estéticas debían reformularse, encontrar otra manera de decir, de representar (...) Las lecturas específicas de lo teatral se cruzaron con las políticas. (...) Los intelectuales cordobeses que participaron de la revista *Pasado y Presente* conformaron el grupo de referencia y, también, de cotidianeidad de teatristas, escritores y militantes universitarios, unidos en la crítica a la ortodoxia" (Apezteguía, 2000).

67 Mariela Heredia Regolini (2000) considera que el grupo LTL representa para la prensa cordobesa el paradigma de lo que se dio en llamar "el nuevo teatro cordobés", por su compromiso, vitalidad, capacidad de ruptura, juego y humor, véase en este libro los análisis de la investigadora.

de 1973 –luego de la puesta en Buenos Aires de *Contratanto*– el LTL decide instalarse unos meses en Tucumán, ciudad donde sus miembros realizarán diversas tareas como “trabajadores y militantes del teatro”.⁶⁸ Tucumán como nuevo espacio de investigación y trabajo político-teatral modificó las condiciones de producción, y también lo producido: es en esa confluencia de lo otro con las mutaciones de lo propio, en la que se sitúa *El fin del camino*. Con el espacio tucumano aparece la consideración de lo agrario, de la problemática de la expropiación de la tierra, y la dura realidad de los zafberos. La explotación en ese contexto rural mostraba otras caras, otros enfrentamientos, una realidad en la que lo mágico no dejaba de tener su verdad concreta.

Por otra parte, el LTL vivió en Tucumán del teatro y para el teatro, durante tres meses, de setiembre a noviembre, realizó prácticas pedagógicas, dictado de cursos sobre la metodología de creación colectiva, y formación de grupos de teatro popular. Entre las puestas consignamos las presentaciones de teatro para niños, en las plazas, y obras coyunturales en sindicatos.⁶⁹ En ese tiempo el LTL realizó prácticas de documentación e investigación teatral, que luego plasmaría en *El fin del camino*. Entonces, a la par que sus integrantes hacían teatro reflexionaban sobre el enseñar y el aprender, tocando muy de cerca y viviendo lo urbano provinciano –en lo pedagógico y espectacular– y seguramente se preguntaron acerca de cómo tomar la realidad de los zafberos, no solo

68 Se han considerado aquí las siguientes notas: *La Voz del Interior* del 11 de febrero de 1974: “El grupo “Libre Teatro Libre” regresa a Córdoba e intentará hacer teatro o *Algo por el estilo*”, entrevista a los integrantes a propósito del estreno de la obra mencionada; *La Voz del Interior*, julio de 1974, “La concreción de un curso que registrará el método de trabajo de un equipo teatral cordobés de trascendencia latinoamericana”, entrevista a cinco columnas; y los diálogos con Roberto Videla, miembro del LTL, del 26 y 30 de junio del 2000, con Adriana Musitano, a propósito de la obra *El fin del camino*; más las entrevistas a miembros del LTL publicadas en *Las lunas del Teatro* (Pinus, et al, 1996).

69 *La Voz del Interior*, 07/74: 2 consigna que en 1973, mientras se hacía la “elaboración teatral de la investigación teatral realizada en Tucumán sobre la industria azucarera”, se presentaban “obras breves coyunturales, en barrios, actos masivos, fiestas populares, etcétera”.

un objeto de creación sino el mundo de los otros, espacio rural que era mucho más que un motivo o tema en la tarea de investigación pues ese lugar, esos hombres y esas mujeres afectaban lo existencial, lo personal, en las relaciones del día a día, afecciones que posteriormente aparecieron en las instancias de improvisación y en la propia creación colectiva, como más adelante se podrá apreciar.

Los artistas del LTL buscaron la fidelidad a la ‘verdad’ y por ello la tarea de documentación en la provincia de Tucumán se presentó como solución. Investigaron para responder a la necesidad de la gente y de ellos mismos, con el compromiso de expresar la problemática de dominación, explotación, e inequidad en el trabajo de la zafra. Teatralmente respondieron al desafío con la cohesión grupal, el uso de técnicas actoriales basadas en la improvisación, y el aprovechamiento de tradiciones escénicas populares, tales el circo criollo y la comedia del arte. El distanciamiento brechtiano, aporte importante a la reflexión política y a la acción teatral renovadora, permitió al LTL adecuarse a las nuevas condiciones de producción/recepción, trabajando para la concientizar la explotación, con técnicas de montaje y actuación persuasiva, para una comunicación más eficaz, sin descuidar los recursos artísticos de colorido, atracción, e intensidad a las presentaciones.⁷⁰

ESTUDIANTE: Lo han muerto a Víctor Villalba. Les va a doler. Les va a costar.

(*Un militar camina entre la fila de estudiantes que se rinden*).

DOCUMENTALISTA: General, ¿ve usted muy politizada a nuestra juventud?

GENERAL: En buena hora que lo esté. Eso significa que hay libertad para ejercer las ideas políticas.

⁷⁰ Sobre la presencia de Brecht en la actividad teatral de Córdoba ya nombramos a Halima Tahan, Revista *Estudios* N° 2 (1993: 33-46); y *Estudios* N° 4 (1994, 91-98), CEA, UNC.

DOCUMENTALISTA: ¿Podría informarme acerca del número de detenidos?

GENERAL: 800. Pero tenemos listas parciales.

(*La marcha termina. Los estudiantes entregan la chaqueta al militar. Dos actores forman un equipo móvil de televisión. El ministro se dirige a la cámara*).

MINISTRO: Yo, como ministro del Interior, declaro que los disturbios se deben al activismo estudiantil, que resiste el proceso de institucionalización. Su filosofía es atacar al sistema, sea justo o injusto. Yo no tengo la culpa y no voy a renunciar.

(*Los estudiantes han armado una gran honda, utilizando una horqueta de árbol y trapos. Una villera, mientras recoge los diarios que han quedado en el piso, habla*).

VILLERA: Nosotros estamos con los estudiantes. Esto ya no parece un barrio de gente decente sino una cámara de gas, como había en la guerra, ¿vio? Me parece que vamos a tener que hacer como en las invasiones inglesas. Subirnos a los techos y tirarles de todo hasta que se vayan. Lástima que aceite no les vamos a poder tirar: está tan caro... (*El ritmo se detiene bruscamente. Desde el sector de los músicos se escucha un grito de baguala*).

VOZ: Lo han muerto a Víctor Villalba. Les va a doler. Les va a costar.

(*Los estudiantes y la villera levantan la honda lentamente*).

El espacio en el texto teatral, de la documentación a la traducción artística

Según se desprende de las declaraciones de miembros del LTL, ellos entendían que la primera etapa en la metodología creativa consistía en una tarea documental, *in situ*, recabando datos, conversando con la gente, tomando notas acerca de sus problemas, asimismo detectando las contradicciones, los ocultamientos de la verdad, los modos engañosos que el poder tenía para sostenerse. Por ejemplo, en las citas vimos que resaltan en el texto de la obra distintos tipos de discursos

(publicitarios, turísticos, sanitarios...) que mostraban a Tucumán como un paraíso, ante el país y ante sus propios habitantes o bien como en la anterior se alude a una pueblada, a ese “episodio que ha pasado a formar parte de la mitología escolar, el pueblo lo asocia también con las luchas callejeras de los últimos tiempos, como “el Quintazo” (de la nota explicativa del texto de la obra).⁷¹ Esa era la manera oficial de representar la provincia que en contrapunto fue tomada para denunciar y desentrañar el otro Tucumán, el no dicho, ni mostrado. Esta otra manera de presentar desnaturalizó lo habitual, al incluir los datos obtenidos en la investigación y el trabajo de campo. Estos testimonios orales y la comunicación con la gente, serían luego trabajados en el grupo mediante el análisis de las frases hechas. Sumaron de esa manera los documentos escritos, los orales y los datos estadísticos. Al investigar en la región el LTL tuvo la posibilidad de tratar y destacar las contradicciones entre uno y otro modo de representar el espacio, para que luego, en el escenario, ese contrapunto interactuara con las oposiciones entre engaño/verdad; dolor/belleza; miseria/confort.

Nos decía Roberto Videla (2000) que el texto fue muy elaborado porque pensaban mandarlo a la Casa de Las Américas, y previeron un público lector-receptor amplio, latinoamericano. Esto se aprecia tanto en la parte inicial como en la parte final de la obra, ya que con las citas de otros textos y por las notas—usos por entonces no frecuentes en un texto teatral—se explican los acontecimientos históricos aludidos, de la Argentina y Tucumán, los términos usados, algunas creencias populares como la del *Familiar*, y personajes como el cura Soldati, quien protagonizara un movimiento de sublevación con los llamados “rotosos”,

⁷¹ Aclaramos que al inicio de nuestra investigación trabajamos con el texto de *El fin del camino*, en una copia mecanografiada facilitada en 1999 por la colega Silvia Villegas, y luego lo hicimos con el texto revisado por Ferrari y Bressan, del cual tomamos las citas aquí consignadas, texto que en este libro se publica.

gente humilde cansada de la explotación. Esta composición, como dijimos, se pensaba necesaria por ser una obra documental, destinada a un público amplio, y dejaba en claro el trabajo testimonial e investigativo que implicó la producción.

Luego del trabajo de campo e investigación, según la metodología propuesta, fue necesaria una segunda etapa, que el grupo denominó de “traducción teatral” (en *La Voz del Interior*, julio de 1974), porque requería transformar (traducir) los materiales de lo real. Entonces fueron efectivas la creatividad, desinhibición y ruptura de los habituales modos de percepción. En *El fin del camino* esta traducción fue “de duro parto y de difícil resolución”, según palabras de Roberto Videla (2000). Entendemos que esto se debió a que esa tarea implicó la integración en lo escénico de lo propio y de lo extraño, elegir e integrar personajes vinculados a los trabajadores zafberos y otros con las tareas del propio grupo, a fin de apropiarse de las dificultades de relación y adentrarse en lo compartido, en lo común. Observamos en la primera parte que las citas contrapuntean con las imágenes espaciales, del suelo y la tierra, en los parlamentos y también en las citas —que según se nos dijo no formaban parte del texto escénico— que no eran dichas ni representadas, incluidas en la escritura en cuanto aportaban datos para la comprensión de la acción y la tarea del montaje teatral. Suponemos que estaban dirigidas a quienes trabajarían en futuras puestas y lecturas, también porque informaban de la tarea documental, dando verosimilitud.

Como los lectores podrán comprobar las citas se construyeron a partir de fragmentos varios: uno, de la guía turística de Tucumán; otra, de cuentos de autores tucumanos; la tercera serie, tomada de encuestas del INTA a trabajadores rurales; y por último, se hicieron transcripciones de conversaciones con un obrero del campo, grabadas por el LTL. Además, para que se detecten las representaciones colectivas sobre esa región se muestra su carácter de lugares comunes, tales el “Jardín del

Edén”, o aquella frase que nombra una tierra con gran variedad y belleza de paisajes, obviando la miseria y desocupación. Al hacer constar en primer plano las imágenes construidas desde el poder y la publicidad, permitían reflexionar/conocer cómo se coaccionaban las percepciones, pues era claro la pretensión de que se descubrieran otras verdades: tales la expropiación de la tierra, la explotación de los trabajadores, y se dirigiera la atención a la enfermedad, falta de educación y pobreza. El grupo de artistas cordobeses percibió la distancia frente a Tucumán como esa realidad otra, y al ser aceptado como grupo y trabajadores estos jóvenes radicalizaron su condición de “productores” de teatro, y el *saber* operó como un fuerte estímulo. Las imágenes se organizaron en la obra según un montaje cinematográfico –recordamos el epígrafe de Jameson y la alegría del trabajo en el montaje– y son en su mayoría espaciales, referidas a la tierra y a la relación de la gente con ella, funcionan como focos de atención.

La composición ‘natural-real’ del espacio

Las acotaciones escénicas en el texto señalan una zona semicircular en la que se ubicaría a la gente, “rodeando al otro espacio más pequeño donde trabajarán los actores...”, “sin entradas ni salidas”, porque la acción se indica “contínua y los cambios se efectúan ante el público”, recordemos la cita y la palabra del Jefe de pista. Es importante señalar cómo estaba marcado ese espacio de trabajo: se lo describe dividido en cuatro: una zona, para los músicos; otra, para los elementos escénicos; la tercera más elevada, el estrado, dónde se halla el documentalista; y, la última, “dominio del jefe de pista”, y de los actores teatralizando.

La escenografía y utillería creadas con pocos elementos, solo con dos afiches, cañas y latitas de cerveza para hacer sonar, y que con estos

objetos escénicos mínimos se ubicaba al espectador en un espacio cercano, cotidiano, no ilusorio, pensado propiamente como área de trabajo y reunión entre trabajadores (actores/zafreros). Allí se podían tomar los instrumentos o los elementos del vestuario, según el rol de cada actor-personaje, o la situación. La iluminación consignada era “la luz necesaria, es la luz ambiente” (copia de 1974: 3). Y destacamos la deseada ‘naturalidad’ escénica, parte de una búsqueda estético-política, con distanciamiento. Lo teatral en esos espacios y acciones de los personajes fue asumido ante el público sin distinción entre arte y vida, los actores se mostraban trabajando. La obra rompió de este modo el pacto ilusionista y como vimos los parlamentos aclaraon al público que el grupo LTL era el autor de la obra, que su tema era “el cultivo y la producción de azúcar y la vida y el trabajo del pueblo tucumano”, subrayando que el carácter de la obra era “histórico documental”. Enunciado el vínculo con lo originario de la tierra y el significado del título de la obra (LTL, 1974: 5). A partir de allí la oposición al dominio colonialista y a la explotación resultó clara. Las escenas, todas ellas de una gran variedad, en coherencia con una propuesta de teatro popular remitían a los problemas y necesidades de la gente, tanto del pueblo tucumano como de los oprimidos de Latinoamérica.

El relato escénico sitúa temporal y territorialmente, la escena de “El Rey Azúcar” enmarca la historia en un espacio mayor, el de América, y los juegos entre los actores se hacían a partir de los países azucareros que sufrieron la explotación colonial, destacando la lucha por la no dependencia, como las de Brasil, Haití y Cuba. Otras escenas plantearon problemas particulares de la realidad tucumana, tales “la deserción escolar”; “explotados y explotadores”; “la burocracia sindical”, o “las luchas”, en clara referencia a los resultados de la investigación, respondieron a los intereses de la región, conjuntamente a los compromisos políticos del grupo. La obra presentó de esta manera cuestiones

económicas y personajes cercanos al público, como los peones, señores, capataces. Y los artistas, en tanto que trabajadores/autores/actores, incluyéndose en los roles asumidos previamente como documentalistas o actores, se mostraron en busca de la ‘verdad’, para descubrirla, decirla, compartir la.

En *El fin del camino* se hizo explícita la relación analógica entre trabajo y espacio, ya que ambos operaron en la organización y montaje de las acciones, centradas en antagonismos, conflictos, sometimientos y en el darse cuenta qué se hace al trabajar y qué se hace en y con la tierra. Actuar o cortar la caña conformaron trabajos cercanos, plausibles de alegría, y también de explotación. Los propios actores aparecieron olvidándose del texto o de lo que observaron en la investigación, y por ello sufrieron el brutal ataque del Jefe de pista. Varias son las situaciones existenciales semejantes, escenificadas por los actores y sufridas por los cañeros, de dominio sea por parte de los comisarios, capataces, dueños de los ingenios y aún de los sindicalistas, que decían representarlos en sus demandas.



Imagen 30. (Foto cedida por Graciela Ferrari y Lindor Bressan). El LTL en un ensayo en la sala del Tiro Federal, ocho actores y actrices, probando y divirtiéndose: Julio Saldaña, Graciela Ferrari, María Escudero, Pepe Robledo, Oscar Rodríguez, Cristina Castrillo, Susana Rueda, y Lindor Bressan.

Walter Benjamin (1970: 16) sitúa de modo clarísimo la eficacia cuando se refiere al autor como “productor”, es decir, al artista que logra unir vanguardia política a estética, expresa que:

Cuanto mejor sea su capacidad técnica y cuando su posición sea la de traición a su clase burguesa y cuando entonces tenga claro cuál es su lugar en el proceso de producción más fácil será la actitud revolucionaria que enseñe.

Lo técnico y lo creativo, no fueron una reproducción de la situación de dominio sino su opuesto, así los actores unidos en el trabajo escénico crearon corporalmente una barrera y los payasos derribaban uno

a uno a los personajes comunes –trabajadores, pequeños artesanos y comerciantes– e incluso a aquéllos a quienes se creía fuera del problema, los profesores universitarios, los que vivieron otra forma de la expulsión desde aquel año de 1966. La barrera material de los cuerpos resultó una imagen que presentó de modo productivo el cierre de los ingenios aludiendo, desde lo corporal y más común a todos, a una problemática conocida por los trabajadores: la imposibilidad de la subsistencia, el abandono de sus trabajos, y el dolor por el abandono de las tierras, en éxodo hacia las ciudades.

En otro momento de la acción, parcializando el espacio escénico con una tiza, el grupo da cuenta de los distintos sectores que participaron en la economía azucarera. La imagen espacial marcada por el jefe de pista denuncia acuerdos nefastos y la corrupción del sindicalismo. Son los actores los que con carteles colgados de su cuerpo se movilizaron espacialmente y ante el público denunciaban las relaciones entre industriales, sindicalistas, terratenientes, sectores cañeros y el gobierno, mostrando la corrupta red de interacciones. La última imagen espacial seleccionada por paradigmática es la del tejo que, como explican las notas, alude al juego infantil conocido en Buenos Aires como rayuela (*El fin del camino*, 1974, Nota N° 5: 42). A través de él se hace ingresar la problemática de los pueblos abandonados, de los obreros y la matanza de Rawson, ya que en el “cielo” del tejo se ubicaban aquéllos que la represión del Estado produjo. Esta figura funciona como alegoría del pueblo fantasma, al que entran y salen los personajes con sus historias de vida, señalando fechas y situaciones por las que la muerte no entró casualmente en el juego, sino que tuvo sus responsables.

El autor-actor, su saber y hacer

Este teatro en el juego hizo pedagogía, liberación con el humor, y permitió el conocimiento con la representación dentro del teatro. Como ejemplo del uso didáctico del espacio tomamos la representación de la retención de la *plusvalía* por parte de los dueños de la tierra (imagen siguiente). La escena planteada con mucho ritmo, mostraba que los actores-cañeros jugando se disponían en una pirámide corporal de tres niveles, y entre los actores circulaban palitos, que representaban el producto de su trabajo. Los tres cañeros que trabajaron en la base de la pirámide quedaban solo con un palito para todos, mientras que los dos cañeros del segundo nivel retienen uno cada uno, y el actor situado en la parte superior de la pirámide, acapara “todos los demás palitos” (en texto, 1974: 11). El documentalista, simultáneamente a los juegos rítmicos, da los datos de la realidad y va indicando las zonas de la figura creada espacialmente:

DOCUMENTALISTA: Los cañeros chicos producen el 8% de la caña. (*Señala el palito de los de la base*). Los medianos cañeros producen el 31 % de la caña (*Señala los del medio*) y los grandes cañeros producen el 61 % de la caña. ¿Qué significa todo esto?

CAÑERO CHICO 1: Que la mayor cantidad de gente tiene la menor cantidad de tierra productiva.

DOCUMENTALISTA: Y ¿qué más?

CAÑERO CHICO 2: Que para vivir una familia necesita más de 300 surcos.

DOCUMENTALISTA: Y ¿qué más?

TODOS: (*Desarmando la pirámide*) ¡Qué todo esto es una mierda! (1974: 11).

Esta escenificación seguramente requirió a los actores poner en juego sus capacidades técnicas, creativas y rítmicas, para evitar el

pedagogismo y lo panfletario. Es decir, para no caer en los peligros de lo retórico presentes también en la escena de la sublevación de Cuba ante el Rey Azúcar, en su alegato para hacer la revolución. Era factible que la resolución en la puesta por el juego escénico—entre los cuerpos de Brasil, Haití y Cuba y la caída del Rey—hicieran que la palabra cobra- ra, por lo humorístico y gestual, otras significaciones más allá de esa parte del texto que instaba a la sublevación.

El carácter de esta obra necesariamente didáctico nos remite a la premisa de que para que el teatro sea un *hacer hacer*, una *máquina textual* que transforme la vida, necesita *hacer saber*. La imagen espacial de la pirámide en solidaridad con quienes vivían esa realidad otra acercó, como decíamos, actores a cañeros, y resultó una imagen metafórica que englobó al público, involucrado en el *hacer* y en el *saber*, para que de ese modo se cuestionara el *poder*. En esta escena de la *plusvalía* la solidaridad y el acercamiento se lograron, a nuestro entender, a través de una efectivísima imagen espacial, la de la pirámide, apoyada acto- ralmente por lo circense y el humor, incorporando luego payasos que barrían con “un enorme escobillón y una minúscula escobita”, como di- cen las acotaciones posteriores, “para dejar en claro lo que dice el do- cumentalista” (LTL, 1974: 11). Luego, los payasos y una vieja aristocrática abrieron las acciones a lo vivido mediante juegos escénicos, permitien- do la racionalización y el reconocimiento de la situación de explota- ción y de injusticia creada por industriales, militares y sindicalistas (LTL, 1974: 11-13).

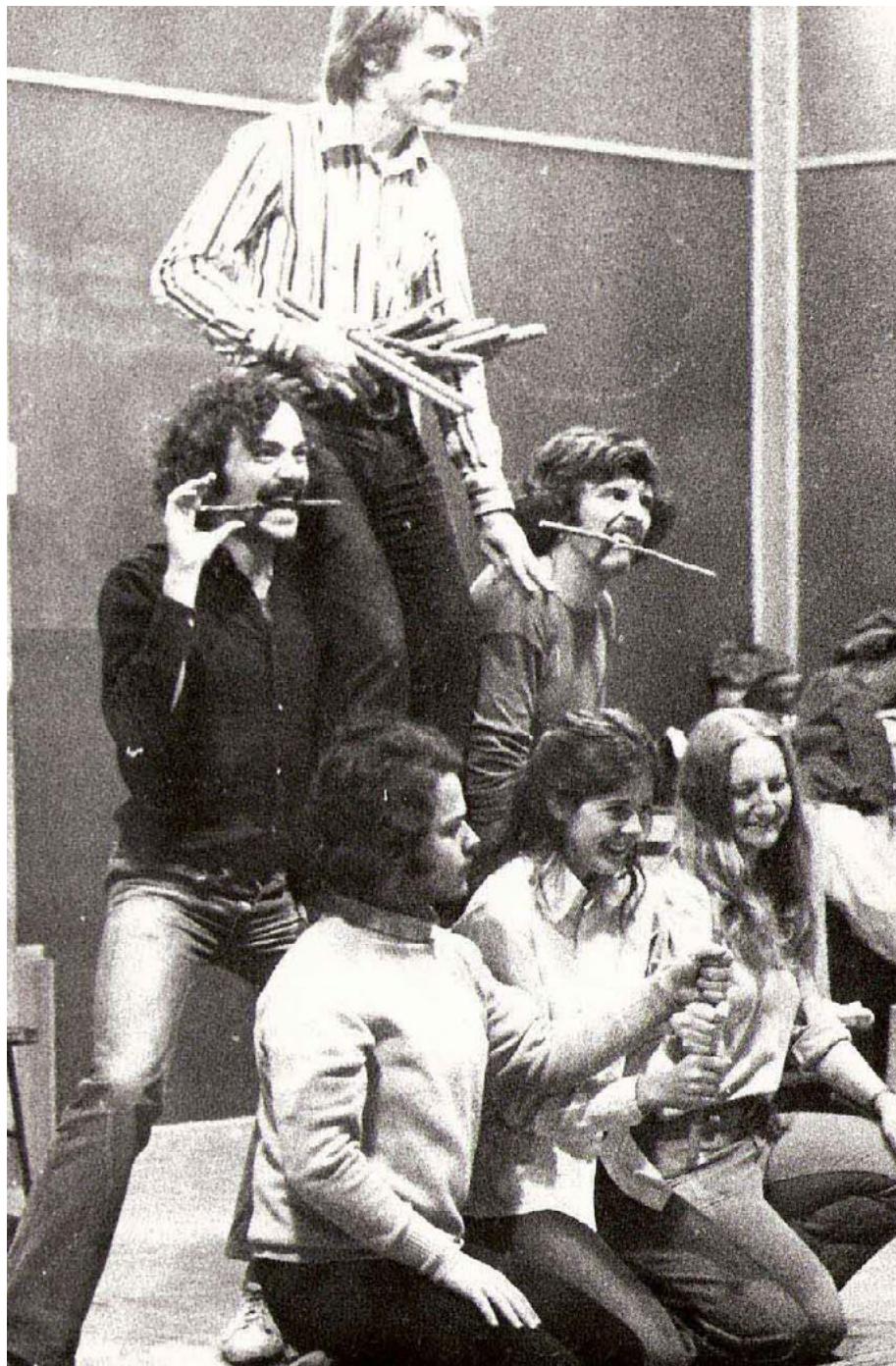


Imagen 31. *El fin del camino* (foto cedida por Graciela Ferrari), escena “La propiedad de la tierra”. Juego escénico entre seis actores que desmontó las relaciones de poder, y resultó memorable, porque de modo concreto dejaba claro ante el público el concepto de *plus valía*.

Al concluir *El fin del camino*, tomando la opción brechtiana del distanciamiento, todos los actores se mostraron ante el público como trabajadores, con su vestimenta habitual, uniéndose al son de cañas a los espectadores/participantes, entonando una canción que decía:

Es duro el camino
Es largo el camino
Pero es el camino a seguir (LTL, 1974: 33).

Este trabajo documental en escena se continuaba con dos obras cortas: “La leyenda del familiar” y “El calvario del cura Soldati”, ambas con características teatrales distintas a *El fin del camino*. Sabemos que el LTL en esta segunda y tercera obra de 1974 usaron la estructura dramática del circo criollo –con telón pintado y mínima caracterización teatral de los personajes– e incorporaron aspectos de interpretación musical que reproducían lo popular y folclórico, reconocible en la región. Modificaron los modos de actuación, haciéndolos más tensos, aunque no paródicos. Nos decía Roberto Videla que presentaban con mucho respeto estas dos obras, aseveración que muestra que el grupo sabía que era necesario desmontar ciertas creencias, racionalizarlas, pero de un modo tal que no hiriera al público, implicando el saber y la razón, pero no la burla. A las creencias populares y sus valores se las entendía construidas socialmente y, a la vez, aprovechadas por el poder para el mantenimiento del orden establecido. Esta certeza supuso, seguramente, la necesidad de una intervención política a través de una teatralización no violenta, no paródica. “La leyenda del familiar”, por ejemplo, desnudaba una creencia de la zona, la del perro que representa el diablo, animal que provocaba temor entre la gente y del que se decía era como los dueños de los ingenios. Al familiar, en la acción dramática, se lo descubre en el comisario que le quitó la vida a un mecánico que quiso saber más de lo que debía, rompiéndose así el aspecto no racional de la

creencia, y asimismo respetando la analogía establecida popularmente entre diablo y señor poderoso (Videla, 2000).

“El calvario del cura Soldati” presentado como un “drama rural en dos actos”, narraba y representaba la prédica libertaria del cura. Reconocemos en esta obra corta varias estrategias de distanciamiento en el relator, que muestra a los actores como artistas. Se usaron, también ciertas técnicas escénicas de identificación en resguardo del carácter popular y legendario del cura. Son concisas en el texto las acotaciones acerca de los personajes, los que están tipificados para que el público pueda distinguirlos, adherir a ellos o rechazarlos, según el caso, acordar con los rotosos, cuestionar a los autoritarios. Simoca aparece situada como el *espacio* del fin y del comienzo de una historia para recordar, ya que es el lugar en el que se unen el cura y los desprotegidos, en una gesta épica. La imagen que cierra el texto es la de un remolino de viento y detrás de las injusticias, van el cura, los artistas... (LTL, 1974: 41), en la obra que aquí se publica leemos:

RELATOR: Fue en los pagos de Simoca, allá por el 1911... Cuentan gentes que en las noches de viento como esta, en los remolinos anda golpeando el curita justiciero... que aprovecha los remolinos de viento para volver y volver a irse... y galopa con la cabeza gacha, ¡porque todavía hay injusticia sobre el mundo! Con ustedes ¡... los artistas!

(*Los artistas se disponen por orden de importancia reciben los aplausos. Saludan. Salen.*)

Es importante decir que si bien la obra fue escrita en Córdoba, luego de las etapas de traducción y adecuación de lo investigado, por la difícil situación política no pudo el LTL volver a Tucumán a presentar estas obras. La persecución allí generó también muchas víctimas. A fines de 1974 durante un mes se presentó la obra en Córdoba, en la Ciudad Universitaria, en el Teatrino. Luego, por la situación de riesgo que vivían los actores, como muchos otros artistas, aceptaron una invitación y el LTL

se va de gira a Venezuela. Mientras tanto, a comienzos de 1975 se impide el regreso de docentes y estudiantes al Departamento de Teatro, por lo que no tuvieron los grupos las salas de ensayos en el espacio de la UNC.

La Universidad como espacio de transformación comienza a ser fuertemente neutralizada, en ese contexto cordobés represivo cuando se completa la gira del grupo por Venezuela, en 1975, y por circunstancias personales y las políticas de la Argentina, los miembros del grupo LTL tomaron distintos rumbos. Se daría así el fin del grupo, el fin del trabajo colectivo, con un pequeño margen como fueron tanto la puesta de *El rostro*, a la cual se refiere en este volumen el texto de Roberto Videla, como la de la obra *Al margen de fondo*, que pusieron en escena Lindor Bressan y Oscar Rodríguez, en Córdoba y luego en Ecuador, al inicio del exilio.

En Córdoba, y más allá de que al Departamento de Teatro de la Escuela de Artes lo cierra la Dictadura en 1976, sabemos que ese nuevo teatro cordobés del que fue parte el LTL fue un fenómeno transformador, y que en sus producciones traspasó la metáfora del fin del camino. Así lo interpretamos, porque en la Universidad democrática de posdictadura muchos actos salvaron la memoria de ese tiempo. El primero, la reapertura del Departamento en 1985, reincorporando a varios de los docentes cesanteados. Luego, el *Doctor Honoris Causa* a María Escudero y el Festival de la Creación Colectiva, en 1999, cuando se pone el nombre de María Escudero al Teatrino. Otro *Doctor Honoris Causa* fue otorgado a Laura Devetach, por la producción valiosa de la escritora, y como dato significativo ella también fue docente del Departamento de Teatro. Podemos aludir a muchísimos otros actos mínimos que pusieron límite a la desmemoria y repararon los efectos nefastos del terrorismo de Estado, y del olvido obligado. Quizás todo eso nos señale ese espacio *otro*, el del teatro popular y político de los setenta, cuando se ejerciera

la proyectualidad utópica que situado en esa zona mixta, medianera, unió espacios “incompatibles entre sí” y produjo algo más que rupturas formales. Foucault (1999: 19) cuando describe la experiencia *medianera* expresa que guarda relación con lo irreal y que, a la vez, es localizable, es como la experiencia espacial del espejo, y es propiamente la del teatro. El espacio medianero tiene la particularidad de producir un “efecto de devolución” que –desde lo virtual, irreal, ficcional aunque localizable– devuelve a los espectadores la mirada sobre ellos mismos.

Notas para el fin del camino: *el rostro* (LTL, 1976)

Roberto Videla

El rostro es un espectáculo de creación y dirección colectiva del Libre Teatro Libre, realizado y estrenado en la sala Rajatablas del Ateneo de Caracas, Venezuela, en 1976. Los actores-dramaturgos-directores que participamos fuimos Graciela Ferrari, Roberto, Pepe, Robledo y Roberto Videla. En la música y en la operación técnica de luces y sonido se sumaron Cristóbal Soto y Víctor Kesselmann. En esta ficha de *El rostro* faltan los otros actores y actrices que conformaban el grupo: María Escudero, Cristina Castrillo, Susana Pautasso, Susana Rueda, Julio Saldaña, Oscar Rodríguez, y Lindor Bressan. Los datos como la fecha, lugar de estreno, composición del grupo y las ausencias resultan importantes para analizar la situación en la que se encontraba el LTL en 1976, antes del estreno de *El rostro*. Es necesario entonces, para comprender este y otros cambios, hacer algo de historia y remontarnos al año 1974, en Córdoba, Argentina.

La Alianza Anticomunista –Triple A– desde fines de 1974 estaba prácticamente institucionalizada y más aún durante el gobierno de Isabel Perón, con su secuaz López Rega. Cometidos numerosos asesinatos, el país vivía en un clima de opresión y terror. Muere en un atentado Alfredo Curutchet, abogado de Derechos Humanos con quien el LTL había tenido unas primeras reuniones para asesorarse sobre un espectáculo al que nos pensábamos dedicar, una investigación documental sobre la Justicia en Argentina. Por otra parte, ese mismo año 1974 el LTL estrenaba en el Teatrino (hoy María Escudero) de la Ciudad Universitaria *El fin del camino*, una creación colectiva de teatro documental. Esta obra se había gestado en 1973, cuando el grupo fue enviado a Tucumán por compañeros cercanos al PTR/FAS, allí vivimos

varios meses documentándonos sobre la situación de los obreros de los ingenios de caña de azúcar, con sus espacios de trabajo cerrados y en situación de movilización popular. El LTL se alía a los sectores campesinos y se suma a la tarea llevada adelante en Tucumán por el PRT-ERP. De vuelta en Córdoba, durante 1974 el LTL se dedica a preparar los materiales teatrales, considerando la enorme recopilación de datos, noticias y entrevistas hechas en Tucumán. El espectáculo se pone en escena en octubre de 1974 en la Universidad, como dijimos en el Teatrino, en medio de una fuerte tensión social. Compañeros del PRT vigilaban desde los techos las funciones, por la posibilidad de atentados de las AAA y de otros grupos parapoliciales. El éxito teatral fue grande, mucho público asistó a las funciones, y el LTL recibe a fin de año dos premios Trinidad Guevara, uno por *El fin del camino*, y otro por *Algo por el estilo*, obra de humor estrenada antes en Ciudad Universitaria, en abril del 74.

La situación era cada día más complicada, en octubre, noviembre y diciembre del 74 se sentía fuertemente el cerco, que comienza a aproximarse inexorable al grupo, ya muy conocido por su actividad militante y artística, aunque no todos los compañeros pertenecían al PRT/FAS. Para el estreno de la obra sobre Tucumán viene Haroldo Conti, quien luego escribe una nota entusiasta tanto sobre *El fin del camino* como sobre el LTL, titulada: “La hermosa gente al final del camino”, en la revista *Crisis*, de noviembre de 1974.

Luego, el LTL es invitado al Festival Internacional de Caracas, a desarrollarse en enero de 1975 y el grupo decide viajar, participar y luego, después de una gira por Venezuela para recaudar fondos, volver a Argentina, pero ya no utilizaríamos el nombre Libre Teatro Libre, porque se había vuelto peligroso.

Emprendemos entonces el viaje, un 4 de enero de 1975, convencidos de que estaríamos afuera por dos meses. En las valijas llevábamos lo

esencial, más las cosas que se usaban en las obras, las que cabían en una valija grande. Viajamos con la idea de presentar todo el repertorio: *¿Glup zas pum crash...!* y *La mayonesa se bate en retirada*, para niños, *Contratanto*, *Algo por el estilo* y *El fin del camino*, para adultos, además con la intención de dar talleres y seminarios de teatro.

Como grupo fuimos invitados al Festival de Nancy, en Francia, que se realizaría en abril de 1975, y esta invitación fue una de las razones que apresurarían la crisis del grupo, en su primera fragmentación. Había dado el LTL su conformidad en una reunión con Jack Lang, ministro de Cultura de Francia, cuando realizó el viaje a Córdoba en 1974, viaje que fuera, entre otras cosas, para contactarse con María Escudero y el grupo. En marzo de 1975, en Caracas, el LTL se separa, en una separación consensuada, luego de semanas de deliberaciones y acaloradas discusiones. Y en este fin del camino sigue... *El Rostro*.

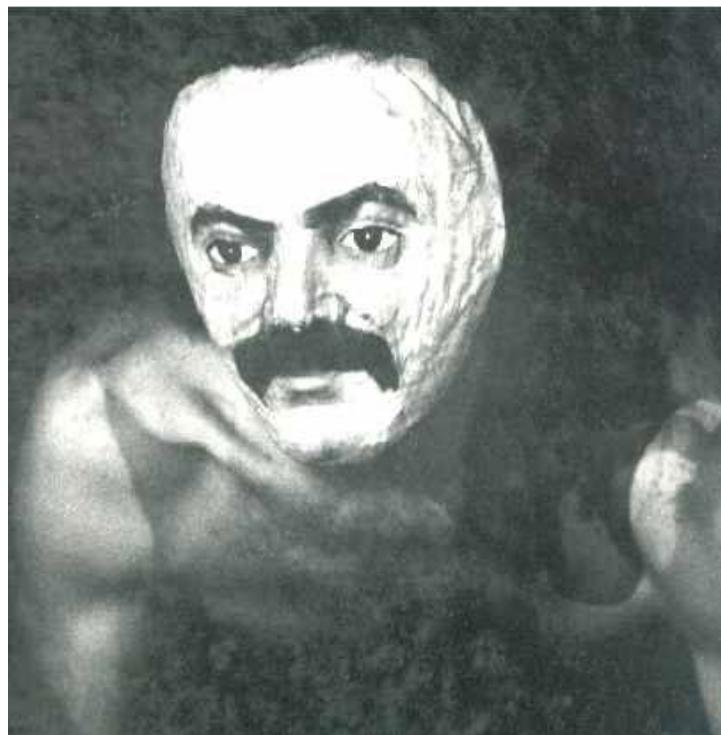


Imagen 32. *El rostro*, máscara/rostro... (foto cedida por Roberto Videla). Caracas. 1976.

Los primeros meses luego de la separación del grupo fueron inquietantes para los tres que permanecimos en Caracas. La sensación de ser exiliados –autoexiliados en principio– fue dura y cruel. Sentíamos la realidad venezolana lejana y extraña. Era un país de contrastes violentos, con una clase media poderosísima y paradójicamente con influyentes personalidades de izquierda, conectados al Partido Comunista, que manejaban un enorme presupuesto en cultura. Esa contradicción entre la corrupción oficial, los abismos insalvables entre las clases sociales, la generosa ayuda a los artistas y la extensión de las actividades culturales en todo el país era extraordinaria, a la vez que sorprendente. Los tres integrantes del LTL que permanecimos en Caracas comenzamos a trabajar recorriendo el país, produciendo seminarios de formación teatral, y de apoyo a la conformación de grupos de creación colectiva.

La sensación de aislamiento nos fue llevando a plantearnos no solamente dar clases de teatro y seminarios, sino volver a crear algo juntos, una obra de teatro. Casi desde el primer momento optamos por continuar la línea en la que trabajaba el LTL, creación colectiva y teatro documental. Salvo que en ese caso el uso del documento –y la investigación que conllevaba– estaría íntimamente relacionado con las historias personales, con una mirada referida a la personalidad del actor, y al mundo del teatro. Resolvimos hacer teatro documental sobre nuestras propias vidas, sobre el momento que vivíamos, en la situación de exilio, y ofrecer nuestra propia visión de actores, asumiendo el actor/la actriz sometidos/a a los embates de la historia, buscando alejarnos de lo que considerábamos en ese momento una visión maniquea del compromiso del arte con respecto a la realidad social. Apartándonos del camino en el que sentíamos que el LTL había finalmente transitado, alejándonos de la subordinación estética e ideológica ante las directivas partidarias.

El título del espectáculo surgió de una poesía y de un film de Bergman, *Ansiktet*, El rostro, de 1958. La poesía *Reír llorando*, de Juan de Dios

Peza, sobre el actor Garrick, dio también origen a la primera escena del espectáculo, para el que nos preparamos alrededor de cinco meses. Consultamos por carta a nuestros compañeros del grupo porque queríamos continuar llamándonos LTL. Ellos aceptaron. El resultado fue un espectáculo con muchas similitudes a los anteriores, una historia contada a modo de fresco, con montaje, alternando momentos cómicos y dramáticos, una puesta despojada, basada fundamentalmente en el trabajo del actor.

La historia trataba de la vida de los actores de una *troupe* de teatro, obligados a dejar su país por razones políticas, que recorrían el mundo vendiéndose, como artistas y como personas. Era una reflexión tragi-cómica y a la vez distanciada. Los actores nos confesábamos de modo encubierto y a la vez que nos burlábamos de nuestras propias confesiones, también lo hacíamos del narcisismo intrínseco a la personalidad del actor. La acción no lineal, en construcción fragmentada se presentaba rota intencionalmente. Reflexionábamos sobre el rol y a la vez representábamos fragmentos de obras, en las que exponíamos nuestra miseria, dolor y habilidades. Las referencias a la situación argentina eran directas, inequívocas, con otros momentos y escenas más alusivas. Un monólogo, con el rostro del actor iluminado por las linternas de los otros dos, relataba el modo en que nosotros mismos, en Córdoba, habíamos quemando libros, esos libros considerados peligrosos, y dábamos cuenta del clima de terror que se había instalado en la ciudad, en nosotros.

Los estilos teatrales se superponían, se yuxtaponían en una mezcla extraña. Los testimonios sobre la represión en Argentina—dichos de un modo coloquial—se fusionaban con rondas circenses, clownescas, inspiradas en los filmes de Fellini, junto con momentos de enrarecimiento poético difíciles de clasificar, en los que explorábamos el mundo de los dobles y las máscaras, ya que en varios momentos de la obra cada

uno de nosotros usaba una máscara de yeso, construida sobre el propio rostro (véase imagen 14). Este espectáculo de signos múltiples, fue desconcertante, en parte debido a la multiplicidad de estilos teatrales y a la vez muy ‘físico’, con mucho trabajo corporal, y también bastante texto, en el que intentamos entrelazar las problemáticas individuales y personales con los movimientos de la historia.

Lo representamos Graciela, Pepe y yo muchas veces en Caracas y en algunas ciudades del interior, además en Lima y Bogotá. Provocaba adhesiones o rechazos encendidos. Eugenio Barba nos invitó al Primer Encuentro de Teatro de Grupo, realizado en el marco del BITEF 10, en Belgrado, ex Yugoslavia, en octubre de 1976. Ahí comenzó el viaje con el espectáculo por distintos países de Europa –Yugoslavia, Italia, Dinamarca, Polonia, Suecia– y en mayo de 1977 en Verona, Italia, hicimos la última presentación.

Pequeños milagros

Roberto Videla

Dedico este texto a Graciela Ferrari, Pepe Robledo, Luisa Núñez, Julio Saldaña, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Cristina Castrillo, Susana Rueda, Oscar Rodríguez y a María Escudero.

Esta historia que voy a contarles ahora fue reconstruida a lo largo de muchos años. Fue como ir armando un eterno rompecabezas. Ya dije antes que en 1975, con mi grupo de teatro, el Libre Teatro Libre, LTL, nos fuimos a Venezuela, invitados a un festival y que pensábamos estar dos meses, aunque luego en Caracas, ante las noticias del agravamiento de la situación política en Argentina, el grupo se disuelve. Algunos se vuelven y nosotros tres nos quedamos en Venezuela, Graciela, Pepe y yo.

Unos meses después, en Córdoba allanan la casa de Graciela. El padre, que era abogado, preguntó por la orden de allanamiento, que no existía. Allanaron igual. preguntaron: “Dónde está Graciela?”. “Graciela está en Venezuela”.

Allanaron la casa de Pepe. Eran muchos. Como veinticinco. La madre de Pepe los trató muy bien, hasta les sirvió café y se permitió retar a uno al que se le cayó una ametralladora: «Tenga cuidado. Puede matar a alguien». Preguntaron: «Dónde está Pepe?». «Pepe está en Venezuela».

A mi casa en Córdoba no fueron, y mi hermano, que estaba viviendo ahí, se salvó.

Allanaron la casa de Luisa. Luisa vivía con su marido y sus dos hijitas en una casa muy pequeñita, con un bañito y una cocinita. Luisa hasta tuvo la ocurrencia de reírse, al ver tantas armas, tantos militares rodeados de tanta ropa colgada a secarse por todas partes. De repente su hija menor empezó a llorar y ella la levantó de la cuna para consolarla. Un

milico sacó un panfleto de la cuna y le preguntó a Luisa qué era eso. Luisa le contestó que era para proteger a su hijita de la humedad y el frío del piso. El la miró, no dijo nada. Se fueron. Y Luisa se salvó.

Lindor volvía a su casa, con Julio. Llevaba un gatito, había estado todo el día queriendo regalarlo a algún amigo y nadie lo había querido. Lo va a dejar en la vereda, se agacha, y, al hacerlo, ve que de la esquina se asomaba un Falcón verde, sin patente, los usados por los militares para secuestrar, y se da cuenta que están en su casa. Retroceden con Julio, se escapan. Se salvan.

Liliana, su mujer, estaba en la casa. Por la ventana del dormitorio ve sombras en el jardín que corren hacia la casa. En ropa interior sale por la puerta de adelante. Era una casita al fondo de un corredor flanqueado por varios departamentos. Va tanteando todos los picaportes hasta que una puerta se abre y se esconde en la casa de un vecino que al día siguiente la saca en el baúl de su auto y pasa a través de los militares. Y Liliana se salva.

A Susana y su marido los detienen en La Rioja. Cuando los traían hacia Córdoba, los policías iban disparando a los carteles de publicidad en la ruta, gatillándoles en falso en las sienes, y gritándole al conductor: «¡Desviate aquí así los cepillamos a estos!». En Córdoba los tuvieron quince días vendados, amordazados, esposados. Luego intervino por ellos un amigo de los padres del marido, que era en ese entonces gobernador de La Rioja, y los soltaron. Es lo único que yo tengo para agradecer al ex presidente argentino. Y Susana se salvó.

A Cristina una vez la detuvieron por 24 horas. Le gatillaron una pistola en la sien. Ella ahora recuerda con extrema precisión la sensación extraña del metal sobre su piel. La soltaron. Se escondió. No volvió a su casa hasta un tiempo después, a ver cómo estaba. Una vecina le dijo: «Ayer vinieron a buscarla». «¿Quién?». «Unos encapuchados». Cristina escapó. Y se salvó.

Oscar estaba escondido. Sabía que lo matarían si lo encontraban. Un día se descuida y va a visitar a unos amigos. Llega la policía. Pero no lo buscaban a él, sino a otro. No se dan cuenta que también a él lo podían detener. Se quedan varias horas esperando. Muchos años después, los amigos le comentan: «Hacías bromas, te hacías el simpático, el distraído, tu voz era la misma, pero tu piel había cambiado. Era gris». Después de unas horas se van. Oscar se escapa. Oscar se salva.

A María los compañeros la visten, la disfrazan como si fuera una psicoanalista porteña. Trajecito verde seco, de lino, cartera y zapatos color tabaco, tostado, y así, con papeles falsos, la sacan en avión desde Buenos Aires, creo hacia Uruguay, desde donde viaja a Perú. Y María se salva.

De algún extraño modo, mis compañeros se salvaron, todos, casi por milagro.

Córdoba, 21 de diciembre de 2000

Libre Teatro Libre



El grupo Libre Teatro Libre, en 1972: Lindor Bressan, Susana Rueda, Luisa Núñez, Maura Serpa, Susana Pautasso, Pepe Robledo, María Escudero, Cristina Castrillo, Graciela Ferrari, Roberto Videla, y Oscar Rodríguez

Puestas en escena del Libre Teatro Libre (1970-1977)

—1970. *Wanted*, sala Cineclub Lumiere. Actuaron: Lindor Bressan, Pepe Robledo, Cristina Castrillo, Susana Rueda, Graciela Ferrari, Oscar Rodríguez, Susana Pautasso, Estela Bossi.

—1970. *Un arco iris entre dos tormentas*, *Viajando con los LTL*, *Tomo y obligo*. Espectáculos de café-concert, en Portago, Córdoba. Actuaron Roberto Videla, Oscar Rodríguez, Estela Bossi, Graciela Ferrari, Cristina Castrillo, Lindor Bressan, Luisa Núñez, Susana Pautasso, Francisco ‘Paco’ Quinodoz, Roberto Ascheri.

—1970. *Asesinato de X*. Estreno en Córdoba, noviembre, en el hall del Cine Club Lumiere (espacio circular de 5 mt. x 5, rodeados por el público). Creación colectiva, en base a textos de la obra *Malcom X*, de

Iber Corteris. Publicada, véase LTL 1972a, en Bilbiografía. Actuaron Lindor Bressan, Cristina Castrillo, Graciela Ferrari, Luisa Núñez, Oscar Rodríguez, Roberto ‘Pepe’ Robledo, Francisco ‘Paco’ Quinodoz. Participa el LTL con esta obra en el III Festival de Manizales. En 1971, inicia el grupo una gira por Chile, invitados por Unidad Popular recorren poblaciones mineras, y como el público era mayormente infantil se hicieron improvisaciones y espectáculos infantiles. Gira de abril de 1971 a marzo de 1972, por Latinoamérica (Chile, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia). En dicha gira presentan *El asesinato de X* y *¡Glup, Zas, Pum, crash!* En 1972 el LTL recibe Mención Casa de las Américas, Cuba, por *El asesinato de X*.

— 1971. *¡Glup, Zas, Pum, crash! o La verdadera historia de Tarzán*, Estreno en Medellín, Colombia. En mayo de 1972 se presentó en la sala de El Balcón, en Córdoba. Esta obra implicó mayor profesionalización, con venta de presentaciones en escuelas y diversas giras, y el grupo la hizo en simultáneo con obras para adultos, porque en cada una de ellas actuaban cinco actores del LTL. En Buenos Aires se estrenó en el Teatro Liceo, y en enero-febrero de 1973, en el Gallo Cojo de Mar del Plata.

— 1971. *De cuerpo entero*, espectáculo de María Escudero, de humor y música, elaborado durante la gira por Ecuador, se dio además, entre otras, en la sala del Teatro Colonial de Lima, Perú. Actuaron: María Escudero, Oscar Rodríguez, Susana Rueda, y Héctor Fabiani.

— 1972. *Contratanto*. Sala del Gremio de la Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba, UEPC, en la calle Arturo M. Bas. Creación colectiva, de teatro documental. La sala tenía un espacio angosto y largo, con 3,50 mts. de ancho, con el escenario en el medio, rodeado de sillas, al fondo y frente, para los espectadores, con los actores sentados, mezclados con el público, a los costados de cada línea de sillas. Actuaron María Escudero, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Graciela Ferrari, Roberto Videla, Oscar Rodríguez, Luisa Núñez, Maura Serpa, y Pepe Robledo. Obra publicada, véase en Bilbiografía: LTL, 1973, Revista *Primer Acto*; y en

1973a, Revista *La Bufanda del sol*, Ecuador, y en octubre 1973b, en Revista *Rescate*, Buenos Aires.

— 1972. *Contratanto*. noviembre. Grabación de tres escenas de Programa cultural Canal 10. SRT. Actuaron: Lindor Bressan, Roberto Videla, Pepe Robledo, Graciela Ferrari, Cristina Castrillo, Maura Serpa, Susana Pautasso, Oscar Rodríguez, Luisa Núñez, y María Escudero. 1972, Premio Trinidad Guevara, SRT, UNC.

— 1973, presentan la obra en el IV Festival universitario y 1º Festival Mundial de Teatro de Manizales, Colombia. Actuaron, María Escudero, Lindor Bressan, Roberto Videla, Pepe Robledo, Graciela Ferrari, Cristina Castrillo, y Susana Rueda. Gira por Venezuela y Perú. A fin de ese año, se presentó esta creación colectiva en la sala del Instituto de Teatro, IFT, Buenos Aires, durante un mes.

— 1972. *La mayonesa se bate en retirada*. Creación colectiva para niños. En setiembre se estrenó en Córdoba, en la sala del segundo piso del Palacio Municipal de la ciudad. Actuaron cinco LTL. Por ello luego se hizo simultáneamente con *¡Clup...*, que estaba en cartel en el Teatro Liceo y en una sala del IFT, Buenos Aires.

— 1973. Complejo del Teatro San Martín, Buenos Aires, Teatro Sarmiento, los sábados y domingo, de mayo, junio y julio.

— 1973. *Sonata Mokhus*. Obra de humor absurdo, los personajes tenían nombres de algunas de las fábricas del Gran Córdoba. Estreno en Córdoba, en el patio del Museo Cénaro Pérez. Actuaron: Graciela Ferrari, Cristina Castrillo, Lindor Bressan, Oscar Rodríguez, María Escudero, Susana Pautasso, Pepe Robledo, Roberto Videla, Lindor Bressan, y Maura Serpa. Se dio además en el café-concert La bola loca, de Buenos Aires.

— 1973, a partir de setiembre, gira, con *Contratanto* y *La mayonesa...* después del Festival, por Colombia, Venezuela y Perú. Actuaron: Cristina

Castrillo, Pepe Robledo, Graciela Ferrari, Susana Pautasso, Roberto Videla, Lindor Bressan, María Escudero, Oscar Rodríguez, y Julio Saldaña.

—1974. *Algo por el estilo*, Sala Teatrino, Ciudad Universitaria, UNC. “Autocrítica del actor y del teatro con una visión satírica del medio y de los actores que deben necesariamente trabajar en él” (LTL, 1978: 301).

—1974, Premio Trinidad Guevara, UNC “... por una nueva lectura del hecho teatral, realizada a través de un lenguaje autocrítico, y comunicada por la vía del humor” (en LVI, 01/12/74).

—1975, Caracas, Venezuela. Actuaron: María Escudero, Lindor Bressan, Roberto Videla, Pepe Robledo, Graciela Ferrari, Cristina Castrillo, Oscar Rodriguez, Susana Pautasso, Julio Saldaña.

—1974. *El fin del camino*. Sala Teatrino, Ciudad Universitaria, UNC. Actuaron, María Escudero, Lindor Bressan, Roberto Videla, Pepe Robledo, Graciela Ferrari, Cristina Castrillo, Susana Pautasso, Julio Saldaña. Premio Trinidad Guevara, de los SRT.

1975, Gira por Venezuela, con las cinco obras ya presentadas durante 1970-1974. Se publicó en 1978, Colección La Honda, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

—1975, Setiembre y octubre. *Al margen de fondo*. Obra sobre el encierro, la degradación. Sala del café-concert Elodia, Córdoba. Oscar Rodríguez y Lindor Bressan. Se reestrena en el exilio 1976, en Ecuador, en sala del Teatro Experimental de Cali, y en México.

—1977. *El rostro*. Caracas, Venezuela. Actuaron: Roberto Videla, Pepe Robledo, y Graciela Ferrari. Gira por Venezuela, y luego por países de Europa.

Algo por el estilo⁷²

Creación colectiva del Libre Teatro Libre

ESPACIO VACÍO. A LOS COSTADOS Y UN POCO HACIA EL FONDO, UNA PANTALLA Y ALGUNAS PATAS O BAMBALINAS –DE LAS QUE HABITUALMENTE DELIMITAN EL ESPACIO DE ACTUACIÓN EN LOS ESCENARIOS— SIRVEN PARA MARCAR LA ENTRADA Y SALIDA DE LOS ACTORES EN SUS DIVERSOS PERSONAJES.

PRIMERA PARTE

I.— Rito profano

(Se escucha una música solemne, grandilocuente. Entra dificultosamente el prisionero, se arrastra por el suelo, flanqueado por dos guardias. Cae de rodillas bajo una luz roja. La música crece en intensidad y dramatismo. Entra la sacerdotisa, camina lentamente hasta el sitio del sacrificio y levanta trágicamente el puñal—se trata en realidad de un machete enorme—sobre el prisionero. Es una escena de ambiente griego. Todos visten túnicas. En ese momento crucial aparece el hijo de la sacerdotisa, vestido también con túnica y corona de laureles).

Hijo: ¡Madre, no! (A su verdadera madre, entre el público) ¡Madre, noooo! (Desde público entra intempestiva la madre del actor, ataviada con ropa de calle, le arranca la sábana que oficia de túnica y grita)

72 Obra del grupo Libre Teatro Libre, versión revisada y anotada por Graciela Ferrari, con la colaboración de Lindor Bressan, en los meses de julio y agosto de 2012. Quien desee representar la obra comunicarse a: graferrari@msn.com.

MADRE: ¡Te dije que con la *Grafa* no se juega!⁷³

Hijo: Pero, mamá, estoy haciendo de hijo de la Sacerdotisa.

MADRE: ¡Ma qué hijo de la Sacerdotisa ni qué ocho cuatros!

(La madre se va con la sábana, el actor queda en calzoncillos y medias. En el resto del grupo se producen varias reacciones. La sacerdotisa tiene un ataque de histeria y chilla. Uno de los guardias la saca. El prisionero, por la vergüenza, huye tras las bambalinas. El otro guardia se ríe e intenta disculparse ante el público. Todos se refugian detrás y discuten. Griterío).

ACTORES: (Detrás) ¡Vos tenés la culpa! ¡Yo te dije que iba a suceder! ¡Te dijimos que no pidieras nada en tu casa! ¡Siempre pasa lo mismo! ¡Discutámoslo en una reunión ya mismo!

(El actor que dijo esto último sale corriendo. Otro lo persigue con el machete. Lo mata detrás de una pata: se escucha el grito).

II.— Il sono morto⁷⁴

(Música lúgubre. Entran dos actores con un carrito con ruedas donde está el muerto cubierto con una tela negra. Entra la viuda, gimiendo)

VIUDA: Vittorio... Vittorio mio... ¡Perqué...!

(Se arrodilla junto al cadáver. Le descubre la cara. Tiene la boca abierta, intenta cerrársela pero el muerto se ha puesto rígido. Luego de un forcejeo, lo consigue. Llora, descubre los pies, el muerto los tiene cruzados).

I piedi cruchi, Vittorio, i piedi cruchi.

73 Grafa era la más conocida marca de sábanas de la época.

74 Esta supuesta lengua italiana –usada también en la escena VI, La Mano– es claramente una imitación del sonido y la entonación propia del habla de las películas italianas del Neorrealismo. La grafía responde, poco más o menos, a la manera en que esas palabras suenan en castellano.

(Trata de descruzarlos, no lo consigue. De pronto el pie salta solo hacia arriba y la golpea. Con esfuerzo, lo baja, pero entonces salta el otro. Lo baja y quedan cruzados como antes. Sigue llorando. Vuelve a acercarse a la cara. Su llanto comienza a transformarse en un aullido de perro. Ladra y llora como perro. Alza una pata y orina una rueda del carrito. Sale en cuatro patas, ladrando).

III.—La mouette bleue⁷⁵

(Se escucha ruido de olas oceánicas y gaviotas. Entra Emilce. Es una dama de fin de siglo. Lleva una coqueta sombrilla en la diestra y con la siniestra arrastra una cadena. Pasea por el ambiente, lo recorre. Está iluminada con un fulgor tenue de crepúsculo. Se escucha una musiquita romántica. Entra Blas, un elegante caballero. Las voces están grabadas y los actores hacen playback).

EMILCE: Mire, querido ya alzan vuelo las gaviotas.

BLAS: Jamás me cansaría de mirarlas pasar, Emilce. Emilce, hemos caminado tanto tiempo por estas playas.

EMILCE: Por favor, Blas ¿me ayuda a desenredar la cintilla de mi cabello?

BLAS: Su pelo, Emilce... sigue siendo tan hermoso.

EMILCE: Me hace cosquillas, Blas.

(Ríen ambos. Se miran amorosos. La música se pone dramática).

EMILCE: Entonces... ¿es verdad que se marcha? Entre nosotros se ha abierto un abismo, pero ¿no podría colmarse, Blas?

BLAS: (Severo) Tal como soy ahora no puedo ser su hombre. Emilce, usted vive encadenada al pasado. ¡Es evidente! *(acaricia una gaviota azul que lleva posada en el hombro).*

EMILCE: Oh, Blas, Blas ¿por qué tuvo que coger a esa gaviota perdida?

BLAS: ¡Esa es su intuición femenina!

75 La siguiente escena es una alusión paródica a *La Gaviota*, de Anton Chejov.

EMILCE: ¡Sí! El corazón femenino nunca engaña a una mujer cuando el amor se ha muerto, cuando el amor es un cadáver.

BLAS: Conoce que vengo de una familia de viejos lobos de mar. ¿Sabe qué hacemos nosotros con los cadáveres? ¡Los arrojamos a las olas!
(Se trastoca la banda de sonido. Emilce habla con la voz de Blas y viceversa).

EMILCE: Entonces usted también advierte que nuestro amor ha muerto.

BLAS: ¡Sí, apesta, apesta!

EMILCE: ¡Entonces, que se cumpla la tradición!

(Se dirigen hacia el carrito con el cadáver que ha quedado allí desde el sketch anterior. Lo empujan, él recio, ella delicada. Cuando desaparece se escucha: “¡splash!”. Luego, una sirena de barco).

BLAS: (Mirando su reloj de bolsillo) Puntual, como siempre, mi fiel Plácido. Y bien, Emilce, será menester que me tome el buque.

EMILCE: Sí, váyase sin volverse. No me diga adiós. La goleta va a decolar.

BLAS: Es lo más sensato, Emilce. Las despedidas en los muelles... No quiero hacerle daño, mas permítame el último roce de sus labios.

(Emilce extrae de entre sus ropas una enorme boca que usa como si fuera un monóculo).

EMILCE: Venga. Recoja su ósculo breve.

(Se escucha en la grabación un “¡smack!”)

EMILCE: Aún no se vaya, amor mío. Déjeme algo suyo.

BLAS: (entregándole la gaviota) Tome, Emilce. Sé que a pesar de todo cuidará de ella. (Sale rápidamente. Emilce queda sola, acariciando la gaviota. Ríe y tararea la música del sketch. Enloquece. Sale arrastrando la cadena).

IV.—Are you masa?

(Entra un hombre y se para frente al público mirando fijamente hacia delante. Entran otros que se colocan en fila. Imitan, uno por uno, la acción del primero: éste mira, todos miran, el último de la fila exagera. El primero deja repentinamente de mirar y observa a los otros con una expresión de reconvención y

sorpresa. El último, distraído, se retrasa. La misma acción se repite con estornudos, luego con tics. Por último, todos se limpian y sacuden la ropa con las manos. Como siempre, el último repite la acción, esta vez con violentas sacudidas, como enloquecido. Comienza a sacarse la ropa. Los demás lo miran, incrédulos. Cuando lo advierte, se recomponen, disimula, trata de inventar una acción normal y cotidiana para salvarse del ridículo. Los demás se van, él queda con la ropa en la mano, se va vistiendo de a poco.

V.—Cita con Laura

(Se escucha música de vals, que evoca —como la escena— los filmes argentinos de la época de los teléfonos blancos y las escaleras de mármol. Entra Laura, una heroína típica de esas películas. Se sorprende al ver al hombre a medio vestir. Este se pone de nuevo la ropa. Entra el criado, de librea y con un teléfono antiguo en la mano. Es uno de esos teléfonos públicos en un cajón de madera que colgaban de la pared).

PERKINS: Señora.

LAURA: ¿Qué?

PERKINS: Vino.

LAURA: ¿Quién?

PERKINS: El señor Amado.

LAURA: (mirando al hombre de la escena anterior que está vistiéndose) Ya entró, Perkins.

(Perkins sale. Laura y Amado se miran con amor y arroabamiento. Se acercan).

LAURA: Amado...

AMADO: Laura...

LAURA: Amado...

AMADO: ¿Y tu marido?

LAURA: ¿Quiroga? En la Patagonia, contando bovinos.

AMADO: Estamos... ¿solos?

LAURA: Solos.

(*Crece y se acelera la música de vals*)

AMADO: Escucha, Laura: nuestro vals.

(*Bailan. Entra Quiroga*)

QUIROGA: (*en off*) ¡Laura! ¡Laura! (*entra*) ¡Lau...! (*grande es su sorpresa al descubrir a Laura con Amado*) Nunca esperé esto de ti, Laura. ¿Qué significa?

LAURA: ¡Quiroga! ¿Y los bovinos?

QUIROGA: ¡Exijo una explicación, perversa!

AMADO: Sí, Laura. Es nuestra última oportunidad. Díselo todo.

QUIROGA: Usted apártese o no respondo de mí.

(*Luchan. Música trágica*).

LAURA: ¡No se pierda, Quiroga! (*cae desmayada*)

(*Se escucha un tiro. Quiroga muere*).

AMADO: ¡Sangre, sangre! Somos libres, Laura (*intenta despertarla del va-hido. Cumple su cometido: ella vuelve en sí*).

LAURA: (*viendo el muerto y lanzándose sobre él*) ¡Quiroga, yo lo amaba!

(*Amado saca el cadáver y entra Perkins con el teléfono*)

PERKINS: Señora, teléfono para el señor.

LAURA: (*transida de dolor*) Conteste... que el señor... ha muerto. (*Sale*)

(*Cuando Perkins se dispone a cumplir la orden, comienza la música del próximo sketch, lo que lo obliga a quedarse todo el tiempo de duración de éste*).

VI.—La mano

(*Música italiana. Aparece Concheta. Una exuberante italiana transpirada*.

Camina sinuosa y cimbrelante. El criado Perkins, espectador forzoso, la mira.

Entra Carlo, un ragazzo tímido)

CONCHETA: Fa caldo...

CARLO: Signora Concheta...

CONCHETA: ¿Come stai, ragazzo?

CARLO: Signora Concheta...

CONCHETA: Fa caldo...

(Carlo la admira con ojos desmesurados. Se le acerca por detrás y le pone la mano en un pecho. Concheta se pone rígida)

CONCHETA: ¡La mano!

CARLO: ¡Porca miseria!

CONCHETA: (*admonitoria*) ¡Io sono una donna onesta! ¡Io avevo marito!

Il mio marito sta lavorando en la mina ¿capisce?

CARLO: ¡Que mala pata! ¡La prima volta!

(Un instante de tensión. De pronto Concheta se lanza sobre Carlo y lo abraza)

CONCHETA: ¡Carlo!

CARLO: ¡Signora Concheta!

(Se acarician, eróticos y desaforados. Entra sorpresivamente el hijo de Concheta)

CONCHETA: ¡Memmo!

MEMMO: ¡Mamma! ¡Che cosa fai? ¡Sei una putana, mamma! (Gritan y aúllan. Entra Cornelio, el padre. Forcejean Cornelio y Concheta, tratando de quedarse con el hijo)

CONCHETA: ¡Aiuto, paparazzi! (Griterío infernal. Cornelio sale corriendo arrastrando a Memmo. Concheta queda sola, llorando, deshecha) ¡San Genaro! ¡Io sono una donna onesta! (Saca de entre sus ropas un cuchillo y se mata. Se escuchan voces en off)

VOCES: ¡Era una mala donna!

¡Era una pécora!

¡Provolone!

¡Il diavolo!

¡Pastasciuta!

(Se escucha una música sacra. Concheta se yergue. Santificada. Beatifica)

VOCES: ¡Era una santa!

¡Buonissima!

¡Bellissima!

¡Santa madonna!

¡Santa Concheta!

(*Entran los tullidos pidiendo a la santa que los redima. Se produce el milagro*)

TULLIDOS: ¡Miracolo! ¡Miracolo! ¡Posso caminare bene! ¡Grazie, Santa Concheta!

(*La música sacra se eleva solemne. Los tullidos sacan a Concheta en andas lentamente. En procesión*)

PERKINS: (*que ha esperado pacientemente que termine el sketch para contestar el teléfono*): El señor ha muerto (*Cuelga el tubo y sale*).

VII.— Sketch de hombres

(*Se escucha una música rítmica. Alguien se asoma para constatar que la escena anterior ha terminado. Avisa: "Sí, ha terminado. ¡Vamos, salgan!". Empuja a tres actores que deben hacer tiempo hasta que la próxima escena esté lista. Se sientan frente al público. Intentan llenar la situación con nada. Pasa mucho tiempo. Les hacen señas que esperen. Se ponen muy nerviosos. Miran al público. Luego de un largo rato alguien avisa desde adentro*)

VOZ: ¡Ya está! ¡Ya se cambiaron!

LOS ACTORES: ¡Menos mal! Vamos (*salen*).

VIII.— De pie, hombre de bien

(*Entran dos mujeres muy serias, vestidas severa y recatadamente con túnicas negras. Cantan*).⁷⁶

MUJERES:

De pie hombre de bien
de pie mujer también
traemos del Honor
la antorcha eterna.

⁷⁶ La siguiente canción fue escrita por el grupo sobre la música del “Himno de las Américas”, de Rodolfo Sciamarella.

Por nuestra inquietud

a nuestra juventud

la guía la Justicia

y la impaciencia.

Debemos defender

con honra y altivez

la Patria, la Virtud

y la Familia.

Somos las adalides

de la virginidad,

nos guía un ansia

fatal de castidad.

(*Caminan hacia el público*)

El honor, las buenas formas,

la virtud, las apariencias,

el decoro y la decencia

nos impulsan por la senda del deber.

(*Se dan vuelta. Vistas de espaldas, se ve que las túnicas tienen un agujero circular que muestra el trasero de las mujeres. Mientras se alejan, siguen cantando*).

La virtud defenderemos,

Por lo puro moriremos,

Y en un grito proclamemos

Bien en alto nuestra causa:

(*Vuelven rápidamente los severos rostros para mirar a la gente*)

¡La Moral! (*Salen*)

IX.— El barquito

(*Uno de los actores ha estado espiando, entusiasmado. Luego, al comprobar que no hay nadie en el espacio escénico se muestra, frotándose las manos*).

ACTOR: La que me voy hacer....

Con pícaras actitudes trae sucesivamente una banderita, varios gorritos de marinero y una soga. Luego saca uno por uno a los demás actores).

ACTOR: ¿Jugamos al barquito? (*totalmente infantil*)

LOS DEMÁS: Pero no, esta es una obra para grandes y el barquito es de otra obra para niños. ¿Entendés? Para niños. (*Siguen protestando. El actor hace pucheros y está a punto de llorar, de modo que los demás aceptan su propuesta*) Está bien, juguemos.

ACTOR: (*contento y feliz*) ¿Quién quiere ser el marinero?

LOS DEMÁS: Yo quiero, yo quiero

(*el actor les pone gorritos y mientras cantan arman el barquito con la soga*).

Yo quiero ser marinero

y cruzar el ancho mar

en un bonito velero

que me voy a fabricar.

Primero pongo la quilla

la cubierta lista está

listo el mástil y la vela.

Nos vamos a navegar.

Tengan cuidado marinos,

no se vayan a marear.

Los marineros son fuertes

a babor y a estribor.

Navegan siempre contentos

pese al frío y al calor.

Tengan cuidado, marinos,

no se vayan...

(*El canto es interrumpido por la intempestiva entrada de un chasqui, vestido con poncho y montado en caballito de madera*).

CHASQUI: ¡Han matado a Lavalle!

(El chasqui sale tan rápidamente como entró. Al enterarse de la infeliz suerte corrida por el prócer, los actores, azorados, salen prestamente. El actor que quería jugar se queda solo, protestando y lloriqueando. Finalmente sale también).

X.—Duetto doble a dúo para pareja de dos actores

(Entra una pareja. Apenas pueden desplazarse, porque están entrelazados de manera tan complicada que su caminata es por demás difícil)

ELLA: ¡Qué mal que nos llevamos!

(Miradas de dolor y angustia. Él se desembaraza del cuerpo de su compañera)

ÉL: ¡No te soporto más!

(Se sueltan y él busca un asiento. Lo consigue pero no halla la forma de ubicarse en él. Por fin se acomoda de muy mala e incómoda manera)

ÉL: Me siento mal.

(Ella, triste y melancólica, se sienta en el aire, al lado del asiento)

ELLA: Me siento afuera.

(Él la llama y ella se sienta sobre sus hombros. Momento de tensión insostenible)

ÉL: ¡Esta situación es insostenible!

(Ella se para y se toman de las manos. Ponen las cabezas sobre el asiento)

ELLA: Sentemos cabeza.

ÉL: Lo nuestro ha terminado.

ELLA: Entonces, vamos.

ÉL: Sí, vamos.

(Salen).

XI.—Tango karate

(Se escucha un tango. Luces rojas. Aparecen un malevo y una percanta. Se miran, se amagan, se acercan, se alejan, en un orillero juego de seducción. Por último se abrazan, se supone que para bailar por fin la danza típica, pero no: él la

toma del brazo y la hace girar por el aire y caer, en una toma de judo, ella da los tres golpes rituales y se saludan como judokas. Salen).

XII.— Lavalle

(Se escucha ruido de galopes y relinchos. Luego entra el chasqui que apareció en la escena del barquito, nuevamente con su poncho y caballito de madera. Galopa, colea y su corcel se encabrita, haciendo pinta frente al público. Pasea un poco más y sale).

XIII.— El hombre enojado

(Entra un hombre enojado).

HOMBRE ENOJADO: Buenas noches. Cómo les va. A mí, bien. Yo salí hoy de mi casa y me dije: “va a hacer mal tiempo. No va a ir nadie a ver la función. O si van, serán cuatro o cinco. Y además la función va a salir horrible”. Pero ya ven que no: hay muchísima gente, está lleno. El tiempo es bueno. Y la función está saliendo muy linda, pero ¡muy! linda. Por eso es que estoy tan contento.

OTRO: ¿Sabés la novedad? ¡La signora Concheta se sacó el Prode!⁷⁷

HOMBRE ENOJADO: ¿La signora Concheta se sacó el Prode? (enojadísimo, piensa un momento en lo que ha escuchado. Luego se va yendo). ¡Pero qué ocote! (sale).

XIV.— La cartera

(Por un lado entra un hombre con un objeto en la mano. Por el lado contrario viene una mujer con un armazón de cartera sin la correspondiente cartera, es decir vacío, colgando del brazo)

⁷⁷ Prode: Pronóstico Deportivo, juego de azar equivalente a los actuales Loto o Quini.

HOMBRE: (*mostrándole el objeto*) ¿Tiene?

MUJER: (*mirando la nada a través del armazón*) A ver... no, no tengo.

HOMBRE: Tome.

MUJER: (*toma el objeto y lo introduce en el armazón. Como nada lo sostiene, el objeto cae al piso*) Gracias.

(*Salen ambos*).

XV.— El payasito

(Se escucha una música de cine mudo. Aparece un actor vestido con un jardineero a cuadritos, un gran moño de lunares, sombrero con pompón y botines. Lleva una flor en la mano. Hace piruetas y gracias para divertir al público pero son todos chistes ingenuos y nadie se ríe. Los repite, sonríe, trata de hacer más gracias y cabriolas, pero no le salen. Saca un lápiz rojo y se pinta una sonrisa. Tampoco consigue hacer reír a nadie. Se va poniendo cada vez más triste. Saca una lágrima azul y se la pega en la cara. La flor se le marchita. Se va tristemente).

XVI.— La diva española

(Música oriunda de España. Aparece el dueño del circo tirando del mismo carrito que se utilizó antes. Arriba va la diva española, en pose de baile. Es una figura rígida y exagerada: vestido de grandes lunares, flor enorme en el desmesurado rodete, mantón de Manila, etc. El dueño del circo la muestra un momento y salen).

XVII.— Cupido

(Música barroca. Aparece Cupido. Baila ballet y tira flechitas a los integrantes del público que están en pareja. Da varias volteretas y sale. Entra nuevamente la española, igual que antes, pero cantando).

ESPAÑOLA: ¡Ayyyyyyy, aaaaaay, ayyyyyyy! ¡Ayayaaaaay!

(Sobre sus gritos surge nuevamente la música barroca y vuelve a entrar Cupido. Busca desesperadamente algo por todas partes. Descubre a la española. Corre

hacia ella. Tiene la flecha de Cupido clavada en la espalda. Cupido tironea hasta que consigue sacársela. La española suspira aliviada y deja de gritar. Salen).

XVIII.— La mujer barbuda

(Música de circo. Aparece nuevamente el dueño del circo llevando el carrito. Sobre él va la mujer barbuda, que es deforme y tiene pelos chuzos y descoloridos. El dueño del circo la muestra un rato y salen al compás de la vieja música de circo pobre).

XIX.— El pajarito

(Música de filme de suspenso. Entra sigilosamente un hombre vestido con largo impermeable. Parece esconderse o acechar a alguien. Su actitud es sospechosa, como la de un exhibicionista. Camina con cuidado, husmea, reconoce el lugar, que se encuentra en semipenumbra. La música crece en intensidad y clima. Cuando el crescendo musical y la tensión llegan al máximo, el supuesto detective, las manos en los bolsillos del impermeable, las mueve como a punto de abrirlo. Extrae, en cambio, un pajarito de juguete. Lo hace sonar como un pito. Se pone feliz como un niño).

XX.— ¡Risa!

(Aparece el dueño del circo. Hace entrar a los demás)

DUEÑO DEL CIRCO: (autoritario) ¡Salgan! (Entran Cupido, la española, la mujer barbuda y el payasito de la flor) ¡Risa! (todos ríen forzadamente) ¡Basta! (paran de reír)

XXI.— El vals

(Se escucha un viejo y triste vals. Cupido y la española bailan mecánicamente. La mujer barbuda está sola bajo una luz violeta. El dueño del circo la mira y sale. El detective del pajarito, también. El payasito se acerca a ella, sonríe y la

invita a bailar. Bailan tristemente. Luego él le regala la flor marchita. Cuando la mujer barbuda toca la flor, ésta revive. Salen).

XXII.—Tiempo prudencial

(Los actores detrás de las patas de la mesa. Sale una mano con un cartel en que se lee: "tiempo prudencial". El que lo saca trastabilla, cae y a causa de ello volteá el trasto que sirve de escondite. Entonces se ve todo lo que ocurre detrás: el dueño del circo está torturando a la española con un enorme martillo y un clavo igualmente desmesurado. El detective tiene atado en la cabeza un gran pañuelo de dolor de muelas. La mujer barbuda y Cupido se desvisten dificultosamente. El payasito se levanta, cubre nuevamente la escena colocando el trasto caído como estaba y pone el cartel de "tiempo prudencial" mientras los demás, al descubrir que el público los está viendo, huyen).

SEGUNDA PARTE

XXIII.—Los maderos de San Juan

(Entra una abuela y dos niños. Sus ropas y el desleído color sepia de la iluminación denotan una estampa de fin de siglo. Los niños colocan a la viejita en una silla. Toda esta acción la desarrollan mientras cantan).⁷⁸

ABUELA Y NIÑOS:

Madrugaba el conde Olinos
mañanitas de San Juan
a dar agua a su caballo
a las orillas del mar...

(Niño I llama al otro y se colocan en un segundo plano, en semipenumbra. La viejita queda sola en la silla, en primer plano. Los niños juegan).

⁷⁸ Canciones infantiles tradicionales "antiguas": "Romance del Conde Olinos", "Tipi tipitero", y "Maderos de San Juan".

NIÑO I: (*hablando muy bajo, como si estuvieran lejos*) Vení, mirá lo que tengo para jugar (*saca una araña*).

NIÑO II: Qué lindo. La hagamos dormir. (*Acuna al bicho y cantan*)

La rueda del auto

un niño pisó

la Virgen María

lo resucitó... ¿Se durmió?

NIÑO I: Shhhhh... (*Aplasta la araña con los dedos. Se la da al otro niño que la guarda en el bolsillo. Se limpian las manos, luego se ponen de rodillas con las manos unidas como para rezar. En el otro plano, la abuela comienza a descomponerse, tose, se retuerce levemente. Los niños juegan cantando y golpeándose las manos con suavidad*).

NIÑOS:

Piti Pititero

mató a su mujer

con un cuchillito

de punta alfiler.

Le sacó las tripas

se puso a vender:

vendo tripas frescas

de mi pobre mujer.

(*Desesperada por su impotencia ante el avance del ataque que está sufriendo, la abuela busca entre sus ropas un frasquito con remedios, pero al encontrarlo no puede abrir la tapa. Cuando lo consigue, el frasquito cae al piso. Las pastillas se dispersan por el suelo. Los niños siguen jugando, como cumpliendo los pasos de una ceremonia infinitamente repetida*).

NIÑOS:

Aserrín, aserrán,

los maderos de San Juan

piden pan

no les dan
piden queso
les dan hueso
y les cortan el pescuezo.

(*La abuela se inclina, buscando el frasquito. No lo alcanza, se agita, gime, se ahoga, se asfixia totalmente. Sufre un ataque y muere. Los niños siguen jugando. El ritmo de su canción va in crescendo*).

NIÑO I: Vámonos, está oscuro, es tarde.

NIÑO II: Sí, vamos (*están por darse la mano para partir, pero se detienen*)

NIÑO I: (*naturalmente*) La abuela.

NIÑO II: Ah, la abuela (*se acercan y recogen el cadáver, se lo llevan lentamente, hamacándolo en sus brazos y cantando, como un último juego*)

NIÑOS:

Madrugaba el conde Olinos
mañanitas de San Juan
a dar agua a su caballo
a las orillas del mar
a las orillas del mar.

XXIV.— Tu olvido

(*Dos hombres entran a una muchacha simple y tragicómica. La colocan en una tarima*).

HOMBRES: ¡Cante!

(La muchacha dedica su canción a alguien del público y comienza. Mientras ella canta, los hombres reacomodan el ambiente funcionalizándolo para la próxima escena).⁷⁹

MUCHACHA:

Han brotado otra vez los rosales
junto al muro del viejo jardín
donde tu alma selló un juramento
amor de un momento que hoy toca a su fin.

(Ella trata de llamar la atención, pero no lo consigue. Los hombres, entregados a su tarea, la corren, la atropellan, la voltean, etcétera. Ella se interrumpe cada vez, pero ellos le ordenan que continúe mientras siguen armando la escenografía y molestandola por eso).

MUCHACHA:

Tiernos lazos de amor fuera el mío
que en tus ojos divinos bebí
ojos mansos que a mí me engañaron
al ver que lloraron los tuyos por mí.
Mas los años al pasar me hicieron
comprender la triste realidad,
que es tan solo una ilusión
lo que amamos de verdad.
Sin embargo cuando en los rosales
renacen las flores, los viejos amores
con sus madrigales
vuelven como entonces a mi corazón.

79 La canción que entona la muchacha es “Han brotado otra vez los rosales (Tu olvido)”. Vals, con letra y música de Vicente Spina.

(Sigue la canción. Pero los hombres ya han terminado de acomodar todo. El ambiente preparado es un camarín: espejo con candilejas, mesa con muchos frascos y botellitas, flores, etc. Está iluminado de una manera añeja, sepia, melancólica, casi irreal. Los hombres colocan a la muchacha cantante como a un objeto más de la decoración: es un maniquí).

XXV.— Nocturno para Leonora

(Se escuchan voces en off)⁸⁰

VOZ DE HOMBRE: ¡Herí mi alma por ti! Sí, la herí con una herida profundísima que nunca se podrá cicatrizar... Creer en alguien es sumirse en las tinieblas... y yo te deseo en la duda viviente, incansable, en la duda que carcome, Berta. ¡Quise estar unido a ti en cuerpo y alma! Me siento fatigado... ¡me cansan mis heridas!

VOZ DE MUJER: Olvídate, Dick. ¡Olvídate para poder amarte como la primera vez! Quiero sentir de nuevo aquel amante, encontrarlo, darme a él... aquel amante lleno de pasión... ese amante eres tú, Dick, sí, tú, Dick, sí, tú, sí, Dick, tú. Aquel amante extraño y lleno de pasión. Ese amante eres tú. ¡Dick, Dick, vuelve! ¡Vuelve otra vez a mí!

(Se escuchan fuertes aplausos, vivas, bravos y bises. Se abre el rojo telón de fondo y aparece, de espaldas e inclinándose para saludar los aplausos, la desvencijada figura de Leonora, la actriz. Los aplausos continúan, Leonora saluda nuevamente, el telón se cierra. En una época ha sido hermosa. Habla y se mueve como una actriz muy clásica, no abandona su falso tono teatral estando en la intimidad)

⁸⁰ Los siguientes textos —VOZ DE HOMBRE y VOZ DE MUJER— juegan con algunas líneas de diálogo de la obra *Exiliados*, de James Joyce.

LEONORA: Vayan, vayan. Este acto ha concluido. Salgan al buffet, exhalen el humo de su cigarro y olviden todo lo que aquí he dicho. (*Se saca los zapatos de alto tacón y los arroja lejos*) He quedado sola... los aplausos no se escuchan desde aquí. (*Se dirige hacia el camarín que está sobreelevado. Sube la escalera*). La cabeza, la cabeza... me palpitan las sienes. (*Se sienta frente al espejo. Se mira*). Leonora, Leonora. Cuán ajada, cuán ajada. (*Toma un lápiz de maquillaje para pintarse los ojos*) ¡Mano, detente! ¡No vuelvas al pasado, no retornes! Infancia pampeana, trenzas largas. Huinca Tacuiba, Saltos de Apipé. Ésta, mi niñez entre los tobas. Aparte de los saqueos, violaciones, exterminio, agua de fuego, estreñimiento, las caries, la vida parasitaria, ¡no sabemos nada! No me envuelvas, niñez tranquila. (*Se sienta ondulante en la escalerita del camarín*) La tarde en la que Kerosene, el cacique, vino a verme para ofrecerme el puesto de posadera bilingüe en el fortín de Rosario de la Frontera. (*Toma una galera, se dispone a cantar y lo hace*).

Dubi, dubi, dubi, dubi...

(*Se dirige al otro extremo del escenario donde hay una pantalla transparente. Se enciende allí un círculo de luz, como de cabaret y se traslucen la figura de Leonora que canta y baila con la galera. Tenuamente se escucha un fondo de risas y murmullos de los parroquianos*).

Tea for two
and you for me
because my love
because Detroit.
In New York
and Connectticutt.
Together now
this is my book

In New York
and Connectticut
love, love, love.

(Una gigantesca mano se traslucen en la pantalla iluminada y golpea a Leonora. Ella sale de allí como despedida, cae al suelo).

LEONORA: Cada golpe es un recuerdo que me vuelve a la memoria...
(Entra el fotógrafo. Tiene una máquina antigua. Extrae lentamente el lente de la máquina y lo dirige a Leonora. Le toma una foto, suspiran. Gimen. Más fotos. Poses. Más suspiros. Más fotos, poses, suspiros de gozo, placer y orgasmo. Él sale, secándose la transpiración. Ella queda estirada en el suelo).

LEONORA: (chillando) ¡Antonioni! (Recordando, asociando) Michelangelo...⁸¹ Miguel Ángel... Bruegel... Benvenuto Cellini... Cognini...⁸² pero yo, ¡yo!, yo fui pintada por Tiziano.

(En la pantalla transparente se traslucen la silueta de una modelo y de un pintor que moja en su balde la brocha y le pinta el cuerpo. Se apaga).

LEONORA: (poniéndose de pie) La tranquilidad de los ateliers... me embarga el arte de la forma, el contenido, la perspectiva... la disyuntiva.
(De pronto le da un violento ataque de histeria, grita y corre escaleras arriba, se arroja sobre su banquito del camarín). Y este mundo falso de patas, bambalinas, ciclorama, foro, los aplausos hipócritas, los fuegos fatuos, la concha del apuntador, los glúteos de ellos apoltronados en las butacas de fieltro! Falso, falso, mentira, mentira! (Golpea todo con los puños, zapattea de rabia. Busca desesperadamente un grabador, lo halla, lo pone en funcionamiento: se escucha una grabación de aplausos y vítores. Eso la tranquiliza, la

⁸¹ Michelangelo Antonioni, director de cine italiano, uno de los más célebres de los 70. La anterior secuencia de Eleonora con el fotógrafo es una parodia de una famosa escena de su película *Blow Up*.

⁸² Alberto Cognini, director de la revista de humor cordobés *Hortensia*, de gran popularidad durante las décadas del 70 y el 80 (1971-1989).

calma, la alivia. Cuando ya se siente bien, lo apaga). Ya pasó. (Saca una cajita de té “Cachamai”) ¡Pero qué me han puesto acá! ¡Yo tomo café! (Toma el té, de todas maneras. Tararea) Caminando por el área peatonal... (recuerda) Humberto Primo... Colón... Quirno Costa... Junín y Vélez Sarsfield.⁸³ ¡Vélez Sarsfield! ¡Dalmacio! Dalmacio...⁸⁴

DALMACIO: (en off) ¿Qué? (Leonora, azorada ve entrar a Dalmacio Vélez Sarsfield parapetado detrás de su estrado, que se desliza porque tiene rueditas. Mientras habla, escribe el código con una pluma) Habeat ununsquisque licentiam santissimo catholico, venerabilique honorum pod obtaverum, relinquere.

LEONORA: ¡Dalmacio, inmortal preclaro! ¿De qué tinieblas retornas para revivir nuestros escarceos amorosos?

DALMACIO: La transacción entre bienes mostrencos y raíces es un acto jurídico bilateral por el cual las partes, haciendo concesiones recíprocas, extinguen situaciones litigiosas o dudosas.

LEONORA: Dalmacio, eres la persona que más he amado en mi turbulenta existencia.

DALMACIO: ¿Persona? Son personas todos los entes susceptibles de adquirir derechos y contraer obligaciones.

LEONORA: Tú adquiriste el derecho a mis favores pero nunca quisiste contraer esponsales conmigo.

DALMACIO: Éramos demasiado jóvenes para el amor, Leonora. Para el amor tienen capacidad absoluta los ciudadanos por nacer, los menores impúberes, los sordomudos que no saben darse a entender por escrito y los ausentes declarados tales en juicio.

LEONORA: ¡Lo que pasa es que nunca quisiste asumir lo del hijo!

83 Nombres de diversas calles y avenidas de la ciudad de Córdoba.

84 Dalmacio Vélez Sársfield [1800-1875], creador del Código Civil Argentino. El siguiente diálogo está escrito tomando frases de dicho código.

DALMACIO: Te olvidas que son personas por nacer las que no habiendo nacido están concebidas en el seno materno.

LEONORA: ¡Basta, Dalma! No discutamos más. Recién comienza nuestro día...

DALMACIO: ¿Día? Se llama día al intervalo de tiempo que va de medianoche a medianoche y los plazos no se contarán de momento a momento ni por horas, sino en el plazo que termina el día de la fecha.

LEONORA: Dame algo tuyo. (*Está detrás de Dalmacio y su estrado*) ¡Dame algo tuyo!

DALMACIO: ¡No! (*se desliza velozmente con el estrado, alejándose*)

LEONORA: ¡Nunca quisiste darme nada!

DALMACIO: La obligación de dar cantidades de cosas consiste en la obligación de dar cosas que consten de número, peso y medida.

LEONORA: ¡Oh, me siento mal! ¡Esta situación me desmenuza! Dame una menta, por favor.

DALMACIO: El cónyuge de mala fe no podrá exigir al de buena fe la prestación de alimentos. (*Busca la menta, infructuosamente*)

LEONORA: Nunca encuentras nada.

DALMACIO: La posesión de una cosa se pierde por la pérdida de la cosa sin esperanza probable de encontrarla. La posesión no se pierde si el poseedor no la saca del lugar donde la guardó sea en heredad propia o en heredad ajena.

LEONORA: ¿Sabes, Dalmacio? Presiento que nuestro amor está dando las últimas boqueadas, está muriendo.

DALMACIO: (*mientras se va*) Causa o presunción de fallecimiento es cuando el ciudadano se encuentra en lugar donde se libra una batalla, o naufragando en un buque perdido, o en lugar de un incendio...

(*Ella vuelve al camarín y se desploma sobre su banquito*)

LEONORA: Heme aquí, seducida y abandonada. (*Se sienta y se mira en el espejo*) ¡Detén tu recorrido, mente! ¡Alejaos, recuerdos! ¡Vade retro, memoria! (*descubre, al borde de otro ataque de histeria, un ramo de pobres flores*) Flowers for me! (*lee la tarjetita*) “Te extrañamos, demonia! Tripulación del buque mercante ‘Desolación’”. (*Estruja las flores y las tira. Bebe de una petaca*) ¡¡¡Puajjj!!! Vete de aquí, vil demonio, que ya tantos malos tragos me has traído. ¡Tu olor me asquea, vete! (*Estira lejos de sí la botella y de sus manos la toma un hombre vestido con impermeable que, borracho y tambaleante, acaba de entrar*). Jeff, el alcohol te está soliviantando, te está matando, Jeff. ¿Por qué no huimos a Pamplona?

JEFF: ¡Pamplinas!

LEONORA: El ajenjo está royendo nuestro amor y tu hígado, Jeff.

JEFF: (*acercándose*) ¡Bah!

LEONORA: ¡No me pegues más, Jeff, no lo soporto! ¡La violencia está en nosotros! (*Pausa*) ¡Qué tan sin perspectivas veo nuestro futuro! (*Pausa*) Tú me ocultas algo, Jeff.

JEFF: No... no...

LEONORA: Sí, me ocultas, me ocultas. No ocultes más, di, di. (*Se arrodilla frente a él*)

JEFF: Está bien. (*Se saca el impermeable. Está vestido con el taparrabos de Tarzán. Grita como tal*). ¡Ahora tú ya saberlo!

(Sale. Leonora queda absolutamente anonadada).

LEONORA: (*Trepa al camarín. Está visible y definitivamente desesperada. Se pone polvos, nerviosamente, tararea*) Sombras nada más, entre platea y proscenio...

(*Le da un ataque de histeria. Busca y pone en funcionamiento el grabador. Se escuchan los aplausos. Se alivia. Encuentra un delantal de cocina. En el otro sector entra Tarzán leyendo una revista de sí mismo. Ella se para al lado de él*)

TARZÁN: Tener que hablar, Leonora. (*Pausa. Ella no contesta*). Leonora, tener que hablar. (*Pausa*) ¡Tener que hablar, Leonora! (*Pausa*) Leonora, ¿hablo yo o pasa un tren? (*Se escucha el paso estridente de un tren*)

LEONORA: (*habla en un típico estilo de mujer de su casa cordobesa*) Ay, Tarzán, estoy tan preocupada, qué se yo, todos los días cebándole los mates ¿a usted le parece? Y ese muchacho Boy, me anda corriendo por toda la selva, fijesé que yo le digo, barra y plumereé los cocos y no hace caso, los animales a mí me gustan, me encantan esos bichos tan raros que tiene usted acá, pero la mona Chita me caga todo el parque, yo me vuá dir pa' mi casa, Tarzán... (*Una transición violenta*) ¡Basta, baby! Este no es mi mundo. Me voy a la ciudad. Me voy con Mandrake.

(*Tarzán se va. Leonora sube al camarín. Larga pausa. Está al borde de la esquizofrenia. Se apoya en el espejo y desliza las manos sobre su propia imagen*).

LEONORA: ¿Con quién quiere hablar? Con el dueño del circo, señor. Yo soy el dueño, bella señorita, ¿qué desea? Mire, yo quiero ser la mejor equilibrista del circo. Está bien, usted es hermosa, pongo el circo a sus pies, recorreremos el mundo, y todos la verán suspendida en el aire y dirán ¡viva Leonora! Parece un pájaro, una estrella...

(*Se lanza del camarín a la zona de los recuerdos. Toma un desvencijado paraguas y trata de caminar sobre una soga imaginaria. Lo hace torpemente. Canta –tararea– una vieja canción de circo pobre. En la pantalla transparente se trasciende la figura de la equilibrista, que se desliza graciosamente espejando sus acciones, su movimiento. De pronto Leonora gira con brusquedad sobre sí misma, se enciende una luz blanca y se ve a Leonora vestida de payasito, en el otro extremo del escenario, limpiando el piso. La imagen de la equilibrista desaparece lentamente. Al lado del payasito, está el dueño del circo*).

DUEÑO DEL CIRCO: ¡Rápido, Leonora!

(*El payasito se afana en su tarea. Él y el dueño del circo van saliendo. Leonora ha quedado paralizada por esta imagen. Sigue tarareando la canción. Comienza a desvestirse, a quitarse todos los adminículos, la peluca, el vestido, el collar,*

los pendientes, la boa de plumas y lentamente los coloca en el maniquí que ha estado todo el tiempo allí. En el camarín, semi-iluminado, Leonora termina de vestir con sus ropas de actriz al maniquí. Se escucha una voz en off)

VOZ: ¡Leonora, cinco minutos y a escena!

EL MANIQUÍ: Ya voy.

(El maniquí, vestido de Leonora, se anima, se levanta y cruza el telón. Se escuchan apagados aplausos. Leonora toma la posición de maniquí. Todas las luces se apagan menos la que da sobre su imagen inmóvil. Ésta, un haz blanco, se va apagando muy lentamente).

XXVI.— Rito profano (otro)

(Se escucha la música solemne del comienzo. Del apagón total se van encendiendo lentamente las luces rojas. La escena está vacía. Se ve el telón rojo. La música crece en intensidad y volumen. En el máximo crescendo se abre rápidamente el telón y se ve a Cristo crucificado. La música cambia a “El vuelo del moscardón”. Al Cristo lo molesta una mosca, la sigue con la mirada. Con un solo manotazo la aplasta, la música cesa. El Cristo vuelve a su posición clásica. Entra el dueño del circo, con su látigo)

DUEÑO DEL CIRCO: ¡Salgan!

(Aparecen el equilibrista, con su galería y la sombrilla rota; Cupido; la española; Leonora; la mujer barbuda y el payasito. El dueño del circo se dirige a Cristo).

DUEÑO DEL CIRCO: ¡Usted también! ¡Vamos!

(Cristo, primero sorprendido y luego aterrorizado, se incorpora al grupo de artistas. El dueño del circo ordena).

DUEÑO DEL CIRCO: ¡Risa! (todos ríen) ¡Basta! (paran de reír) ¡Llanto! (lloran) ¡Basta! (paran de llorar)

(Hay una pausa. Finalmente, el dueño del circo hace resonar el látigo y grita: “¡música!”, se escucha una música de circo y todos giran en círculo alrededor del dueño. Mientras él los apura con el látigo, la mujer barbuda tira papel picado. Las luces se prenden y se apagan, de todos colores y vertiginosamente. Dan dos o tres vueltas. Luego el director del circo avanza hacia el público y ordena).

¡Aplausos!

(El público aplaude. Los artistas saludan y salen).

FIN

*El fin del camino*⁸⁵

Creación colectiva del Libre Teatro Libre

Usted no ha venido a nuestra provincia, pero de un modo u otro tiene una cierta idea de Tucumán. Estoy seguro que la palabra “azúcar” está asociada a la imagen que usted tiene de nuestro suelo. También la palabra “independencia”, “naranja”... siempre existe la imagen de que nuestro suelo es una especie de Edén (Julio Ardiles Gray, Guía de Tucumán).

La voz de doña Clotilde la curandera, por su bocio sonó atiplada:

—Damián, no ruempa el espejito, cuídalo. Ahí está su alma...

A los años, el mozo bajó a Tucumán a la pelada de caña.

La huelga grande fue en los tiempos de Nougués. Cuando las balas de la policía de volante de Iltico abrieron las carnes de Damián, con el espejo hecho añicos, su alma saltó en pedazos (Octavio Cejas, *Una noche, el Familiar, y otros cuentos*).

Tucumán

Se encuentra a 1.312 kilómetros de la Capital Federal, entre los paralelos 26° y 28° de latitud sur y los meridianos 64° 30' y 66° 30'.

Es la provincia más chica del país: 22.324 kilómetros cuadrados y la más densamente poblada: 750.000 habitantes. Fue fundada en 1565.

Hoy a mediodía, estimado amigo, seré su anfitrión. Quiero que pruebe algunos platos de nuestra cocina regional. iremos a almorzar a cual-

⁸⁵ Creación colectiva del grupo Libre Teatro Libre, puesta en escena en Córdoba, 1974, Teatrino, Ciudad Universitaria. Texto revisado por Graciela Ferrari y Lindor Bressan en 2012. Quien desee representar la obra por favor comunicarse a: graferrari@msn.com

quiera de los restaurantes especiales que figuran en el área gastronómica (Guía de Tucumán, UNT).

¿De qué forma y dónde cocina?

- Fuera de la casa
- En el suelo
- A leña.
- En fogón elevado.
- Con kerosén (INTA, “Encuesta a pequeños agricultores cañeros”).

El suelo de Tucumán, presenta dentro de sus limitadas superficies, las más variadas posibilidades: nieves eternas, laderas impenetrables por la densidad de la selva subtropical, valles cubiertos de cardones o de sauces, llano verde de caña de azúcar. Y es el verde el que predomina, cualquiera sea la estación del año (*Guía para el turista que visita Tucumán*, Dirección Provincial de Turismo).

¿Por qué quiere irse?

- Porque aquí no se prograsa.
- Quiero irme a un lugar donde pueda trabajar (yo y mis hijos).
- Necesito más tierra (INTA, “Encuesta a pequeños agricultores cañeros”).

Edén, jardines, bosques mágicos, pasajeros extraños, aire y luz encantadora... Así han visto a mi provincia los poetas o los escritores de todos los tiempos.

¿Será verdad? (Guía de Tucumán, UNT).

Mortalidad infantil:

En 1966: 64,8 %

Cierre de los ingenios:

En 1967: 69,9 %

En 1968: 74,7 %

Tuberculosis pulmonar:

En 1968: 1471 casos

Chagas: 265 casos

Sífilis: 585 casos

Primeros Auxilios. La Asistencia Pública reporta un afamado servicio de urgencias, contando con un numeroso y capacitado cuerpo de profesionales, así como con ambulancias modernamente equipadas. Está a disposición de la población las 24 horas del día (Guía para el turista, DPT). *Villas miserias:*⁸⁶ 75 de cada 1000 niños menores de un año mueren por falta de atención médica.

La ciudad de Tucumán dispone de un total de 4100 plazas hoteleras de las cuales 2000 son de primera categoría. Hoteles dotados del máximo confort, en sus habitaciones cuentan con aire acondicionado, música funcional, teléfono, televisión, etc. Además otros complementos tales como pileta de natación, *solarium*, salas de reuniones o conferencias, salones de arte, etc. (Guía para el turista, DPT).

¿Cuántos son ustedes?

Siete somos.

¿Dónde viven?

Aquí, en el rancho, pues.

¿Está hecho de barro?

¿El rancho? De barro, de paja, de malhora (Conversación con un obrero de surco, grabada por el grupo LTL, 1973, en Tucumán).

86 "Villas miserias" se llama en la Argentina a las poblaciones marginales que se forman en las ciudades. Viviendas precarias, amontonadas en zonas generalmente insalubres: sus habitantes son precisamente la población marginal, el lumpen-proletariado, los desocupados, los recolectores de basura, las empleadas domésticas. Igual que en todos los países coloniales, semicoloniales y dependientes de América Latina.

Para presentar este trabajo es necesario un espacio donde la gente pueda ubicarse semicircularmente, rodeando el otro espacio más pequeño donde trabajarán los actores. No son necesarias entradas y salidas pues la acción se desarrolla de manera continua y los cambios necesarios se efectúan ante el público. Allí donde los actores trabajan se ubican varias zonas: una para los músicos, otra para los elementos que se utilizan (cañas, palos, trapos, carteles), el estrado y la pista. Cada actor asumirá diversos roles, ya que en cada escena juegan distintos personajes. Hay dos personajes que se mantienen a lo largo de la obra son: el documentalista y el jefe de pista, que igualmente pueden ser asumidos por diferentes actores, de acuerdo al curso de la acción. El estrado es el sitio del documentalista, y allí están los elementos que lo caracterizan (anteojos, papeles). La pista es el dominio del jefe de pista. Los mismos actores pueden hacer la música, puesto que los instrumentos que usan son sencillos: percusiones, guitarras, etc., incluso unos cascabeles hechos con latitas de cervezas. En los momentos en que es necesario el uso de las sillas puede usárselas, si las hay; sino, sus sustitutos: cubos, bancos, cajones. La luz necesaria es la luz ambiente. Al comenzar la función con la entrada del documentalista, ya deben estar dispuestos los afiches: uno turístico, muestra un atractivo paisaje, debajo de él se lee: visite Tucumán. El otro, escrito con trazos rápidos y gruesos, reclama: ¡Basta de miseria!

Introducción: Los afiches

(*Entra uno de los actores. Mira al público. Mira el lugar, va hacia el estrado. Se coloca los anteojos. Se sienta. Abre una carpeta, la hojea. A partir de entonces deja de ser “uno de los actores”: ahora es el documentalista. De pronto entra un hombre.*).

DOCUMENTALISTA: Oiga, usted. Sí, usted (*imperativo*) ¿Su nombre?

HOMBRE: (*sonriendo*) Roque Farías.

DOCUMENTALISTA: ¿Ocupación?

HOMBRE: Trabajo. En lo que sea.

DOCUMENTALISTA: ¿Me puede decir qué es lo que está viendo ahí?

HOMBRE: (*desconcertado por la obviedad de la pregunta*). Son dos afiches, dos carteles.

DOCUMENTALISTA: ¿Qué dice el de la derecha?

HOMBRE: Dice “Visite Tucumán”. Es un paisaje, debe ser del cerro San Javier, ¿no?

DOCUMENTALISTA: ¿Y de quién es?

HOMBRE: (*no entiende*) ¿Cómo?

DOCUMENTALISTA: ¿Quién lo mandó poner ahí?

HOMBRE: Y... el gobierno será.

DOCUMENTALISTA: ¿Y qué le parece?

HOMBRE: Está bien... es para que Tucumán se conozca... los turistas traen plata

DOCUMENTALISTA: ¿Y aquél otro qué dice?

HOMBRE: Dice “Basta de miseria”.

DOCUMENTALISTA: ¿Y de quién es?

HOMBRE: (*sonríe a causa de lo que está pensando*) Ese, del gobierno no es.

DOCUMENTALISTA: ¿Entonces?

HOMBRE: Es de los obreros

DOCUMENTALISTA: ¿Y qué le parece?

HOMBRE: Está bien. En Tucumán hay mucha miseria y mucha protesta.

DOCUMENTALISTA: ¿Cómo es eso? A usted le parece que está bien ése y el otro también, no se da cuenta que son dos cosas diferentes, que se contraponen, que son dos intereses distintos. Dos Tucumán...

(El documentalista se va poniendo cada vez más frenético debido al carácter de su personalidad que ahora se pone de manifiesto: es estricto y taxativo. No acepta ni dudas ni ambigüedades. Su documentación es definitiva e incuestionable. La imprevisible irritación del documentalista confunde aún más a Roque Farías. Entonces irrumppe el jefe de pista).

La fanfarria

(En esta primera irrupción ya comienzan a delimitarse las características que definen a este personaje. Es autoritario y brillante. Su capa roja y ondeante lo hace distinguir de los demás. Al sonido de su silbato la acción se corta o continúa. A él le compete todo lo que ocurre en la pista y siempre será el encargado de que el espectáculo continúe).

Jefe de Pista: ¡Basta de explicaciones! ¡Las explicaciones las daremos nosotros en la obra que comienza ya! ¡Adelante!

(Entra entonces un grupo de gente, son los actores aunque no lo parecen. Su accionar es natural, despreocupado, libre. Mientras se preparan adornándose con trapos de colores para trabajar, bromean entre sí y con el jefe de pista, se burlan del documentalista, observan con interés al público. Buscan los instrumentos musicales y por último se colocan en el centro de la pista, en pose, como para una foto de familia. El jefe de pista hace sonar el silbato. Los cómicos entonan una marchita de circo. A una nueva orden del jefe de pista desfilan cantando la marchita. Lo hacen lentos, desganados, sin ninguna energía. El jefe de pista toca el silbato: eso opera sobre los actores un efecto mágico. Ante cada toque de silbato se animan y desfilan y cantan con más bríos y alegría. Al terminar

la ronda levantan por el aire a una de las actrices como una sirena. Golpes de tambor).

ACTRIZ: Visite Tucumán. ¡Jardín de la República!⁸⁷

(A continuación cada integrante de la troupe desfila mostrando sus cualidades: algunos hacen graciosas cabriolas de payasos, otros sostienen en equilibrio sobre el mentón un palo lleno de cintas de colores. Otros forman con sus cuerpos un elefante con la ecuyore encima. Otro gira por el aire como acróbata. Nuevo toque de silbato. Los actores construyen un cuadro vivo. Una alegoría patriótica donde se ve al pueblo y a los próceres. Una de las actrices recita con voz de niña aplicada)

ACTRIZ: Casita de Tucumán.⁸⁸

Pequeñita en tu grandeza.

En donde un nueve de julio

Se juró la independencia.

(Nuevo desfile cantando la marcha de la troupe. Se ubica en hilera. Cuando el jefe de pista toca el silbato transforman la hilera en una fila. La marcha de la troupe, en una marcha militar. Sus saltos de saltimbanquis, en rígidas actitudes soldadescas. Otra vez suena el silbato. Otra vez levantan en vilo a una actriz).

ACTRIZ: Visite Tucumán. Jardín de la Repúb... (*el documentalista metido por momentos a la fuerza en toda esta fanfarria y que ha recobrado ya su compostura alcanza a la actriz un papelito que contiene un dato*) ...blica, con un 66% de deserción escolar.

87 Esta frase alude a la riqueza, y fertilidad del suelo tucumano. Es un lugar común de la publicidad turística argentina. La provincia de Tucumán es “el jardín” así como Salta es “la linda”, Córdoba “la docta”, etcétera.

88 El 9 de julio de 1816, un Congreso integrado por delegados de las Provincias Unidas del Río de la Plata se reunió en Tucumán y declaró la Independencia de la nación. Desde la escuela primaria se les enseña a los argentinos a visualizar esta fecha a través de un símbolo: el edificio donde sesionó la Asamblea, conocido ahora oficialmente como “La casa histórica”, y escolarmente como “la casita de Tucumán”. El poema que se dice aquí fue elegido por su inevitable frecuencia en los actos escolares que conmemoran la fecha patria.

(Al escucharse esto suena el silbato, gritos, los instrumentos. Todo junto. Los actores intentan disimular. Desfilan la ronda final. Siempre cantando y haciendo piruetas se van quitando los trapos de colores y saludan al público).

JEFE DE PISTA: 'Señoras y señores'. Esto que ven aquí es... 'una capa'. Esto que ven aquí es un silbato. A partir de este momento el que use la capa, el que haga sonar este silbato será... el jefe de pista, es decir, el encargado de dirigir aquí, en este sitio que es la pista, el lugar donde sucederán las escenas de esta obra. En este otro lugar tenemos la música y los músicos.

(Los músicos hacen sonar todos sus instrumentos a la vez provocando gran ruido).

JEFE DE PISTA: En este otro lugar tenemos... Un par de anteojos, una carpeta, un montón de papeles. Eso significa que allí hay un señor encargado de explicar a los espectadores todo lo que no saben sobre Tucumán y de recordarles a los actores todo lo que han olvidado de la investigación. Ese señor se llama el... ¡documentalista!

(Se produce el primer cambio de rol del documentalista mediante un juego que subraya el hecho: el actor que representó hasta ahora ese personaje desciende del estrado y comienza a irse. Se encuentra con otro que viene en sentido contrario saltando. De la coalición el que venía saltando sale transformado en documentalista y toma su lugar en el estrado. El que hacía antes de documentalista se aleja saltando).

DOCUMENTALISTA: Obra: *El fin del camino*.

Tema: el cultivo y la producción de azúcar.

La vida y el trabajo del pueblo tucumano.

Carácter (*de la obra, se entiende...*): Histórico documental

Autor: Grupo Libre Teatro Libre.

Duración:

Tucumán viene de la palabra quechua Tucma. Tucma significa: El fin del camino.

Jefe de pista: Primera escena.

El rey azúcar

AL SON DE TAMBORES, PANDERETAS, ENTRAN LOS JUGLARES. HAN VENIDO A CONTAR UNA HISTORIA. JUBÓN SE ENCARGARA DE NARRARLO. LOS DEMÁS REPRESENTARÁN.

JUBÓN: ¡Silencio, silencio, presten atención que ahora señores, viene lo mejor! ¡Lo mejor es... su excelencia! Dueño de todos los mares, dueño de todas las rutas, dueño de los capitales.

(Entra el rey sobre los hombros de otros cuatro, que pesadamente lo transportan).

JUBÓN: ¡Observen! ¡Mostrad, señor!

rey azúcar poderoso
vuestra grandiosa riqueza,
tu resplandeciente empresa.

JUGLAR I: Con tan grande admiración,
Oye, no sigas hablando.

Si aplaudes al que está arriba

Fijate quien está abajo:

Que el que está arriba lo está
Sobre nosotros: ¡Carajo!

JUBÓN: Está bien, ya lo sé
Todo llegará a su tiempo

Que estoy aquí para contar
Nada más que la verdad.

BRASIL: ¿La verdad? Yo soy Brasil
y este rey Azúcar pesa ... (*se aparta*)

HAITÍ: Yo soy Haití por tu reino
Pobre soy. Pobre nací (*se une a Brasil*).

BARBADOS: Yo soy Barbados, la isla.

De la Sugar Island. ¡Ay! (*va junto a los otros dos*)

CUBA: Yo soy Cuba, y me cansé

¡de estar sosteniendo a un rey! (*lo arroja violentamente*)

REY AZÚCAR: (*Orgulloso y magullado*)

¡Ah! ¡Malditos, traicioneros!

¡Regresad, y sostenedme!

JUBÓN: ¡Un momento! Aprovechamos este
penoso incidente, pues antes de
continuar, ¡mi deber es informar!

Todos saben que en la historia
a un pie sigue el otro pie.

Para entender el presente

Hay que volver al pasado

Volvamos entonces, pues

hasta el siglo ~~XVI~~

UNO: Oye, tú, pero que pasa

en el siglo ~~XVI~~

OTRO: ¡Tierra! ¡Tierra! ¡Tierra!

(*Aparece corriendo a gran velocidad y juega una broma al jubón, trepándose en él como si fuera un barco*).

JUBÓN: ¿Qué tierra? ¿Qué loco es éste?

OTRO: No soy loco, es que tú hablabais
de ese siglo ~~XVI~~, es que en ese siglo España
conquista América, ¿veis?

(*Hace una reverencia y se aleja*)

Solo Cuba lo ha dejado
sin sustento y mal parado.

(*Los juglares han subido nuevamente en andas al rey. Como al comienzo del cuento. Al apartarse Cuba los demás apenas si pueden con el peso*).

REY AZÚCAR: (*Mal puesto. Resbalándose a causa del ineficaz sustento. Sin abandonar su látigo ni su poderío*)

¡Un momento! ¡En este momento

Más que europeo, soy *yanky*

además ya mis riquezas

en bancos tengo guardadas

Y tengo más: ¡en las tierras

donde yo sembré miseria

tengo mis buenos sirvientes

que controlan la pobreza!

(*Aparecen graznando y revoloteando, las aves de rapiña*).

UN AVE: ¡Aquí estamos los señores!

OTRA: ¡Los dueños de los ingenios!

UN AVE: ¡Los consorcios de las fábricas!

OTRA: ¡Los patrones de las tierras!

UN AVE: ¡Los militares tiranos!

OTRA: ¡Los dueños de las empresas!

(*De un salto se impone Cuba al siniestro revuelo*).

CUBA: ¡Un momento compañeros!

Sepan lo que me pasó.

JUBÓN: ¿Y ese quién es?

AVES: ¡Un cubano!

(*Huyen a refugiarse en el abyecto monarca*).

CUBA: Sí, soy cubano y les digo

que los estuve sosteniendo

pero el machete en mi mano

arma se convirtió.

Y eso sí, no fue milagro

que fue la revolución.

(*Las aves graznan y se sacuden de terror. El rey Azúcar pierde pie, boquea, se tambalea.*)

JUBÓN: Y así, señores, termina
Esta historia sin igual
Seguimos bien explotados...

(*El rey azúcar y sus secuaces se animan y alcanzan a retomar maldades, mostrando garras, dientes y siniestros picos.*)

JUBÓN: ¡Pero hay a quien imitar!

CUBA: Compañero americano,
compañero de Argentina
no necesitamos reyes
en América Latina.

(*Suena la fanfarria. Los cómicos saludan al público. Parten al son de sus cascabeles rumbo al próximo poblado que seguramente está esperando ansiosamente a los comediantes.*)

Deserción escolar

DOS ACTORES HACEN DE NIÑOS. UN HERMANO MAYOR DIALOGA CON EL MENOR.

HERMANO I: Levantáte, dale, levantáte.

HERMANO II: No, es muy temprano. Dejame un ratito más.

HERMANO I: Dale, que vamos a llegar tarde.

HERMANO II: No hinchés.

(*El mayor se levanta y lo zamarrea.*)

HERMANO I: Vení, lavate bien la cara. Sacate las lagañas, sino después la señorita te reta.

HERMANO II: Pero si estoy limpio.

HERMANO I: Metele, acá tenés el mate. Tomátelo bebido.

HERMANO II: Ponele más azúcar.

HERMANO I: No hay más. ¿Qué? ¿Te querés gastar el azúcar de toda la semana?

(Mientras el hermano menor toma el mate desganado, el otro impaciente lo está apurando, controlando).

HERMANO II: Todavía tengo sueño, no quiero ir.

HERMANO I: ¿Guardaste los útiles?

HERMANO II: Sí, que sé yo (*el hermano mayor revisa el cuaderno*).

HERMANO I: Decime, pavote (*lo coscorronea*) ¿por qué no terminaste anoche los deberes?

HERMANO II: Falta un poquito nomás, y ya es tarde.

HERMANO I: Vení, sentate (*limpiándole los mocos*) 3 X 8... Dale, pensá... 24... ¡burro! (*el hermano II se va durmiendo*) A ver... una oración con la palabra tierra. Despertate de una vez...

HERMANO II: No sé, que sé yo...

HERMANO I: "La tierra sin abono se gasta". Bueno... traé el guardapolvo. ¿A vos te parece? Te lo pusiste ayer y ya está todo mugriento...

HERMANO II: ¡Y si vos también tenés la camisa sucia!

HERMANO I: Sí... pero yo soy "más grande" (*salen*).

HERMANO II: Mirá está todo lleno de barro... me voy a ensuciar todo... mejor me vuelvo.

HERMANO I: Vení para acá, subite. (*Lo lleva en la espalda*) ¿Cuántas veces tengo que decirte que hay que terminar la escuela, no ves que sin estudio no se llega a nada?

HERMANO II: Pero, si papá nunca estudió.

HERMANO I: Pero él qué decía, ¿eh? Ustedes tienen que estudiar para no terminar cortando caña, como yo. Que se te meta bien en la cabeza ¿no?

HERMANO II: Bajame, ya llegamos.

HERMANO I: Apurate que llegás tarde.

HERMANO II: ¡Chau!

HERMANO I: (*mirando el cielo*) Por suerte dejó de llover. Va a estar lindo el día para cortar caña.

La alegría del trabajo

(Quedan dos actores. El padre, que en silencio, corta caña mecánica e incansablemente. El hijo, quien comienza su monólogo en el piso jugando con la tierra. A lo largo del monólogo el padre continuaba con la acción. Es una figura trabajando, mudo punto de referencia de las palabras del hijo).

Hijo: Ahí está mi papá, en el surco, dele cortar caña. Parece una máquina. Yo ya me cansé de mirarlo y él sigue. El Pepe está más allá. Y la Carmen. Pero no cortan tan rápido como mi papá. Él es mucho más grande.

Mi mamá también está. Pero de aquí no la veo. Yo soy el único que no trabaja porque tengo que ir a la escuela. Todos trabajan en la zafra. Me gustaría ser como mi papá. Salí de acá mocooso de porquería. ¿Ves? Ya te corté por meterte en el medio. Todavía me duele el tajo. Mi mamá me dijo que voy a quedar marcado para toda la vida.

Señorita, yo no voy a venir más a clase, porque ahora soy grande y tengo que ayudar en el trabajo.

Me hubiera gustado aprender a leer y a escribir bien. Pero total, no me gustaba ir a la escuela.

Es más lindo cortar caña. Pero cansa, y tengo que parar a cada ratito, como la Carmen. Y eso que yo me reía de ella. Mi papá dice que es porque soy chico todavía. Está buena la zafra este año. Vamos a tener un poco más de plata. Ojalá dure. Y que el patrón pague. Porque a veces ni eso.

No tengo muchas ganas de trabajar ahora. Si esta tierra fuera nuestra trabajaríamos día y noche. Pero de dónde. Te morís de hambre si ahorrás.

Perdone, señora. No quise atropellarla. Me gritó de todo. Borracho, ignorante, vago. Y la gente me miró con una cara... Es cierto, el domingo nos emborrachamos.

Pero que otra cosa se puede hacer aquí. Pura caña, nomás.

Qué voy a ser vago. Si trabajo todo el día, de estrella a estrella.

Qué culpa tengo yo si no hay trabajo todo el año.

Yo no soy ignorante, señora. Yo sé cómo usar el machete. El machete tiene filo, señora. Me costó mucho tiempo aprenderlo. No sé leer ni escribir muy bien, pero sé cuándo me quieren joder en la balanza. Y cuánto me tienen que pagar. Y que tienen que respetar mis derechos. De tanto que me han jodido aprendí.

¿Me habrá dicho ignorante porque estoy sucio de tierra? Yo paso mucho tiempo en la tierra. He aprendido muchas cosas de ella.

Yo sé cuando la tierra está seca y necesita lluvia y riego.

Yo sé cuando la tierra está demasiado húmeda y le hace mal a la caña.

Yo sé si va a llover hoy. Y si va a haber tormenta.

No trabaje más, mamá. Ya está vieja usted... quédese en la casa. Total mi mujer, la Rosa, ella puede reemplazarla. Ya es abuela, mamá. El Pepe ya le dio tres nietos. La Carmen, dos. Y yo ya le di uno. Es lindo el Miguel, ¿no mamá?

(*Entra Miguel y se pone a jugar en el suelo como su padre al comienzo del monólogo*).

Hijo: Cuando sea grande va a ser como su padre, como yo. Ojalá pueda comer todos los días y no le falte trabajo. No te metas en el medio, chango. Sos demasiado chico para trabajar. Te vaya cortar y vas a quedar marcado para toda la vida.

Papá está viejo usted. Déme su machete.

(*El padre deja de cortar caña. El hijo toma su acción*).

Hijo: Yo voy a seguir cortando. Como usted. Como una máquina. Como un hombre.

(Se escuchan voces que dulcemente entonan una melodía sin palabras. Sobre ella hablarán el padre, el hijo, Miguel. Cuando esas voces cantan la “Canción de la alegría del trabajo” aquellos la acompañan con el ritmo de su infatigable labor).

PADRE: Salí de acá, mocosito de porquería.. ¿Ves? Ya te corté por meterte en el medio.

Hijo: Salí del medio, chango. Te vaya cortar si te metés ahí.

MIGUEL: (*en su juego con la tierra*) Yo soy el único que no trabaja porque tengo que ir a la escuela.

CORO: Cuando el sol sale ya salen los tres
El viejo, el hijo y el joven Miguel.

PADRE: No te metás al medio, chango. Sos demasiado chico para trabajar todavía.

Hijo: Es lindo el Miguel, ¿no papá? Cuando sea grande va a ser como yo, como su padre.

MIGUEL: (*incorporándose*) Señorita, no voy a venir más a clase porque ahora soy grande y puedo ayudar en el trabajo (*comienza a cortar caña*).

CORO: Se pone el sol y ya vuelven los tres.

Brilla el machete del joven Miguel.

PADRE: Si esta tierra fuera mía trabajaría día y noche.

Hijo: Trabajaría noche y día.

MIGUEL: Si esta tierra fuera nuestra.

PADRE: Yo sé cuando la tierra está seca y necesita riego.

Hijo: Yo sé si va a llover hoy.

MIGUEL: Yo sé si viene la tormenta.

CORO: Por trabajar en el surco nomás

Esta es la tierra que voy a pelear.

PADRE: Yo ya estoy viejo (*deja de cortar*).

Hijo: Déme su machete nomás, papá.

MIGUEL: Yo voy a seguir cortando.

PADRE: Como una máquina.

Hijo: Voy a seguir cortando.

MIGUEL: Como un hombre.

CORO: Como los hombres que quieren vivir
de su trabajo en su tierra por fin.

(*El coro se incorpora al trabajo. El padre, el hijo y Miguel suman sus voces al canto de los demás*).

TODOS: Con la tormenta que quiera
Miguel por nuestra tierra pelear y crecer.
Con la tormenta que quiere Miguel,
por nuestra tierra pelear y crecer.
(*Queda fija la imagen de todos trabajando*).

La propiedad de la tierra

(*De la imagen fija se desprende un actor que se dirige al estrado y toma el rol del documentalista*).

DOCUMENTALISTA: Pero por qué tierra van a pelear y crecer (*el cuadro se rompe ante la pregunta*).

ACTOR: Por ésta, donde estamos parados.

OTRO: Donde nosotros trabajamos.

DOCUMENTALISTA: Pero si ni siquiera saben cómo está distribuida la tierra en Tucumán.

OTRO: ¿Y de dónde saca eso?

DOCUMENTALISTA: Se les nota en la cara.

JEFE DE PISTA: (*irrumpiendo*) ¡¿Cómo que no sabemos nada?! Hemos preparado un juego para explicar precisamente eso. ¡Adelante!

(*El jefe de pista trae los elementos necesarios para el juego. Seis actores se disponen formando una figura. Golpean palitos entre sí y los golpean velozmente creando un ritmo ágil. Este ritmo se mantendrá durante todo el juego*).

DOCUMENTALISTA: En Tucumán hay 17. 000 cañeros que proveen de caña a los ingenios que hacen azúcar.

(*A una señal del jefe de pista y sin cesar el pase de los palitos y su ritmo, se forma una pirámide con tres actores en su base, dos en el medio y uno arriba*).

DOCUMENTALISTA: 13000 son cañeros chicos (*señala a los de abajo*).

3000 son cañeros medios (*señala a los del medio*).

Y solamente 1000 son grandes cañeros (*señala al de arriba*).

Los cañeros chicos tienen hasta 300 surcos (6 metros). Los medianos cañeros tienen hasta 1.000 surcos (20 metros.). Y los grandes cañeros tienen hasta 3000 surcos (60 metros).

(*Ha cesado el ritmo y el pase de los palitos. El de más arriba, a medida que recibía dos se ha ido quedando con uno para él. De esta forma los tres de abajo quedan con un solo palito. Los del medio con un palito cada uno. Y el de arriba con todos los demás palitos*).

DOCUMENTALISTA: Los cañeros chicos producen el 8% de la caña (*señala el palito de los de la base*). Los medianos cañeros producen el 31% de la caña (*señala a los del medio*). Y los grandes cañeros producen el 61 % de la caña. ¿Qué significa todo esto?

CAÑERO CHICO 1: Que la cantidad de gente tiene la mayor cantidad de tierra productiva.

DOCUMENTALIST A: ¿Y qué más?

CAÑERO CHICO 2: Que para vivir una familia necesita más de trescientos surcos.

DOCUMENTALISTA: ¿Y qué más?

CAÑERO CHICO 3: Que entonces, nosotros no vivimos.

DOCUMENTALISTA: ¿Y qué más?

TODOS: (*desarmando la pirámide*) ¡Qué todo esto es una mierda!

Explotados y explotadores

ENTRA UN PAYASO TONTO QUE BARRE LOS PALITOS DISPERSOS. EN ESTA OBRA LOS PAYASOS TIENEN DOS FUNCIONES: 1) LIMPIAR TODO LO QUE LOS ACTORES DEJAN EN CUALQUIER PARTE, SACAR LOS ELEMENTOS QUE YA NO SE NECESITAN, TRAER LO QUE HACE FALTA. SIEMPRE QUE APARECEN ESTÁN CON SUS ELEMENTOS DE LIMPIEZA: UN ENORME ESCOBILLÓN Y UNA MINÚSCULA ESCOBITA. 2) SI TIENEN QUE ACTUAR LO HARÁN PARA DEJAR EN CLARO LOS CONCEPTOS QUE VIERTA EL DOCUMENTALISTA. TODO LO DEMÁS QUE HAGAN SUS JUEGOS, SUS OCURRENCIAS, SUS INVENCIONES ESTÁ LIBRADO A SU IMAGINACIÓN DE PAYASO. A LA IMPROVISACIÓN DE CADA FUNCIÓN. CON EL PAYASO TAMBIÉN ENTRA UNA SEÑORA ARISTOCRÁTICA, UN TERRATENIENTE Y LA TÍA AUDELINA (*quién se horroriza ante tanto desorden*).

PAYASO: ¿Dónde está?

TÍA AUDELINA: ¿Qué cosa, joven?

PAYASO: La mierda, para barrerla.

(Con un gesto altanero de desaprobación la tía lo descarta y comienza a hablar con el público buscando su connivencia).

TÍA AUDELINA: Qué son esas palabrotas delante de un público tan distinguido: estos jóvenes comediantes siempre propasándose, perdiendo el sentido de la ubicación y olvidándose el respeto por los demás. En realidad señores, yo estoy aquí para contar que en cierta oportunidad en 1965, creo, en el casco de la estancia de mis mayores, se reunieron importantes señores. Porque sabrán que allá nunca llegaba nadie que no tuviera su nombre, su distinción. Ah, las veladas en nuestra casa solariega...

(Va perdiéndose en sus recuerdos. La corta el payaso que le pide permiso al berrrer bajo sus pies).

TÍA AUDELINA: Ah, sí, como les iba diciendo...

(La actriz abandona en la acción el personaje de la tía y se dirige al payaso).

ACTRIZ: Dos cubos.

(El payaso los trae).

ACTRIZ: Dos actores.

(Entran dos actores que se sientan en cada uno de los cubos).

ACTRIZ: Una mesa.

(Entra el payaso trayendo en vilo a un actor cubierto por un trapo. Lo coloca entre los cubos como mesa. Suena un gong. La actriz modifica la actitud neutra de los actores colocándole elementos. Los transforma de esta manera en dos industriales. Durante toda la transformación se ha escuchado un ritmo persistente y monótono. Suena nuevamente el gong. Cesa el ruido. Los personajes se han quedado fijos, en una posición. Se animan inmediatamente y hablan).

INDUSTRIAL I: Estamos pasando por una verdadera crisis de superproducción. Ya no hay mercado donde colocar tanta azúcar.

INDUSTRIAL II: El problema, por el momento, es el dejar que se mantengan bajos los precios, para que los ingenios pequeños y viejos tengan que cerrar. Eliminando de esta forma la competencia.

INDUSTRIAL I: Claro... esto nos permitiría concentrar nuestros capitales y desarrollar al máximo nuestros grandes ingenios. Posibilitándonos más adelante un gran aumento de precios.

INDUSTRIAL II: ¿Y qué pasa con aquellos ingenios que no son tan chicos ni están tan viejos? No podemos hacer que cierren todos.

INDUSTRIAL I: Le sugerimos al gobierno que cree una empresa estatal. (Suena el gong. Los actores quedan fijos. Se escucha nuevamente el ruido. La actriz vuelve a desarmar los personajes que hablaron y modificando sus actitudes corporales y agregando nuevos elementos los convierte en dos trabajadores. Suena el gong, la imagen se anima).

TRABAJADOR I: Está linda la zafra este año... Mucha caña, buen tiempo.

TRABAJADOR II: Esta vez Tucumán se levanta...

TRABAJADOR I: ¡Se fijó qué contenta anda la gente! Mire, mírele las caras.

TRABAJADOR II: Lo que pasa es que este año vamos a tener unos pesitos de más.

(*Gong. Ruido. Nuevo cambio. La actriz arma dos nuevos personajes un industrial y un militar. Gong. Cesa el ruido. La escena se anima*).

INDUSTRIAL: Nosotros analizamos la situación y creemos que tendrían que cerrarse algunos ingenios. Pero puede haber reacciones violentas de parte de los obreros.

MILITAR: Bueno, para eso estamos nosotros en el gobierno, tenemos que ser inteligentes, si cerramos una fuente de trabajo, abrimos otra.

INDUSTRIAL: ¿Qué propondría usted?

MILITAR: Hacer un gran operativo, el Operativo Tucumán, podría llamarse...

(*Gong. Ruido. Entra la actriz. Retira los elementos que había puesto. A uno de los actores le pone ahora la capa y el silbato del jefe de pista. Al otro lo transforma en mesita. Suena el gong final*).

El gran mago⁸⁹

JEFE DE PISTA: ¡Sí, señoras y señores! ¡El Operativo Tucumán! ¿Y quién está con nosotros? El gran mago Cha Li Mei.

(*El actor que era la mesa en la escena anterior sale debajo de sus trapos: es el mago. Tiene un turbante y expresión de chino*).

89 El Operativo Tucumán era la segunda parte del cierre de los ingenios en 1966. Su finalidad era frenar las protestas desatadas por la desocupación masiva, por medio de la apertura de nuevas oportunidades de empleo que no tuvieran nada que ver con la industria azucarera (el argumento económico era la necesidad de diversificar la economía tucumana, eliminando el monocultivo y la monoproducción). Aquel objetivo no se cumplió: los trabajadores azucareros rechazaron la posibilidad de convertirse en barredores o cuidadores de paseos públicos. Las luchas del proletariado no se detuvieron. El brazo ejecutor del operativo fue el ministro Salimei, a quien dedicamos la escena del mago.

Jefe de Pista: El gran mago Cha Li Mei que ha venido de lejanas tierras del Asia milenaria para solucionar todos nuestros problemas. ¡Pidan señores, pidan lo que quieran!

(*Entran Corcho y Merche, los dos payasos. Limiando todo con sus escobitas y haciendo mucho barullo.*)

CORCHO: A nosotros nos han cerrado el ingenio, ¿no nos podría hacer aparecer algún trabajito?

MERCHE: Así dejamos de andar limpiando tanto.

(*El mago hace pases mágicos y adopta actitudes extrañas.*)

MAGO: Nada por aquí... nada por allá... ¡y aquí está! (*De su turbante hace aparecer una pelota*) ¡Una magnífica fábrica de productos agrícolas envasados, donde ustedes podrán trabajar y ganar rica platita!

CORCHO: ¿Y qué envasan? ¿Pelotas?

Jefe de Pista: ¡Aplausos para el gran mago y ministro!

MAGO: La industria azucarera le deja al gobierno de la Revolución Argentina pérdidas por cincuenta mil millones de pesos. Doscientos mil dólares que utilizaremos para construir casas para otras tantas cincuenta mil familias como la suya, por ejemplo. Nada por aquí, nada por allá... ¡y aquí están las casas!

(*De alguna parte hace aparecer muchas florecitas de colores que arroja por el aire. Los payasos juegan con las flores.*)

Jefe de Pista: ¡Aplausos! ¡Aplauso para el gran ministro Cha Li Mei!

CORCHO: Merche, ¿te gusta mi departamento? (*muestra una flor*)

MAGO: Y ahora... Nada por aquí... Nada por allá ... ¡Y aquí está!

(*Saca dos pañuelos. En realidad es un truco muy visible: el que hace de mesita se lo alcanza sin ningún disimulo.*)

MAGO: Una fábrica de fideos donde podrá emplearse gran parte de la mano de obra desocupada: ¡siete personas en total! Y una fábrica de exquisitos tamales, ¡verdadero ejemplo de una industria pesada!

CORCHO: ¡Sí, para el estómago!

Jefe de pista: ¡Aplausos para el gran ministro Salíme!

(El jefe de pista se lleva rápidamente al mago. Los payasos recogen los pañuelos).

MERCHE: Mirá. Corcho, ahora los fideos vienen en tecnidolor.

(Entra un actor con un palo lleno de cintas de colores).

La barrera

UNA DE LAS ACTRICES VA HACIA EL ESTRADO. SE COLOCA LOS ANTEOJOS. ASUME EL ROL DEL DOCUMENTALISTA. EN TANTO, CORCHO Y MERCHE JUEGAN CON EL ACTOR QUE ENTRÓ CON EL PALO.

DOCUMENTALISTA: Señores esta obra está incompleta. Aquí no se ha hablado de las consecuencias que tuvo el cierre de los ingenios de 1966. Aquí dice que hay una escena para explicar eso. ¿Qué esperan para hacerla?

ACTOR: Yo vine para hacerla. Los payasos no están más que molestando. Déme el pie y la hago.

MERCHE: (con violento puntapié saca de la pista al actor) Tomá el pie (recoge el palo que quedó tirado).

DOCUMENTALISTA: (impaciente) ¿Quién va a hacer la escena?

CORCHO: Nosotros. ¿Por?

(Los payasos continuamente intentan romper la autosuficiencia intelectual del documentalista. Corcho se para en medio de la pista con el palo sobre un hombro. Semejando una barrera levantada. Se acerca. Merche intenta pasar. Corcho baja la barrera interrumpiéndole el paso).

MERCHE: ¿Qué pasa, por qué han cerrado el ingenio?

CORCHO: Por decreto del gobierno. Para estabilizar la economía, dicen.

MERCHE: ¿Y qué pasa con mi trabajo?

CORCHO: Va a tener que ir a ganarse la vida a otro lado. ¡Pase! (Lo golpea con la barrera. el otro cae).

DOCUMENTALISTA: Como consecuencia del cierre de los ingenios de 1966, 45000 obreros quedaron sin trabajo. Si tenemos en cuenta de

que de cada uno de ellos dependen cuatro personas. 20000 quedaron sin recursos. Adelante con la escena, por favor.

(*Corcho continúa con su barrera: desde lejos Merche se acerca con un zapato en la mano. Al verlo nuevamente le impide el paso*).

MERCHE: ¡Joséééééééé!

CORCHO: ¡Quééééééééé!

MERCHE: Aquí te traigo el zapatito que te arreglé. ¿Cómo no pasaste a retirarlo?

CORCHO: No tengo con qué pagarte, me quedé sin trabajo. Si me lo querés dejar, dejalo, pero no te lo puedo pagar.

MERCHE: ¿Y yo cuándo cobro?

CORCHO: ¡Ah, no sé, siga! (*lo derriba con la barrera*)

DOCUMENTALISTA: La falta de trabajo perjudicó a gran número de artesanos y trabajadores independientes.

(*Corcho y Merche hablan a través de la barrera horizontal*).

CORCHO: Una copita, una sola...

MERCHE: No, no te puedo fiar. Nadie me paga. ¿De qué te crees que voy a vivir yo? Si seguimos así, voy a tener que cerrar. Cerrar.

CORCHO: ¡Otro que cae!

(*Intenta derribarlo, pero Merche se agacha y cae en el intento. Se descuida y Corcho lo derriba aprovechando su distracción*).

DOCUMENTALISTA: La economía de los pequeños comerciantes se vio seriamente resentida, ya que sus ingresos dependen de las entradas de los obreros. En Faimallá solamente, cerraron 1000 pequeños comerciantes.

(*Desciende del estrado. Se acerca a los payasos*).

DOCUMENTALISTA: Yo, en cambio, soy un profesional. He terminado mi carrera en la Universidad, me he recibido, tengo un título. No dependo de nadie. A mí este problema no me toca.

(*Corcho y Merche lo derriban violentamente con la barrera*).

CORCHO: ¿Te tocó? Porque en 1966 muchos profesores universitarios fueron expulsados.

MERCHE: Y vieron negadas sus fuentes de trabajo.

CORCHO: Cerrada.

MERCHE: Negada.

(*El documentalista se incorpora y se va irritado a causa del altercado. Uno de los payasos se asoma hacia fuera*).

CORCHO: Merche, mirá quién vino.

MERCHE: ¿Quién?

CORCHO: El Familiar.⁹⁰

MERCHE: ¡Ay!

(*Huye despavorido. Riéndose aún, corcho acomoda el espacio para la próxima escena y luego sale*).

La plegaria

CON LA SALIDA DE LOS PAYASOS LA PISTA HA QUEDADO SILENCIOSA Y VACÍA ENTRA UNA MUJER QUE COMIENZA A COSER A LA LUZ DE LA VELA. DE AFUERA ENTRA LA UCIT (QUE ES UNO DE LOS SECTORES) Y LLEVA DOS CARTELES CON EL NOMBRE “UCIT”, UNO EN EL PECHO Y EL OTRO EN LA ESPALDA. EL ACTOR DARÁ DOS FRENTE, LLEVA A TALES EFECTOS UNA MÁSCARA EN LA PARTE DE ATRÁS DE LA CABEZA Y UN VESTIDO DE DOBLE FAZ.

UCIT: (*de frente*) Yo represento a los pequeños cañeros, que tienen menos de 300 surcos, que voy a ser yo. (*De espaldas y cambiando la voz*) Y a

⁹⁰ Una vieja leyenda tucumana dice que los dueños de los ingenios deben su fortuna a un pacto con el diablo. El demonio les proporciona la riqueza y poder a cambio del alma y deja como representante suyo a un enorme perro negro, que se llama Familiar. El perro se alimenta de vidas humanas y el dueño del ingenio debe entregarle –para cumplir el pacto– un obrero que es devorado por el monstruo. Este ser maligno está escondido en el depósito de las bolsas de azúcar: pero algunas noches, sobre todo durante la cosecha, se escapa y empieza a rondar por los alrededores. Aquel que se encuentre con el Familiar corre el riesgo de perder la vida. (Diario *La Gaceta*. Tucumán 7/10/73).

los medianos cañeros, que tienen hasta 1000 surcos, que también voy a ser yo.

Jefe de Pista: (*hace sonar el silbato y dibuja un nuevo círculo*) En este otro sector tenemos a los obreros, que están nucleados en la FOTIA, Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera.

(*Entran dos actores, cada uno con un cartel donde se lee "FOTIA". Se colocan en el círculo. Cuando habla la FOTIA lo hace uno de los dos actores, indistintamente*).

FOTIA: Diga también que algunos somos obreros de fábrica y otros obreros de surcos. Algunos trabajamos todo el año y otros solamente en la época de zafra. Y que estamos nucleados en sindicatos. Los obreros de cada ingenio forman un sindicato, y con todos los demás sindicatos formamos la Federación.

Jefe de Pista: (*dibuja otro círculo*) En este círculo, finalmente, tenemos el sector oficial (*nadie ocupa el círculo*). ¿Dónde está el actor que representa al sector oficial?

Voz de Afuera: Se fue. Dice que él no quiere.

Jefe de Pista: Bueno, pero necesitamos un actor que se haga cargo.

(*Los demás actores lo chistan. Le señalan un cubo*).

Jefe de Pista: (*coloca el cubo dentro del círculo*) Ah, claro. Esto es el sector oficial. Total, los gobiernos pasan, las sillas quedan. (*Hace sonar el silbato*) ¡Comienza la escena!

DOCUMENTALISTA: ¡No comienza nada! Vaya explicar la contradicción general que subsiste, de manera incuestionable, si analizamos la sub-estructura...

Jefe de Pista: (*toca el silbato fortísimo*) ¡Comienza la escena!

(UIA *sale de su círculo y se dirige al sector oficial*).

UIA: Señor ministro, venimos a expresarle nuestro interés por aumentar los cupos de exportación. ¡Queremos que haya azúcar argentina por todo el mundo! Si hay algún problema de desabastecimiento del producto no nos gustaría causarle inconvenientes serios... Quisiéramos

además tener la seguridad de que los salarios no van a aumentar. Ni los salarios ni el precio por tonelada de caña. Muy bien, muchas gracias.
(Regresa a su círculo. En el camino lo intercepta CACTU).

CACTU: Zavala. ¡Qué venga para acá! ¿Qué es eso del impuesto a las tierras improductivas? He tenido que bajar a la capital, usted sabe que en Tucumán las noticias llegan tarde... ¿Qué es eso de distribuir los ingresos?

UIA: No se preocupe tía. Eso con un buen contador se arregla.

CACTU: ¿Usted conoce? Preséntemelo.

(UIA regresa a su círculo. UCIT de espaldas va a hablar con el sector oficial).

UCIT: *(de espaldas)* Venimos para que se revise el precio por tonelada de caña que se ha fijado. Sabemos que los precios internacionales han subido. Queremos ganar como los industriales.

(Regresa a su círculo. La FOTIA se dirige a UIA).

FOTIA: Los precios aumentan, las ganancias aumentan, nosotros queremos ganar más.

UIA: El gobierno ha dicho que no va a haber aumento de salarios.

FOTIA: Además queremos que se contemplen nuestras reivindicaciones: La estabilidad de nuestro trabajo, las viviendas que nos prometieron...

CACTU: *(interviniendo desde su círculo)* ¡Las viviendas se la piden al gobierno!

FOTIA: ¡Sí señora, las viviendas que nos prometieron! ¡No me levante la voz, obrero!

(El jefe de pista toca el silbato para poner orden).

FOTIA: ¡Y que cese el desempleo por el uso de máquinas!

UCIT: *(de espaldas y gritando desde su círculo)* ¿De qué estabilidad hablan? Si el trabajo en el campo siempre ha sido inestable.

CACTU: *(siempre desde su círculo)*. Claro depende de la lluvia.

(El jefe de pista vuelve a tocar el silbato para poner orden).

UCIT: (*de espaldas*) Si quieren estabilidad que se vayan a la ciudad.
(*FOTIA sale de su círculo y se va hacia el sector oficial*).

FOTIA: La zafra ya está terminando y nos están pagando el mismo precio del año pasado. Lo que ganamos no nos alcanza. Y además nosotros no tenemos nada que ver con el mantenimiento de los precios. No vamos a moler ni a cortar más caña.

UCIT DE FRENTE: (*desde su círculo*) Nosotros no vamos a entregar más caña a ese precio.

UIA: (*al gobierno*) ¡Usted dijo que los sindicatos no respondían pero los obreros no están moliendo ni entregando más caña!

UCIT DE ESPALDA: ¡Son los pequeños cañeros los que se han unido con los obreros!

CACTU: (*en su círculo*) ¿Dónde se ha visto que los obreros participen en las ganancias?

FOTIA: (*la UCIT de frente*) Ustedes, los campesinos que trabajan la tierra, y nosotros, los obreros que manejamos las máquinas, somos el sostén de la producción. Los demás sobran. ¡Pararemos la producción!

(*Esta última frase desencadena un gran desorden donde se mezclan y superponen las voces de todos los sectores que, sin abandonar sus círculos, gritan al mismo tiempo. El jefe de pista intentando restablecer el orden, hace sonar su silbato repetidas veces*).

DOCUMENTALISTA: (*desesperado*) ¡Señor jefe de pista! Sus actores se han extralimitado en sus funciones (*el jefe de pista ha logrado por fin poner orden*) Pero señor jefe de pista... como de costumbre. ¡El teatro pretendiendo alterar la realidad! ¡Qué vergüenza! ¡Esta escena está mal!

JEFE DE PISTA: Está perfecta. Vamos a repetir todo para que vea.

UIA: Yo nunca me salgo del orden. (*Repite lo que hizo al comienzo de la escena*).

DOCUMENTALISTA: La UIA se entrevista con el gobierno y se aseguran de que no van a aumentar los salarios. Muy bien, eso está bien.

Después la UIA se encuentra con la CACTU. (*Se encuentran*) La tranquiliza con respecto al impuesto a las tierras... Muy bien. Luego, los medios cañeros se entrevistan con el gobierno. (*La UCIT lo hace*) Hasta aquí está lodo bien. Ahora los obreros (FOTIA se dirige hacia UIA. *Hace ademán de hablar. Pero el documentalista interrumpe*) ¡No, señores! Los industriales a ustedes no los recibieron (FOTIA se dirige al sector del gobierno) ¡No, señores! El gobierno tampoco los recibió. Los derivó a un delegado del Ministerio de Trabajo.

Jefe de Pista: (*señala un lugar arbitrario*) Ahí está el delegado del Ministerio de Trabajo.

DOCUMENTALISTA: ¿Y ustedes que dijeron ahí?

Jefe de Pista: ¡Pararemos la producción!

DOCUMENTALISTA: ¡Pero no, señores! Ustedes siempre tan exagerados. Qué es eso de parar la producción. Las huelgas de la FOTIA nunca han sido totales. (*FOTIA regresa a su sector. El jefe de pista la reconviene. El documentalista a UCIT de frente*) Y ustedes, los pequeños cañeros, ¿desde cuándo se han unido con los obreros? Eso tampoco es cierto. Está todo mal, como dijo.

Jefe de Pista: Fuera, fuera de aquí todos. (A UCIT) Usted no. ¡Venga para acá! ¿Por qué se fue a unir con los obreros?

UCIT DE FRENTE: Porque lo que gano no me alcanza para vivir, igual que a ellos.

Jefe de Pista: (*a UCIT de espalda*) ¿Y usted qué opina?

UCIT DE ESPALDA: Yo no tengo nada que ver con los obreros. Ellos desconocen mis intereses. Y si no, vea qué es eso de pedir un obrero y medio por cada mil surcos.

Jefe de Pista: (*a la UCIT de frente*) ¿Y usted qué opina?

UCIT DE FRENTE: A mí eso no me afecta, si yo apenas tengo 300 surcos.

UCIT DE ESPALDA: Yo tengo que llegar a un acuerdo con los grandes cañeros.

Jefe de Pista: ¿Pero cuál de los dos decide?

(Lo que sigue es un juego protagonizado por las dos caras de la UCIT cuando habla una la otra intenta impedírselo, y viceversa. El actor termina por ser una especie de molinete que gira sin que ninguna de sus dos caras logre imponerse sobre la otra).

UCIT DE ESPALDA: ¡El que decide soy yo!

UCIT DE FRENTE: ¡No, el que decide soy yo!

UCIT DE ESPALDA: ¡No, yo!

UCIT DE FRENTE: ¡No, yo!

Jefe de Pista: (a UCIT de frente) ¡Usted no decide nada! Los que deciden son los medianos cañeros que son los que tienen la manija en la UCIT. Bueno por fin, terminó la escena.

(El jefe de pista sale. El actor que hace de UCIT saliéndose de su rol, habla).

Actor: Yo quiero decir algo.

DOCUMENTALISTA: (abandonando también su personaje) ¿Querés decir algo como UCIT o como qué?

Actor: Como yo, nomás... Mirá, yo pienso que si los campesinos se unen a los obreros, en la Argentina nunca va a pasar nada.

Actor: Callate, loco. Estás apresurando el curso de la historia.

(Mientras le dice esto en voz baja, el ex documentalista [no se lee bien. Nota de transcripción] al ex campesino, rápidamente).

La burocracia sindical (pantomima)

DOCUMENTALISTA: Todo está muy bien pero aquí falta un personaje. Veamos.

Su primer trabajo. (Entra un grupo de gente que va a trabajar. En otro sector está el patrón. Se diferencian así dos campos).

Su primera herramienta (Uno de los trabajadores entrega a otro que está un poco separado de los demás, un palo, una herramienta).

La primera injusticia (*Otro de los trabajadores sufre un accidente que interrumpe la producción. Los demás lo rodean. El patrón lo expulsa. El trabajador se aleja, vencido*).

Su primera lucha (*El trabajador que lleva el palo, desde ahora el sindicalista, se interpone y lo defiende ante el patrón*).

Su primera conquista (*El trabajador regresa feliz al grupo*).

Su primer premio (*La masa saluda y felicita al sindicalista*).

Su primer cargo sindical (*Uno de los trabajadores muestra un cartel "Delegado"*)

Su primera huelga (*El sindicalista levanta su herramienta. La masa en actitud de apoyo y lucha*).

Su primer triunfo (*La masa levanta en andas al sindicalista*).

Su primer plenario (*El sindicalista diciendo un discurso*).

Su primera foto en el diario (*Pose de todos aclamando al sindicalista*)

Su primer escalón (*Uno de los trabajadores muestra un segundo cartel: "Secretario General"*).

Su primera antesala (*El sindicalista se pasea nervioso ante el patrón: la masa lo espera*).

Su segundo escalón (*El sindicalista se dirige hacia el patrón, quien le entrega —paternalista— un tercer cartel: "Supervisor"*)

Su primer guardaespaldas (*El sindicalista de frente. A sus espaldas uno que empuña revólveres y muestra una actitud inequívoca de matón*).

Su primer automóvil (*Entre dos forman un autito. El sindicalista trepa, pasea, saluda*).

Su primer depósito bancario (*El auto se transforma en mostrador. Una empleada le entrega su libreta de cheques. El sindicalista abandona con desprecio su herramienta*).

Su primer whisky (*El sindicalista va hacia el patrón: este le alcanza un vaso. La masa reticente*).

Su primer chalet: entre dos arman una casita. El sindicalista recibe las llaves y va a entrar. El guardaespaldas se adelanta para controlar el lugar).

Su primer congreso interno (La casita se transforma en avión. El sindicalista sube, saluda. Las mujeres lo despiden).

Su primer amante (El avión se transforma en diván. El sindicalista detrás.

Una mujer avanza, se sienta fugazmente, pasa, se para detrás del sindicalista).

Su segunda amante (Otra mujer repite el mismo juego).

Su tercera amante (Otra repite el juego).

Sus amantes (Las tres lo rodean, insinuantes).

La gestión laboral (Los trabajadores se reúnen en círculo, gesticulan. El círculo se abre. El sindicalista se acerca, le entregan un pliego de reivindicaciones.

El sindicalista lee la petición, se niega: la considera excesiva. Los trabajadores firmes, le exigen que la entregue al patrón. Resignado se dirige al patrón y le entrega el pliego. Estos se consultan. Cortan un pedazo del pliego y le entregan el resto en la misma actitud decidida. Vuelven a indicarle que lo entregue al patrón. El sindicalista va otra vez hacia el patrón y entrega el pliego. El patrón vuelve a negarse. Regresa, indica que es necesaria otra reducción. Los trabajadores cierran el círculo, se consultan. Lo abren. En actitud vencida, despojan nuevamente un pedazo al pliego e indican al sindicalista que lo entregue. Este va nuevamente al patrón, que toma lo que queda del pliego y lo parte en dos, guarda un pedazo en el bolsillo del sindicalista y le indica que los trabajadores deben contentarse con el resto que queda).

La traición (El sindicalista regresa y ante la mirada atónita de los trabajadores, arroja por el aire el resto del pliego y regresa junto al patrón).

La gran huelga (Los trabajadores recogen la herramienta que abandonó el sindicalista. Asumen una sólida, decidida acción de lucha).

La entrega (El sindicalista y el patrón se abrazan).

El nuevo delegado de base (Uno de los trabajadores surge entre los demás, se yergue, levanta la herramienta).

El peligro (*El nuevo delegado de base y los trabajadores avanzan hacia el otro sector*).

El gran miedo (*Avanzan otro paso. Patrón y sindicalista comienzan a replegarse*).

El gran miedo (*Los trabajadores avanzan más. Patrón y sindicalista retroceden*).

El gran miedo (*Avanzan. Retroceden*).

El gran miedo (*Foto fija de los trabajadores avanzando, del sindicalista retrocediendo, del patrón protegiéndolo*).

La cinchada⁹¹

Jefe de pista: ¡Atención señoras y señores! Para producir azúcar es necesario que haya créditos. Pero, ¿qué hay detrás de los créditos? Lo veremos ahora en este juego llamado... ¡la gran cinchada tucumana! (Toca el silbato) ¡Con nosotros los participantes! ¡Sector obrero! (Entra uno de los actores saltando con una cuerda muy delgada) ¡El sector cañero! (Entra otro también saltando. Su cuerda es más gruesa que la anterior) ¡El sector industrial! (Entra un tercer actor y saluda elegantemente. Su cuerda es más gruesa que las dos anteriores) ¡El sector oficial, el gobierno! (Entra un cuarto actor. Muestra su soga —la más gruesa— en actitud displicente). ¡Y finalmente, el invitado especial de esta noche! ¡El asesor deportivo internacional! (Entra el quinto actor que saluda con deferencia al industrial y al gobierno. Tiene puesta una galera y lleva una soga extremadamente gruesa).

⁹¹ Las cinchadas se concertaban para dirimir las fortalezas y resistencias de dos animales... los caballos están unidos por un lazo sujeto a las respectivas monturas y hacen fuerza en sentido contrario, cada uno en su rumbo. Memorables cinchadas entre carros con apuestas fuertes y a menudo latigazos propinados desde el pescante por carreros de lengua y alpargata bordadas... (“Del truciflor a la rayuela”, en 1971, *La Historia Popular*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires). En ésta escena se parodia a ese juego del siglo XVIII y a las versiones “humanizadas” del mismo, donde grupos de niños tiran de una soga y la diversión consiste en que una numerosa cantidad de contendientes se resbala y cae al suelo.

Estas sogas que ustedes ven representan el dinero. Sector obrero, ¿qué significa su soga?

OBRERO: Salario.

JEFE DE PISTA: Sector cañero, ¿qué significa su soga?

CAÑERO: Cosecha de caña.

JEFE DE PISTA: Señor industrial...

INDUSTRIAL: Producción de azúcar.

JEFE DE PISTA: Sector oficial, ¿su soga?

GOBIERNO: Presupuesto nacional.

JEFE DE PISTA: Muy bien señoras y señores, va a comenzar la gran cinchada. Tensa expectación. El sector obrero y el sector cañero comienzan.
(El sector obrero y cañero enlazan sus sogas y tiran cada uno por su lado, forcejean).

JEFE DE PISTA: La situación está pareja, señores. ¡Entra ahora el sector industrial!

(El industrial pone su soga. Tira de un lado. El cañero y el obrero unen sus fuerzas para derrotar al industrial).

JEFE DE PISTA: ¡El industrial está pidiendo ayuda al sector oficial! Esto se pone emocionante, ¡señoras y señores!

(Entra el gobierno en la puja. Se equilibran las fuerzas de obrero y cañero por un lado y de industrial y gobierno por el otro. Pero obrero y cañero juntos son más fuertes. Industrial y gobierno y piden ayuda).

JEFE DE PISTA: En un supremo esfuerzo, ¡el sector cañero y obrero están venciendo a los poderosos empresarios que se han unido, además con el gobierno! Pero, ¿qué pasa ahora? ¡Están pidiendo ayuda! ¿Quién aparece ahora? ¡El asesor deportivo internacional!

(Entra el asesor. Pone su enorme soga).

JEFE DE PISTA: ¡Sigue la puja! Tiran, tiran, pugnan, se cansan, aflojan, vuelven a pugnar, y ahora señores, ¿qué vemos?

(*El asesor internacional deportivo sale cómodamente llevándose consigo a todos los participantes enlazados en su gran soga*).

JEFE DE PISTA: ¡Se llevó todo para afuera, señores!

(*Entra el industrial poniéndose su soga como cinturón*).

JEFE DE PISTA: ¿Cómo? ¿No se llevó todo para afuera? ¿Qué es esto?

INDUSTRIAL: Mi ganancia querida, mi ganancia.

JEFE DE PISTA: ¿Y qué hace con él ahora?

INDUSTRIAL: Cualquier cosa, menos invertirla en Tucumán.

JEFE DE PISTA: Y ahora, la segunda parte de este juego.

(*El asesor entrega todas las sogas al gobierno*).

JEFE DE PISTA: ¡Y así señoras y señores, ustedes pueden ver si agudizan su mirada, las sutiles diferencias de tamaño entre soga y soga!

(*El obrero y el cañero tratan de saltar con sus sogas como al comienzo de la escena, pero son tan pequeñas que no pueden. El industrial y el gobierno exhiben sus grandes sogas con orgullo*).

JEFE DE PISTA: ¡Y aquí termina este juego! ¡No vale la pena repetirlo porque el año que viene será exactamente igual!

(*El jefe de pista toca su silbato y todos salen*).

Las luchas

(*El documentalista toma su lugar*).

DOCUMENTALISTA: A continuación veremos una secuencia de tres momentos diferentes, que llamaremos "Las luchas".

(*Se escucha una percusión. Es un ritmo tenso, premonitorio. Uno a uno, los actores recogen hojas de diario. Se ubican en diferentes planos y despliegan ante sí el papel, como quien lee*).

VOZ: Estamos en junio de 1972, en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Estudiantes se unen a empleados públicos en una manifestación y enfrentan a las fuerzas represivas.

(*Caen las hojas de los actores, que toman actitud de policías*).

VOZ: Pero logran rechazarlos y avanzar.

(Los demás dejan caer sus hojas. Imagen fija de manifestantes arrojando piedras y gritando. Uno queda en el centro de la escena, cubriéndose con un diario).

VOZ: La prensa oral y escrita informa de los hechos. Había muerto una persona.

(El que quedó solo deja caer su hoja y se desploma lentamente. El ritmo se redobla. En el momento de la muerte la escena fija se anima. Los policías reprimen, los estudiantes huyen, ven caer a su compañero. La acción se detiene un segundo y luego vuelve atrás, como una película pasada al revés. La represión y asesinato se ejecuta entonces en cámara lenta. Se ve así, claramente, al policía en el instante en que dispara sobre el estudiante. El cuerpo cae en el piso. Los demás escapan atestiguando el hecho. La acción queda en foto fija).

DOCUMENTALISTA: Habla el señor gobernador de la Provincia de Tucumán.

GOBERNADOR: Acaba de morir un estudiante. Hay versiones contradictorias sobre su muerte. Podría ser un abuso policial... (El gobernador que mientras habla ha entrado en la foto fija saca el arma con que el policía ha asesinado al estudiante). Pero también podría ser un hecho provocado (coloca el arma en las manos del estudiante que está al lado del caído). Una víctima propiciatoria... (Ubica a otro policía que está golpeando a un estudiante en actitud inocente). Para precipitarnos a todos en el caos y en desorden. (Cambia la actitud de un estudiante que se cubre las manos con la cara). Yo no sé quién ha muerto. (La foto vuelve a armarse como era, es decir el policía asesinando al estudiante y reprimiendo). Pero ahí está la justicia... (Consternado el gobernador vuelve a armar la foto según su versión, rápidamente) ¡Y yo creo en la justicia! Comprendo el dolor de los que sufren, comprendo la valentía de los que luchan, pero quiero que me comprendan también a mí.

(La foto vuelve a armarse como en la realidad. Se mantiene así durante un momento el tambor golpea persistentemente. Los estudiantes rodean al muerto.

Este se levanta, se quita la chaqueta que lleva puesta. Dos de sus compañeros se acercan, recogen la chaqueta, se rinden: desfilan lentamente, con los brazos en la cabeza).

ESTUDIANTE: Lo han muerto a Víctor Villalba. Les va a doler. Les va a costar.

(Un militar camina entre la fila de estudiantes que se rinden).

DOCUMENTALISTA: General, ¿ve usted muy politizada a nuestra juventud?

GENERAL: En buena hora que lo esté. Eso significa que hay libertad para ejercer las ideas políticas.

DOCUMENTALISTA: ¿Podría informarme acerca del número de detenidos?

GENERAL: 800. Pero tenemos listas parciales.

(La marcha termina. Los estudiantes entregan la chaqueta al militar. Dos actores forman un equipo móvil de televisión. El ministro se dirige a la cámara).

MINISTRO: Yo, como ministro del Interior, declaro que los disturbios se deben al activismo estudiantil, que resiste el proceso de institucionalización. Su filosofía es atacar al sistema, sea justo o injusto. Yo no tengo la culpa y no voy a renunciar.

(Los estudiantes han armado una gran honda, utilizando una horqueta de árbol y trapos. Una villera, mientras recoge los diarios que han quedado en el piso, habla).

VILLERA: Nosotros estamos con los estudiantes. Esto ya no parece un barrio de gente decente sino una cámara de gas, como había en la guerra, ¿vio? Me parece que vamos a tener que hacer como en las invasiones inglesas. Subimos a los techos y tirarles de todo hasta que se vayan. Lástima que aceite no les vamos a poder tirar: está tan caro...⁹²

92 En 1807 los ingleses invadieron Buenos Aires por segunda vez. Las fuerzas militares de resistencia fueron derrotadas. Entonces al combate lo continúa el pueblo. La gente cavaba pozos, armaba barricadas, desde los techos tiraban piedras y todo lo que tenían a mano contra

(El ritmo se detiene bruscamente. Desde el sector de los músicos se escucha un grito de baguala).

VOZ: Lo han muerto a Víctor Villalba. Les va a doler. Les va a costar.
(Los estudiantes y la villera levantan la honda lentamente).

DOCUMENTALISTA: Esto ocurrió en Tucumán en julio de 1972 y es conocido con el nombre de “El Quintazo”⁹³ (*Imagen fija de la enorme honda*).

DOCUMENTALISTA: Pasemos ahora a julio de 1961.

(Los actores rompen la imagen anterior. Dejan la honda. Se dispersan).

DOCUMENTALISTA: A los cañeros se les adeudan las cosechas de los dos años anteriores: 1959 y 1960. Los pequeños y medianos cañeros deciden entonces hacer “La marcha del hambre”.

(Los actores, ahora los campesinos, van de un lado a otro. Arman banderas con trapos y cañas. Conversan).

CAÑERO I: Nos vamos a Tucumán. ¿Usted de dónde es?

CAÑERO II: Yo soy de Famaillá. Nosotros vendimos las sillas para comer carne. Pero ya se nos han acabado las sillas.

MAESTRA: En la escuela todos los días se nos desmaya un chico de hambre.

CAÑERO II: Mire, esa es la maestra, yo la conozco.

CAÑERO III: Eh, Juan, ¿y los zapatos?

CAÑERO IV: Hoy me toca usarlos a mí.

MAESTRA: ¿Y, cuántos hermanos son ustedes?

CAÑERO III: Cinco. ¿Se da cuenta? Un solo par de zapatos para todos.

MAESTRA: Fíjese.

MUJER: El gobernador ha dicho que nos van a pagar. Eso dicen.

CAÑERO II: ¿Y la FOTIA?

los invasores, incluso aceite hirviendo (lo que más se recuerda de éste hecho). Aunque este episodio ha pasado a formar parte de la mitología escolar, el pueblo lo asocia también con las luchas callejeras de los últimos tiempos, como “el Quintazo”.

⁹³ A este levantamiento popular se lo llamó así porque se originó en la quinta agronómica, una dependencia de la Universidad Nacional del Tucumán.

CAÑERO I: La FOTIA no se ha adherido a la marcha. Ni la CGT⁹⁴ tampoco.
(Comienza la marcha. Las voces se van sumando. La fuerza de la canción va creciendo a medida que caminan. Hacen ondear las banderas, se dan voces de ánimo. Cantan la "Marcha del hambre".)

Esta es la marcha del hambre.

Ya no nos para nadie.

Nos vamos a Tucumán.

Mucho debemos andar.

Si mis hijos pasan hambre
Si les puedo dar discursos
Nuestros hijos son los hombres
Que se alzan para el futuro

Por hambre quieren vencernos
Por hambre vamos andando
El hambre no nos detiene
Nuestra lucha ha comenzado

CAÑERO I: ¡Somos más de 30.000!

CAÑERO II: La plaza está llena de policías.

CAÑERO III: ¡Cuidado!

(Fuerte ritmo de percusión, en incesante crescendo. Dos de los actores asumen roles (figura de la represión). De pie hacen ondear violentamente sus ponchos. Los cañeros caen, se retuercen, gritan, se abrazan a sus hijos, a sus banderas. Luego un gran silencio. Se escuchan las quejas. Los cañeros comienzan a

reincorporarse, ayudándose entre sí, recomponiendo sus cosas. Se agrupan, extrañados, expectantes).

CAÑERO I: Nos han pisoteado... Han pisoteado nuestras mujeres, nuestros niños. Gente venida de lejos. Gente indefensa. Que nuestros ponchos les sirvan de trofeo de guerra. Ahora si no nos pagan, quemaremos los cañaverales. Que vayan a buscarnos ahí.

(Primero lentamente. Luego con fuerza los cañeros vuelven a levantarse. A tomar sus banderas y a cantar).

TODOS: El hambre queda en nosotros. El hambre no es solo queja. El hambre hay que derrotarlo. ¡Firmes en la resistencia!

(Imagen fija de los cañeros. Un poncho queda en el suelo).

DOCUMENTALISTA: Estamos ahora en enero de 1967. Para protestar por el cierre de los ingenios ocurrido el año anterior, la FOTIA llama a concentrarse en el interior de la Provincia de Tucumán, en el lugar llamado Bella Vista.

(Uno de los actores sostiene horizontal una larga caña. Los demás entran y atan a la caña los carteles que traen. Son los obreros y en sus carteles está escrito el nombre del ingenio donde trabajan).

OBRERO I: Yo soy de San José. Nosotros hemos tenido que recorrer 45 kilómetros a pata por las rutas laterales, para que no nos detengan. Sino no podíamos llegar.

OBRERO II: Nosotros venimos de Santa Lucía. De allá hasta acá son 20 kilómetros, salimos a las 7 de la mañana para poder llegar. ¿A usted le parece?

OBRERO III: ¡Ingenio San Pablo presente! Es la una de la tarde. Con nosotros y los demás ya somos como 200. El acto tiene que empezar a las 5.

OBRERO IV: Yo soy de Amalia. Hemos visto que a cuatro cuadras de aquí están acuartelados más de 40 policías.

OBRERO V: Compañeros, nosotros somos de aquí, de Bella Vista. Tenemos hondas y piedras para defendernos.

OBRERA: Las mujeres estamos en el sindicato haciendo de comer para todos los compañeros que llegan.

(*En la caña han quedado atados todos los carteles. Los obreros inmóviles en tensa expectación*).

DOCUMENTALISTA: La policía comienza a tirar gases lacrimógenos y carga contra el local sindical.

(*La guitarra comienza un ritmo de chaya que va creciendo. Los obreros tomados de la caña comienzan a girar vertiginosamente. Uno a uno van cayendo. Por último se escuchan dos gritos*).

OBREROS: ¡El pueblo está en nuestras manos! ¡Éramos como mil!

(*Todos se levantan y vuelven a agarrarse de la caña. Se escucha la baguala*).

La han muerto a Hilda Guerrero

Les va a doler.

Les va a costar.

(*Dos hombres se adelantan y se enfrentan. Son el hijo de Hilda Guerrero de Molina y la policía. Los obreros se repliegan con gran lentitud, llevando la caña con los carteles atados como si fuera el cada vez de la compañera caída. Lo que dicen el hijo y la policía se intercala con la chaya de la justicia*).

Hijo: El día anterior a mi madre la habían herido en el ingenio Santa Lucía. Un milico le había querido arrancar la bandera que ella llevaba. Pero ella a la bandera la transformó en una lanza y lo obligó a retroceder al milico. Y después se envolvió con la bandera y marchó para adelante.

Chaya de la justicia

POLICÍA: Con motivo de una crónica publicada en la fecha, en la que se acusa al oficial Gabriel Felipe Figueroa como autor de la muerte de la señora Hilda Guerrero de Molina, la jefatura desmiente esa acusación dado que el oficial salía de esta capital integrando un contingente de refuerzo en momentos en que la víctima ya ingresaba al hospital.

Hijo: Al día siguiente comenzó la represión en Bella Vista. Cuando cruzaba la calle, a mi madre la mataron de un balazo. El asesino fue el oficial Gabriel Felipe Figueroa aunque la policía lo desmintió. Hoy en el local de la FOTIA de Tucumán hay un gran retrato de mi madre que dice: "Hilda Guerrero de Molina murió luchando por su clase, su tierra y su pan".

(*Todos vuelven a cantar con fuerza la chaya de la justicia. Cuando terminan, el documentalista baja del estrado*).

DOCUMENTALISTA: Perfecto, lo que acaban de hacer es de un estricto rigor documental. Muy bien. Muy bien. A ver, por qué no ponemos un poco de orden en todo esto. ¿De quién es este poncho?

CAMPESINO: De nosotros, los cañeros.

(*Levanta el poncho que quedó en la marcha del hambre*).

DOCUMENTALISTA: Vamos a ver, ¿y esta caña con estos carteles?

OBRERO: De nosotros los obreros.

(*Recoge la caña*).

DOCUMENTALISTA: ¿Y esa honda?

ESTUDIANTE: Nuestra, de los estudiantes.

(*Recoge la honda del "Quintazo"*).

DOCUMENTALISTA: Vamos a ver. Estas tres luchas se dieron en tres años distintos. 1972, 1961, 1967. Es decir, separadas. Ahora bien, hay un dato que yo no tengo en mi documentación y que rogaría a ustedes me lo proporcionaran, si es que lo tienen. ¿Qué hubiera pasado si estas tres luchas se hubieran dado juntas?

(*Suena muy fuerte el ritmo de chaya de la justicia. El campesino, el obrero y el estudiante unen el poncho, la caña y la honda y la muestran al documentalista*).

CANCIÓN:

Apunten, fuego, disparen.

Ya le costó, ya le costó.

La justicia es de nosotros.

Ya comenzó, ya comenzó.
Le va a costar, le va a doler.
La justicia ya comenzó.
Les va a doler, les va a costar.

(*El documentalista como repuesta a esto, entusiasmado, intenta recomenzar su discurso, pero es interrumpido por el jefe de pista*).

Jefe de Pista: ¡Basta ya! La función debe continuar.

El pueblo fantasma⁹⁵

SE ESCUCHA UNA MÚSICA DE CADENCIA SIMPLE Y COMO VINIENDO DE LEJOS. VAN ENTRANDO LOS ACTORES Y SE UBICAN EN DISTINTOS LUGARES DEL ESPACIO. ALGUNOS DE ELLOS SE DESPLAZAN LENTAMENTE. UNA MUJER SE SIENTA Y MIRA EL AIRE COMO PERDIDA DENTRO DE SÍ. EL AMBIENTE TOTAL ES LENTO Y BRUMOSO. UN NIÑO COMIENZA A DIBUJAR EN EL SUELO.

CLARISA: ¡Hola!

NIÑO: ¡Hola!

CLARISA: ¿Estás jugando al tejo?⁹⁶

NIÑO: Sí.

95 Cuando cerraron los ingenios, en 1966, mucha gente se fue de Tucumán, los trabajadores perdieron sus ocupaciones: ya nada tenían que hacer allí. Partieron hacia la ciudad, llevándose a sus familias y algunas pertenencias. Pueblos enteros quedaron abandonados. Se los llamó “los caseríos fantasma”.

96 Tejo: juego infantil arcaico y universal. Se dibuja en el suelo una estructura de casillas. Se tira la piedrita o algún objeto similar a la primera casilla. Hay que saltar con un solo pie pisando todas las casillas. Luego, recoger la piedra. Si el jugador pisa el casillero donde está la piedrita, pierde. El desafío del recorrido supone un itinerario que va desde la tierra hasta el cielo. El nombre “tejo” proviene seguramente de la piedrita u objeto que se arroja. En Buenos Aires se conoce este juego con el nombre de rayuela.

CLARISA: ¡Prestame el palito! Te falta dibujar lo más importante. Mirá (*dibuja*).

NIÑO: ¿Qué es eso?

CLARISA: El cielo.

(*El niño termina de dibujar el tejo y comienza a jugar. Clarisa lo mira dulcemente en otro sector. Efraín anda dando de comer a sus gallinas. Pasa cerca de doña Mercedes que está sentada*)

DOÑA MERCEDES: ¡Eh! ¡Efraín, ¿cómo le va?!

EFRAÍN: ¡Mire! Me parece que el pueblo se va acabando de a poco, pase por donde pase, yuyos.

DOÑA MERCEDES: ¡Lleno de yuyos!

EFRAÍN: Yuyos brotando de las paredes y de los techos.

DOÑA MERCEDES: ¡Ni que los regáramos!

EFRAÍN: Mire esa casa, hasta en las piezas hay.

DOÑA MERCEDES: Esa era mi casa Efraín. ¿Usted se acuerda? Para el 66, cuando cerraron el ingenio. Vinieron con un papel y nos dijeron: Propiedad Privada del Ingenio. Y nos tuvimos que ir. Mi marido se fue a buscar trabajo.

EFRAÍN: ¿Me va a decir que consiguió?

DOÑA MERCEDES: No, qué va a conseguir. Treinta años pelando caña. ¿A usted le parece que le iban a dar trabajo en otra cosa? Se fue quedando sin habla, el viejo. Y así despacito nomás, nos fuimos muriendo de pura tristeza. Primero él, después yo.

(*Doña Mercedes queda fija en su último gesto. Efraín sigue con lo suyo*).

CLARISA: ¡Qué lindo jugás al tejo! Pero decime, ¿no es hora de que vayas a la escuela, vos?

NIÑO: (*sin dejar de jugar*) Yo le ayudaba a mi papá a pelar en el surco. Fui muy poco tiempo a la escuela.

CLARISA: ¿Y a tu mamá no le ayudás en la casa?

NIÑO: Mi mamá se fue con mi papá a tomar el tren.

CLARISA: ¿Y no te llevaron?

NIÑO: No, cuando cerraron el ingenio mi papá se quedó sin trabajo y yo me enfermé. No había plata para remedios. Entonces me morí...

(El niño arroja la piedrita y se queda fijo. Clarisa levanta la piedrita y se va caminando hacia el “cielo”. Hacia ella va acercándose un hombre viejo, que anda envuelto en una nube de humo de su cigarrillo).

CLARISA: (reconociéndolo) Don Pedro... Usted es Don Pedro.

DON PEDRO: La Clarisa...

CLARISA: Don Pedro, ¡qué alegría me da verlo! (lo abraza)

DON PEDRO: ¿Cuándo has vuelto?

CLARISA: El 22 de agosto. Me gusta volver a Tucumán, y ver cómo anda todo. Y aquí me tiene, parada en el cielo.

DON PEDRO: ¿Y tus estudios?

CLARISA: Anda atrasado de noticias, usted.

DON PEDRO: Y... cosas de viejo.

CLARISA: Hace ya mucho tiempo que ya no estudio.

DON PEDRO: Ah, sí. ¿Y dónde estuviste? (comienza a alejarse)

CLARISA: Lejos de aquí, en el sur, en un lugar que se llama Rawson.⁹⁷ Estábamos ahí con otros compañeros presos. Un día decidimos que teníamos que irnos. Algunos pudieron escapar. Pero a los que quedamos, nos fusilaron (se queda fija).

97 En la madrugada del 22 de agosto de 1972, la dictadura del Tte. Gral. Alejandro Agustín Lanusse consumó uno de sus crímenes más horrendos: el fusilamiento de 19 combatientes populares. Los guerrilleros estaban recluidos en el penal de Rawson, una de las cárceles de esa época atestada de presos políticos. Quienes el 15 de agosto ocupan el penal y organizan la fuga, luego toman el aeropuerto de Trelew, población cercana. Pero solamente 7 logran el objetivo de la operación: escapar a Chile –donde regía el gobierno socialista de la Unidad Popular– para luego pasar a Cuba. Los otros 19 fueron obligados a rendirse. Les prometieron que los llevarían nuevamente al penal, pero fueron trasladados a la base aeronaval “Almirante Zar”. El 22 de agosto a las 3.30 hs. de la mañana, los masacraron. Casi inexplicablemente, tres de ellos sobrevivieron para contar la verdad, para enfrentarla contra las cinco versiones oficiales –todas distintas– que dio el gobierno. Entre los 16 asesinados estaba la tucumana Clarisa Rosa La Place, de 24 años.

DON PEDRO: Qué cosa... (*Se encuentra con Efraín, que sigue persiguiendo a sus gallinas*) Está engordando sus gallinitas. Están lindas para jugarlas al truco.

EFRAÍN: Ya me hizo acordar a las partidas en el boliche, con el Tomás Guerrero y el Juan José.

DON PEDRO: El Juanjo... Usted siempre dijo que era su mejor amigo. ¿Qué fue de él?

EFRAÍN: Preso. Anda medio loco.

DON PEDRO: ¿Medio loco?

EFRAÍN: La mujer tuvo un chico. El chango se le enfermó. La mujer también. Se le juntó todo al pobre Juanjo. Y sin trabajo. Un día lo encontré chupando fuerte en el boliche. Y le dije: pero Juanjo, dejá la botella y volvete para la casa, con tu mujer y los changos. Me miró como miraba por ese entonces, como desvariado. Y me dijo, gaucho de mierda, quién sos vos para venir a decirme lo que tengo que hacer. Y ahí nomás saco el cuchillo y me dio tres puñaladas. Así me mató (*queda fijo*).

DON PEDRO: Pucha que estuvo fuerte usted... (*comienza a irse*) Y yo. Yo me fui para Buenos Aires. Mejor dicho, me llevaron los hijos. Qué trabajo iban a encontrar aquí, si toda la vida habíamos vivido del surco. Nos fuimos a vivir a una villa. Cuando cobró el primer sueldo, el Luis compró un televisor y me dijo: "Viejo, aquí tiene para que se distraiga". Y sí, me distraje. Me pasaba el día mirando. Por eso es que de vez en cuando me doy una vuelta por el pueblo. Fíjese, el otro día una persona me dijo que la muerte es justa porque le toca tanto al rico como al pobre, pero para que la muerte sea justa, la vida tiene que ser justa.

(*Con estas últimas palabras don Pedro detiene su andar; queda integrado a la quietud definitiva de todos. Comienza entonces la canción*).

“Canción de la tierra”:
Por fin este tucumano
Consiguió lo que quería
Buscaba la tierra propia
La peleó toda su vida

Lo mismo buscó su padre.
Lo mismo quiso su abuelo
Para el hombre que trabaja
No hay tierra hasta que se muera.

La tierra del cementerio
es la única madre tierra.
La tierra del cementerio
es la única madre tierra.

El fin del camino

TODO EL GRUPO DE ACTORES QUE HA INTERVENIDO EN LA REPRESENTACIÓN DEJA YA SUS TRAPOS Y DISFRACES. ABANDONA LOS INSTRUMENTOS MUSICALES, DEJAN DE LADO TODO AQUELLO QUE HAN UTILIZADO PARA REALIZAR LA FICCIÓN Y LOS JUEGOS. LOS PAYASOS YA NO SON PAYASOS, EL JEFE DE PISTA OLVIDA SU CAPA, SU SILBATO Y SU EXULTANCIA, EL DOCUMENTALISTA YA NO ES MÁS UN TEÓRICO CON ANTEOJOS, SON LOS ACTORES QUE HAN REPRESENTADO LA OBRA *EL FIN DEL CAMINO*. AHORA SE ARMAN CON UNA CAÑA CADA UNO. ESTÁN FRENTE AL PÚBLICO, DESPOJADOS, Y COMIENZA EL FINAL DE LA OBRA, EL PRINCIPIO DE LA HISTORIA FRENTE AL PÚBLICO. CADA UNO EMPUÑA SU CAÑA CON DECISIÓN, CON SERENIDAD, CON SENCILLEZ: COMO HOMBRES, COMO ACTORES, COMO TRABAJADORES. EMPIEZAN ENTONCES A CANTAR.

TODOS:

Qué dulce la caña
Qué amargo es el surco
Pero hay que seguir y seguir

¡Duro el destino!
Qué dulce la caña
Qué amargo es el surco y seguir

Qué largo el camino
Qué duro el camino
El fin del camino y seguir

(Las voces se callan bruscamente, comienza un ritmo lento y simple dado por uno que golpea su caña contra el piso. Luego se agrega otro y otro, haciendo el ritmo cada vez más complejo y rico hasta lograr un ritmo único y total que va creciendo. Cuando todas las cañas suenan juntas sobre el fuerte redoble, comienza el canto).

TODOS: Es duro el camino
Es largo el camino
Pero es el camino a seguir.

La leyenda del familiar

LAS DIVERSAS SECUENCIAS DE ESTA ESCENA ESTÁN SEPARADAS POR EL SONIDO DE UN GONG. OCURREN EN DISTINTOS LUGARES Y EN UNA SUCESIÓN CRONOLÓGICA, ESTAS INSTANCIAS ESTÁN DADAS POR LA ENTRADA Y SALIDA DE PERSONAJES, MANTENIÉNDOSE CONSTANTE EL PROTAGONISTA DE LA HISTORIA: EUSEBIO PERALTA. EN EL INGENIO UN HOMBRE TRABAJANDO. APARECE UN PEÓN.

PEÓN: ¿Usted es el llueva?

EUSEBIO: Sí. Eusebio Peralta, mucho gusto. Me han dado su puesto aquí, en la bomba. ¿Hace mucho que no la usan?

PEÓN I: (*sombrío*) Y, sí, mucho. Desde que la dejó de usar el Ramón.

EUSEBIO: ¿Y qué pasó con él se fue para otro lado?

PEÓN I: No, lo que pasa es que se murió.

EUSEBIO: Ah, falleció el hombre. ¿Y cómo fue?

PEÓN I: (*mirando para otro lado. No quiere hablar de eso*) Y... esas cosas.

(*Entra un hombre y se dirige al peón. La habla con prepotencia*).

COMISARIO: A ver, usted, deje de andar perdiendo el tiempo y vaya para sus surcos.

(*Entra otro peón. Se encuentra con el comisario. Se saludan secamente*).

PEÓN 2: Buenas comisario.

COMISARIO: Buenas.

(*Cuando el comisario se va, el peón habla con Eusebio*).

PEÓN 2: Usted es el nuevo, ¿no?

EUSEBIO: Sí. Eusebio Peralta. Para servirlo.

PEÓN 2: Así que tiene el puesto de Ramón Correa.

EUSEBIO: Sí, la bomba. Está un poco descuidada. Dígame, ese Ramón, era muy descuidado?

PEÓN 2: Qué va a ser descuidado el Ramón. Ramón Correa era el más trabajador de todos nosotros.

EUSEBIO: ¿Y cómo fue que murió?

PEÓN 2: (*es evidente que prefería no contestar*) Fue así nomás, de golpe. Pero no era descuidado. Era el más trabajador y además sabía un montón de cosas... del patrón. Nos juntábamos todos los peones allá atrás, en la piecita y él nos hablaba a nosotros... (*se detiene bruscamente*) Bueno, me tengo que ir. Que siga bien. Hasta luego.

(*Suena el gong. En el fogón, los dos peones conversan*).

PEÓN 2: Está fría la madrugada.

PEÓN 1: Ya van a estar los mates.

PEÓN 2: Sí, ya está calentando el agua.

PEÓN 1: ¿Lo vio al nuevo?

PEÓN 2: ¿Eusebio? No, no lo he visto.

PEÓN 1: Anoche tenía que trabajar en la bomba... y no ha vuelto.

(*Se miran durante un rato, expectantes. De pronto advierten la presencia de un tercero*).

PEÓN 2: Ahí viene.

(*Aparece Eusebio, lentamente*).

EUSEBIO: Buenas.

(*Los peones evitan mirarlo*).

PEONES: Buenas.

EUSEBIO: Es callada aquí la gente, ¿no?

PEÓN 2: Y... de qué vamos a hablar.

EUSEBIO: Tampoco le gusta salir. A mí sí me gusta salir. De noche. Anoche estaba en la bomba. Cuando la apagué escuché ruidos. ¿No lo escucharon ustedes?

PEÓN 2: (*confusamente*) ¿Ruidos? No.

EUSEBIO: Sin embargo, se escuchaban bien claritos.

PEÓN 1: En el campo siempre hay ruidos.

PEÓN 2: Claro.

EUSEBIO: Pero no eran ruidos de campo. Eran gritos. Venían de la casa de tapias altas, esa que tienen cerrada, la del patrón. Entonces me fui, crucé el cañaveral y llegué hasta la tapia.

PEÓN 2: (*esquivándole la conversación*) Tengo que hacer.

PEÓN 1: Vamos, lo acompañó (*salen rápidamente*).

(*Suena el gong en el rancho. La mujer de Eusebio Peralta está en sus tareas*).

EUSEBIO: Entonces llegué hasta la tapia y me puse a treparla. Dejé el cuchillo sobre la tapia. Cuando trepé el cuchillo no estaba. Pensé que se había caído. Entonces salté para el otro lado para buscarlo...

MUJER: Mejor le preparo el mate, ¿quiere? (*se va*)

(*Suena el gong. En la iglesia, el cura disponiendo sus enseres*).

EUSEBIO: Y estaba tanteando el suelo, padre, y alguien me agarró de atrás, por el cuello, cuando me agarraron, yo en ese momento encontré el cuchillo y largué un golpe, logré clavarlo en alguna parte, entonces salté y se escondió entre los árboles, hasta que se me perdió. Pero se veían las manchas de sangre y se podían seguir.

CURA: (*evasivo*). Tengo que dar la misa. Vuelva el domingo.

(*Sale. Suena el gong. En la comisaría*).

EUSEBIO: Porque había luna, comisario. Entonces seguí los rastros de sangre, y llegaban hasta la entrada del sótano. Bajé. Y ahí encontré el cuerpo.

COMISARIO: (*lleva una chaqueta que le cubre un brazo*) ¿Del que usted había herido?

EUSEBIO: No. Era de otro hombre. Estaba atado con alambre. Un hombre que había sido torturado. Se me hace que es el Ramón Correa.

COMISARIO: ¿El Ramón Correa? Imposible.

EUSEBIO: ¿Por qué imposible? Si tenía la ropa sucia de grasa, como la mía, de un hombre que trabaja en la bomba.

COMISARIO: (*aparentemente impasible*) No puede ser, el Ramón Correa murió hace tiempo y fue enterrado. Aquí tengo la partida de defunción (*le da un papel*).

EUSEBIO: ¿Quién lo firmó?

COMISARIO: Yo mismo.

EUSEBIO: ¿Y por qué nadie quiere hablar de esa muerte?

COMISARIO: Para evitar murmuraciones. Murió de una forma bastante rara.

EUSEBIO: Tome (*le devuelve el papel. Al hacerlo le golpea el brazo cubierto*).

COMISARIO: (*con una reprimida contracción de dolor*) Posiblemente. Usted ya sabe lo que cuenta la gente en estos casos. Ramón salió de noche a cruzar el cañaveral.

EUSEBIO: ¿Usted dice que se encontró con el Familiar?

COMISARIO: Yo nunca quise decirlo para no alarma, pero el Ramón se topó con el Familiar.

EUSEBIO: Así que todavía aparece...

COMISARIO: A lo mejor también lo atacó a usted. El siempre elige a los hombres bravos.

EUSEBIO: (*lentamente, como mordiendo las palabras*) Puede ser. Pero al Familiar yo lo herí, comisario. Perdía sangre (*le tuerce el brazo con violencia. Lo derriba de su silla*). Y usted también está herido. ¿No será que el Familiar es usted?

(*La imagen queda fija. Comienza la canción. Sobre ella se va desarmando la acción*).

Chacarera del Familiar

Dicen que aparece siempre,
en la negra oscuridad.

Es como un perro que ataca.
Lo llaman el Familiar.

Perro negro, dientes largos.
Te llaman el Familiar.
Sos hermano del infierno.

Perro negro, perro negro.
Te llaman el Familiar
Yo se que vos tenés nombre.

Sos el patrón, sos el jefe,
comisario y capataz.

El calvario del cura Soldati⁹⁸ (drama rural en dos actos)

PERSONAJES

ADMINISTRADOR: hombre cruel y despiadado con un abusivo sentido de la autoridad.

JACINTO: peón de alrededor de 30 años. Agobiado por la desgracia, pero no sumiso.

ROMUALDA: esposa de Jacinto. Joven y bella. Pura en su inocencia.

FÁTIMA: 50 AÑOS. Endurecida por las privaciones, es capaz de inesperada ternura.

LAUCHA: 15 años hijo de Fátima. El loquito del pueblo. Su picardía suple su deficiencia mental.

FABIÁN: joven, rebelde. Dispuesto a todo.

SOLDATI: sacerdote. Capaz de cualquier sacrificio por amor a su pueblo. No tiene edad definida. El relampagueo de su mirada es el de los profetas o de los revolucionarios.

PEONES

COMISARIO

RELATOR: *con su sonrisa constantemente colgada de la cara y sus gestos ampollosos. Se dirige al distinguido público seguro de conquistar la atención de los presentes con su voz meliflua y su simpatía profesional.*

98 En Simoca, una población de Tucumán, se recuerda aún la historia del cura Soldati. Llegó a la zona alrededor de 1911 y se acercó a los campesinos. Aprovechaba su predica religiosa para concientizar en ellos su condición de oprimidos, la naturaleza de la desigualdad que sufrían. Fundó entre ellos un incipiente y primitivo movimiento campesino, que organizó en "las bandas de rotosos", encargados de hacer justicia. La historia que aquí se cuenta, rescata algunos hechos que la memoria popular conserva como verdaderos: las oraciones transformadas, adaptadas a la realidad del pueblo, que el cura enseñaba y el juicio popular a un administrador abusivo y cruel. En el cual la conciencia del rol social jugado por el acusado es más fuerte que la venganza contra sus atrocidades. Transformada en leyenda, la historia del cura Soldati "regresa a los remolinos y galopa con la cabeza gacha porque aún hay injusticia en este mundo".

(Va a comenzar la función).

RELATOR: ¡Atención, atención! Por fin ahora, en esta pista y como sincero homenaje a las señoras y señoritas aquí presentes, la compañía de artistas de este gran circo va a tener el honor de presentarles como estreno exclusivo, la famosa obra intitulada “El fantasma de los cañaverales” o “El calvario del curita Soldati”. El conocido cómico, el payaso Merche hará el papel del malvado administrador, con la gracia que le es conocida. El payaso Corcho será el rebelde curita... La maga Zordida será Romualda, la esposa del Jacinto y Tony González, el rey del trapecio hará el papel de Jacinto, el peón. Todos los demás artistas del circo harán papeles acorde con su físico y personalidad, pero de gran dramatismo y emoción. Con ustedes, ¡¡¡los artistas!!!

(Los artistas saludan al público y reciben los aplausos con aparatosa humildad.
A continuación se retiran)

Primer acto

COMIENZA LA MÚSICA. SE ACALLAN LOS APLAUSOS. BAJAN LAS LUCES. EL CLIMA SE HACE PROPICIO PARA QUE EL JUEGO DE ESTA TORMENTA DE PASIONES HUMANAS COMIENCE. CON LA SOLA INTENCIÓN DE AYUDAR A ESTE CLIMA EL RELATOR HA DESENROLLADO CASI IMPERCEPTIBLEMENTE UN TELÓN PINTADO. REPRESENTA UN CLIMA CÁLIDO (UN DÍA DE VERANO). AL FONDO SE VEN LOS RANCHOS DEL POBRERÍO CALCINADOS AL SOL. ALGÚN PERRO HUSMEANDO ENTRE LOS RESTOS, LAS SILUETAS BRUMOSAS DEL CAÑAVERAL, LAS NUBES.

Escena I:

Administrador, chinita

RELATOR: Era en los pagos de Simoca, allá por el 1911. En la finca de don Robustiano Terán Posse...

(Pasa una chinita).

ADMINISTRADOR: (*palmeándole las nalgas. Lujurioso*) Adiós, mona.

CHINITA: (*falsamente tímida*) ¡Ay! ¡Patroncito! (*se va*)

ADMINISTRADOR: Ja... estas chinitas (*endureciéndose*) A ver, che, ustedes. ¡Tráiganmelo al rotoso ese!

Escena II:

ADMINISTRADOR. JACINTO, HOMBRES.

(*Entran dos hombres. Arrojan a Jacinto a los pies del administrador y se van*).

ADMINISTRADOR: ¿Qué se te ofrece a vos? Hablá rápido que no estoy aquí para perder el tiempo escuchándolos a ustedes.

JACINTO: Nada señor. Es que le quería pedir permiso para no trabajar hoy día. Es que me corté con el machete, señor...

(*Jacinto muestra su herida malamente vendada con unos trapos sucios*).

ADMINISTRADOR: Así que no querés ir a trabajar ¿no? (*hace estallar su látigo en el suelo, dejando entrever por primera vez su verdadera condición*). ¿Te crees que no los conozco a ustedes? Son todos iguales, ¡vagos y mentirosos! ¿A ver acá es donde te has herido? (*le retuerce brutalmente el brazo lastimado*).

JACINTO: ¡Ay, ay!

ADMINISTRADOR: Si no tenés nada, mujercita (*ríe sádicamente*). ¡No tenés nada, gaucho hijo de perra! ¡No querés trabajar y que te paguen igual, eso es lo que pasa! Poné la mano a ver (*lo golpea con el látigo*). Así vas a aprender a mentir, malparido.

Escena III:

Mismos y Romualda.

ROMUALDA: (*que pasa por allí y se detiene al escuchar los gritos del dolor. Sorprendida*) ¡Jacinto! (*corre a atender a su marido*) ¡Jacinto! (*se interpone entre este y el administrador*) ¡Qué le está haciendo usted a mi marido,

señor administrador! Déjelo, por Dios se lo pido. Si no ha hecho nada, ¡no le pegue por favor!

ADMINISTRADOR: Brava la moza... querendona con su hombre (*se acerca a Romualda*). Pero yo también soy querendón (*la manosea*).

ROMUALDA: ¡No, no, déjeme...! (*a su marido, desesperada*) Jacinto... Jacinto...

ADMINISTRADOR: ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

Escena IV:

Mismos, Fátima, Fabián, Laucha.

ADMINISTRADOR: (*a Fátima, Fabián y Laucha que han entrado temerosamente*) A ver ustedes, ¿qué están haciendo ahí? Van a aprender quién manda acá, gauchos rotos. Yo sé quién es el que los solivianta a ustedes. Es ese cura, venido de la ciudad. Así escarmientan de una buena vez y se dedican a trabajar sin levantar la voz. Al primero que se queje, le va a ir peor que a este gaucho revoltoso. Así que vayan aprendiendo ¿eh? (*Los campesinos han formado un grupo amedrentado por las risotadas y los desustos del administrador, en ese momento intempestiva y providencialmente aparece el curita Soldati*).

Escena V:

Mismos y Soldati.

SOLDATI: ¿Qué es lo que pasa aquí?

CAMPESINOS: (*con murmullo esperanzado*) ¡El curita! ¡El curita!

ADMINISTRADOR: (*amilanado*) Nada, padre cura.

SOLDATI: ¡Hable, cobarde! Se aprovecha de ellos porque en esta finca los tienen sudando sangre en el surco... y con eso les pagan. ¡Con latigazos! (*el administrador deja caer el látigo*). Pero conmigo no va a poder, señor administrador.

ROMUALDA: (*se arrodilla a los pies de Soldati. Besa su mano refugiándose en él*) Padrecito, no nos abandone, ¡por el amor de Dios!

SOLDATI: (*a los peones, duramente*) ¡Y ustedes ahí, callados y aguantando! Este hombre es fuerte porque ustedes son débiles. Qué lindo ¿no? Les están quitando la tierra, los tratan como a perros sarnosos. Y ustedes calladitos. Alzan los trapos y se van. ¡A dejar cruces por los caminos! (*los peones agachan la cabeza*) ¿Acaso no tienen rabia cuando se les mueren los changos de hambre porque no tienen ni un pedazo de pan ni un pedazo de caña para morder? ¿Y para qué tienen esos machetes? ¿Para adornarse?

FABIÁN: (*lanzándose contra el administrador con el machete alto*) ¡Lo vamos a hacer cagar!

SOLDATI: (*interponiéndose*) ¡Un momento! ¿Qué van a hacer?

FABIÁN: ¡Le vamos a hacer cagar por hijo de puta!

JACINTO: Hijo de puta, ¡alcahuete del patrón!

LAUCHA: (*inocente*) E un mentiroso, e...

SOLDATI: (*complacido*) Está bien. Lo vamos a castigar (*el administrador retrocede*). Pero antes le vamos a decir unas cuantas cositas para que escuche.

ROMUALDA: ¡Sí, las verdades!

SOLDATI: Él tiene que saber porqué lo castigamos (*imperativo*). ¡A ver arrodíllese ahí!

ADMINISTRADOR: ¡Clemencia, clemencia! ¡Yo soy bueno! ¡Tengo familia!

(*Jacinto y Fabián lo obligan arrodillarse*).

JACINTO: ¡Por robamos en el peso!

FABIÁN: ¡Por pagamos con vales!

JACINTO: ¡Por violar a nuestras mujeres!

ROMUALDA: ¡Por golpear a nuestros hombres!

FÁTIMA: ¡Por ser amigo del patrón!

LAUCHA: ¡Nos roba la plata del pasaje, nos roba!

FÁTIMA: ¡Por mentirnos que nos dará casa que nunca nos da!

JACINTO: ¡Por no dejamos protestar!

FABIÁN: ¡Por no dejarnos reunir!

JACINTO: ¡Por acusamos de los robos que él hace!

FABIÁN: ¡Reunámonos y decidamos el castigo!

(Se reúnen. Discuten un momento. Luego...)

ROMUALDA: (radiante) Padrecito cura, todos los reunidos aquí presentes hemos decidido de común acuerdo que el administrador es...

TODOS: (señalándolo con la alegría de la justicia recobrada) ¡Culpable!

(El administrador intenta escapar. Soldati lo impide).

ROMUALDA: ¡Y como castigo, todas las mujeres y niños aquí presentes vamos a darle cada uno dos varillazos de mimbre en el culo! (gritos de aprobación de todos) Y después lo vamos a largar desnudo. ¡Que se presente así en la casa del patrón!

ADMINISTRADOR: ¡No, no, piedad!

JACINTO: ¡Vamos, Laucha!

FÁTIMA: ¡Usted primero m'hijo!

(Laucha feliz le pega al administrador con un pedazo de caña).

TODOS: ¡Uno... Dos...!

(Gran algarabía. Se van).

SEGUNDO ACTO

RELATOR: Y desde ese día el cura Soldati anduvo por todos los rincones de esta patria chica, reparando la injusticia castigando a los poderosos, dando de comer a los rotos y a los campesinos pobres de esta zona de Simoca, los desposeídos de esta tierra nuestra, y un día Soldati hizo un alto en el camino y le habló a sus rotos.

Escena I:

Soldati, Romualda, Jacinto, Fabián, Fátima y Laucha.

(Soldati predicando. Los campesinos lo escuchan con devoción).

SOLDATI: El señor les decía a los pobres: Más fácil es que pase un camello por el ojo de una aguja que un rico por la puerta del cielo. ¿Y por qué los ricos no entran? Porque lo pudren todo con su avaricia y con su querer más plata y más tierra. Y no te pagan nada por la cosecha ¿no? ¡Y ellos sí tienen todo! Y el administrador... el administrador es un sirviente del patrón... ¡y este está tan podrido como él!

ROMUALDA: ¡Padrecito! ¡Ese hombre es un canalla! Ahora lo hemos hecho sonar... pero él va a querer volver a pisotearnos!

FABIÁN: ¡Nunca!

SOLDATI: ¡No nos va a encontrar así con las manos peladas! ¡Tenemos los machetes, que nos sirvan para defendemos! ¡Nos vamos a ir al monte y lo vamos a esperar al patrón y a quién sea! Vamos a perder la vida si es necesario.

ROMUALDA: (temerosa) Pero, padrecito, ¿y quién va a cuidar por nosotros?

JACINTO: (que se impone al inesperado temor de su mujer) Usted ya se me está callando, ¿no? Acá van a quedar los changos y ustedes. Entre todos terminan de cortar.

FÁTIMA: En parte tiene razón la Romualda. ¿Quién nos va a querer comprar? ¿El administrador? ¡No!

JACINTO: Si no la compran, la queman, y se vienen al monte con nosotros.

FÁTIMA: Como bestias hemos de andar, ¿y qué comemos?

ROMUALDA: (súbitamente iluminada) Fátima... comeremos lo que haga, lo que comamos todos, y si no... (con picardía) ya nos apropiaremos de lo que nos pertenece... los chanchos... las gallinas...

FÁTIMA: ¡Ja! ¡Eso me gusta!

SOLDATI: ¡Bien dicho, vamos entonces!

(*Todo está decidido. Sobrevenen las desgarradoras despedidas. Los adioses.*)

ROMUALDA: Jacinto (*cae en sus brazos*)

LAUCHA: Me voy, mamá.

FÁTIMA: Hijo mío...

(*Con emoción sublime, Soldati bendice a los campesinos.*)

Escena II:

Dichos. Administrador. Comisario.

(*Se escucha un galope de un caballo que se acerca, un relincho. Entra violentamente el administrador seguido del comisario.*)

ADMINISTRADOR: ¡Detenga a ese hombre, comisario! ¡Está soliviantando a esos rotosos!

CAMPESINOS: ¡El administrador! ¡La autoridad!

COMISARIO: ¡Dese preso, Soldati!

(*La gente de Soldati lo rodea y lo cubre. Defendiendo a su curita.*)

ADMINISTRADOR: ¡Ja, ja, ja! ¡He venido con la justicia! ¡Usted no puede hacer nada, ni sus hediondos tampoco! Acá tengo la orden del obispo de San Miguel (*muestra un papel amarillento*) que lo manda a llamar. Lo van a mandar a las salinas...

FÁTIMA: ¡A las salinas, no!

ADMINISTRADOR: ¡...a qué se pudra ahí hasta que se lo coman los ca-ranchos! Aquí... ¡aquí se acabó la revolución! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

JACINTO: (*se lanza contra el comisario con el machete en alto*) ¡Al curita no lo van a tocar! (*Suena un estampido. Jacinto cae.*)

COMISARIO: ¡Atrás, nadie se mueva!

ROMUALDA: ¡Jacinto! (*corre hacia su marido y alcanza a sostenerlo mientras va cayendo muerto. Mira sus manos en sangre y luego a su pequeño hijo*) ¡Huérano! (*advierte a sus espaldas la presencia muda y horrorizada de sus*

compañeros) ¡Cobardes...! ¡Gallinas...! ¡Se lo llevan al curita y nos están matando! (*cae deslomada llorando, sobre el cuerpo de Jacinto*)

FABIÁN: ¡Nosotros nos vamos al monte, como dijimos!

SOLDATI: (*forcejea con sus captores. Se suelta*) Recuerden lo que siempre les he dicho... “más fácil es que pase un cabello por el ojo de una aguja que un rico por la puerta del cielo”...

(Fátima besa el poncho de Soldati).

LAUCHA: ¡Suelte, mamá!

SOLDATI: Recemos... (*avanza sereno en la fortaleza que le da la lucha*) Creo en Dios Todopoderoso.

CAMPESINOS: (*transidos de dolor y esperanza y con la conciencia de que vivan un momento supremo*) Creador del cielo y de la tierra, y en Jesucristo su único hijo, que padeció...

SOLDATI: (*desgarrado pero inquebrantable*) ... Como nosotros, ¡hijo de esta tierra nuestra! ¡Fue azotado, humillado y torturado! Murió a golpe de machete, bajó de la cruz...

CAMPESINOS: Bajó de la cruz y al tercer día (*señala al administrador que retrocede como fulminado*)... se encontró con los mercaderes ¡y los castigó! Creo en mi tierra, mi surco y mi machete...

CAMPESINOS: Creo en mi trabajo, en mi vida y en mis hijos...

SOLDATI: Creo en la justicia, ¡quiero nuestro pan! ¡Creo en la vida del hombre! (*como iluminado mas allá de la vida y de la muerte*) Hágase nuestra voluntad... y la de nuestro Señor.

CAMPESINOS: (*sobre cogidos*) Amén.

(*El administrador y el comisario se llevan a Soldati*).

COMISARIO: Vamos Soldati. ¡Terminemos esta fantochada!

FABIÁN: (*repentinamente*) ¡Vamos al monte!

FÁTIMA: ¡Fuerza, m'hijo!

(*Queda fijo el cuadro final de la tragedia: a un costado Romualda llora sobre el cadáver de Jacinto. En otro rincón, la autoridad llevando a Soldati. Más allá,*

Fátima dando ánimos a los hombres que parten a la lucha. Detrás, yéndose, los peones).

RELATOR: Fue en los pagos de Simoca, allá por el 1911... Cuentan gentes que en las noches de viento como ésta, en los remolinos anda golpeando el curita justiciero... que aprovecha los remolinos de viento para volver y volver a irse... y galopa con la cabeza gacha, ¡porque todavía hay injusticia sobre el mundo! Con ustedes ¡... los artistas!

(Los artistas se disponen por orden de importancia reciben los aplausos. Saludan. Salen).

1. Música popular del norte argentino. La gente del pueblo las canta en un tono muy agudo. acompañándose con percusión, aunque a veces describe situaciones alegres. Su tonalidad es la de un lamento, profundamente dolido. Proviene seguramente de formas musicales indígenas.
2. Forma musical del norte argentino, de ritmo violento y misterioso que remite a los carnavales. Fiesta antigua sagrada.

Grupo LA CHISPA

El teatro popular necesita un mínimo de condiciones para que se pueda concretar, especialmente visuales y acústicas (Boal, 2014: 67).

Los imperialistas intentan hacernos creer que nuestro desarrollo deberá inevitablemente seguir las huellas del suyo y nos presentan su presente como meta deseable como si fuera este un paraíso. (...) De la misma forma los colonizadores culturales intentan estimularnos a seguir sus ejemplos y ampliamente divultan sus conquistas estéticas: el caos anarquista del PARADISE NOW, del Living Theatre, o la búsquedas de la “esencia” a través del grotowskiano ascetismo del “actor sacerdote”, actor sagrado, y eso para hablar apenas del mejor que por allá existe, sin mencionar Broadway y Off Broadway, Champs Elysses y le hors-Champs, Piccadilly Circus y otras intoxicaciones. Seguramente esos no son los caminos del desarrollo de nuestro teatro, ni responde a las necesidades estéticas y sociales de nuestros pueblos. Por eso, nosotros artistas de América Latina tenemos que decir ABAJO LA ESTÉTICA DEL ABSURDO, DE LA CRUELIDAD, etcétera, abajo siempre abajo. Tenemos que crear la estética del camión, del hombre, la estética de la lucha. Abajo el Arte aristocrático del Artista Elegido, porque ahora descubrimos que todo hombre es artista: ¡Arriba el pueblo artista! (Boal, 2014: 153-154, escrito de 1973).

Mao, una chispa en el teatro de la Córdoba de los 70: *La huelga en el salar*⁹⁹

Adriana Musitano

La Chispa, grupo de izquierda –ligado a Vanguardia Comunista– trabajó en la militancia desde la Tendencia Universitaria TUPAC, y en el teatro adhirió a la teoría y praxis marxista, insistiendo en las contradicciones que debían resolverse según el materialismo dialéctico, uniendo la observación de los conflictos a la investigación y, más específicamente, según los postulados del pensamiento maoísta, de donde toma su nombre e ideario, según lo que expresa Mao:

El proverbio, “Una sola chispa puede incender la pradera”, es una descripción apropiada de cómo se desarrollará la situación actual. Basta echar una mirada a las huelgas obreras, las insurrecciones campesinas, los motines de soldados y las huelgas estudiantiles, que están desarrollándose en muchos lugares, para darse cuenta de que esa “sola chispa”, sin duda alguna, no tardará en “incender la pradera” (carta de Mao, 5/01/1930, en Mao, 1968: 130).

El grupo La Chispa, parte del politizado teatro universitario, emerge en la Córdoba de los 70 con una fuerte apuesta a la transformación de la vida a través del arte, proponiendo un teatro colectivo y popular. Y por ello que aquí tomamos a *Huelga en el salar* de La Chispa, en el centenario de la revolución de Octubre de 1917, porque esta obra se halla en relación con lo que esa revolución significó para miles de jóvenes

⁹⁹ Este trabajo se aparta de la época de realización del resto de los capítulos, fuera del tiempo de la investigación de “Teatro, Política y Universidad, Córdoba, 1965-1975”, ya que recién dimos con el texto a fines de 2016, por eso nos dedicamos al análisis en las IX Jornadas Nacionales y IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, de AINCRIT, en la Mesa “Teatro e Izquierda”. Buenos Aires, mayo de 2017.

universitarios que amaban el teatro. La acción de la izquierda con la revolución cubana había expandido los horizontes culturales y políticos en Latinoamérica y fue de gran incidencia en el pensamiento y trabajo teatral de dicho grupo. Sus integrantes usaron del teatro como instrumento de transformación, acompañaron los conflictos obreros con acciones teatrales en huelgas y manifestaciones de los sindicatos de Córdoba. **La Chispa** se instala desde 1971 en la actividad teatral cordobesa, con neta praxis de izquierda y al grupo se lo sitúa dentro del nuevo teatro cordobés de los años 70. La prensa de Córdoba –tal como ha expuesto aquí Mariela Heredia– muestra que este nuevo teatro cordobés se caracteriza por ser un teatro de grupo, de fuerte compromiso con la realidad, con innovaciones, experimentalismo, y uso del humor. Mencionamos en ese sentido algunas de las tácticas de **La Chispa**, Galia Kohan (1996: 125-126) consigna que:

La metodología de creación colectiva apuntaba a que cualquiera del grupo estuviera en condiciones de ejercer el rol de coordinador. No existían jerarquías entre trabajo técnico y trabajo intelectual, todos se capacitaban para todo.

Su metodología de investigación y creación colectiva generó una importante producción, desarrollada desde 1971 hasta 1976, con siete obras teatrales, y luego en México, en el exilio, solo una parte del grupo, genera cuatro obras más.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Destacamos algunas de las obras que **La Chispa** estrenara en Córdoba, tales *La Chacha*, en 1971, de humor paródico, centrada en los acontecimientos de 1971, el Gran Acuerdo Nacional, y en la figura de Patoruzú, vinculada a la obra de Augusto Boal *El Gran Acuerdo Internacional del Tío Patilludo*. Luego, de 1973, *Huelga en el salar; ¡Feliz Brasil, para todos!*, de 1974, en relación con las propuestas de Brecht, Boal y la realidad del país vecino; *El perchero*, también de 1974, humor paródico y absurdo; *Vecinos y amigos*, de Alberto Adellach, 1975. También en Córdoba el grupo puso en escena varias obras para niños, entre ellas *El Petirilío* de Laura Devetach, 1975 (para más datos, véase en este libro la síntesis sobre las obras, además datos y fotos en el blog de TPU; y en Fobbio, Patrignoni, 2010, sobre las obras para niños).

La Chispa como dijimos desde su nombre—surgido de la frase que Mao reelabora de un proverbio chino— se presenta en su capacidad de entusiasmar, para provocar esa ignición necesaria a toda transformación. Sus integrantes investigan, debaten, documentan el conflicto, piensan al teatro como acción e intervención en la vida, y estos universitarios—preparados para la tarea político-estética—buscan resolver en su práctica social las contradicciones entre trabajadores e intelectuales. Actúan de manera autogestiva, horizontal, todos hacen todo, recusan las jerarquías, por eso podemos decir que sus creaciones colectivas surgen de la necesidad, y las piensan como respuestas a las conflictividades que observan. La Chispa mira hacia lo latinoamericano, en oposición al imperialismo y no solo a través de las temáticas que sus integrantes eligen tratar, sino tras un teatro popular y testimonial, al modo de lo que plantea Boal (2014) en sus reflexiones sobre el teatro en Brasil, Colombia y Argentina. Opta La Chispa por una forma colectiva de narrar y actuar, y los actores/autores/técnicos presentan en *Huelga en el salar* una realidad concreta de violencia histórica, respectivamente del siglo XIX y del XX, en Iquique, Chile, y en La Pampa, Argentina.

Textos, puestas, debates...

... un acontecimiento teatral excepcional no tiene por qué encontrar necesariamente su sustento en ideas o en un gran texto previo. El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial (Dubatti, 2014: 144).

Huelga en el salar está producida en la Córdoba docta en su tensión con la combativa, en la lucha de la ciudad obrera y universitaria contra la tradición conservadora. Y desde ese contexto es una de las primeras creaciones colectivas de Córdoba, puesta en escena cuarenta y cuatro

años atrás, permite comprobar cómo se relacionan los universitarios entre sí y con otros, cómo aspiran a ser parte de esa identidad latinoamericana —que se estaba construyendo desde los años sesenta y que se hizo más fuerte en los 70, con frentes culturales como el de Canto Popular— y cómo crean en los años de la democracia entre 1973 y 1974. 1973 se presenta hoy como un año complicado a nivel latinoamericano, aunque muy productivo en Argentina por la vida en democracia. Recordemos que en setiembre de ese año se produce el golpe a la democracia chilena, la caída de Allende y el inicio de la Dictadura de Pinochet, y en Brasil, en octubre, se reprime en Araguaia la revuelta de los jóvenes revolucionarios de San Pablo. Por otra parte, en Argentina la democracia se estaba ejerciendo de modo complicado, entre Cámpora y Perón, luego de muchos años de dictadura.

Tal vez por todo ello *Huelga en el salar* fue acción escénica nacida de la necesidad de transformación, en la línea del incipiente teatro documental, y constituyó un antecedente relevante de las creaciones de grupo y formas teatrales de investigación sobre la realidad y conflictos de los trabajadores rurales, en este caso salineros. Son dos los textos que nos han llegado de *Huelga en el salar*, mecanografiados,¹⁰¹ en dos versiones, las que junto a los recortes de diarios con las críticas y crónicas de las puestas, más algunas pocas fotos, entrevistas a miembros del grupo, escritos de otros colegas investigadores, han sido piezas valiosas para armar ese rompecabezas que trae fragmentos de aquel teatro, *ausente*, en tanto convivio fugaz (De Marinis, 1997; Dubatti, 2013; Musitano, 2016).

¹⁰¹ En el año 2016 una alumna nos facilitó estos textos mecanografiados de *Huelga en el salar*. Uno, de fines de 1972 y con otro de 1973. La obra es también conocida como *Huelga en las salinas*, o *Salinas en huelga*, según las distintas versiones y puestas que se realizaron, acordes a las necesidades del grupo, y las opiniones de los espectadores, dadas en los debates posteriores a las puestas.

El conocimiento sobre la obra se enriquece con lo vital, con los datos y emociones que aporta la memoria de quienes estaban en el grupo. Es posible con ese conjunto recuperar algo de ese teatro *ausente*, ya que los distintos documentos nos dicen de diversos momentos y situaciones, las entrevistas traen lo vital de la experiencia teatral, recuerdos del convivio que generara aquella obra, y ello reverbera en las palabras de Galia Kohan y Artemia Barrionuevo –dos actrices de *La Chispa*– que en tiempos y puestas distintas participaron de la obra.¹⁰²

La creación colectiva *Huelga en el salar* decíamos se genera con la observación de la realidad, desde la dialéctica, haciendo práctica social de las contradicciones, en el cruce con el arte. Es decir, la creación va desde la observación de las problemáticas latinoamericanas –la de los salineros– hasta la mirada crítica sobre el teatro de autor, porque no trataba cuestiones relevantes ni acuciantes, y era elemental responder con un teatro popular, desde la investigación y búsqueda de nuevos instrumentos de trabajo. Queda claro por declaraciones de los miembros del grupo que fueron un primer estímulo la poesía y música chilena, porque habían tratado conflictos que testimoniaban situaciones injustas. Así, la *Cantata de Santa María de Iquique* resulta ser una motivación primera para *Huelga en el salar* (la *Cantata* es creación poética de Luis Advis acerca de la huelga de los salineros en Chile, a principios del siglo XIX, presentada y difundida por los músicos de Quilapayún, en 1970). La relación entre arte e izquierda se intensifica por la fuerza y obstinación para la acción teatral por parte de la profesora de teatro, actriz, cantante y directora María Escudero. Lo que ella dice en la cita siguiente nos centra en una cuestión relevante para el pensamiento marxista, en la vida y acción concretas:

¹⁰² Véase las entrevistas de ambas, realizadas en 1996 y 2000, y publicadas en 2017, en Músitano, Adriana y Laura Fobbio: *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas*, en E-Books de FFyH. UNC, en <https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/e-books/>

Y a partir del 69 [se refiere a mayo de 1969 y al acontecimiento Cordobazo], diferidamente, **enfrentamos la creación colectiva con todas sus contradicciones**, con la problemática que ignorábamos... Y ahí está un gran terremoto que nos deja a todos sin esqueleto (Escudero, 1978: 45-46. El destacado es nuestro).

Este decir de María que muestra el poder del acontecimiento popular Cordobazo nos lleva a otro punto interesante, que es ella quien estimula después al **Libre Teatro Libre (LTL)** y a **La Chispa** a tratar el tema de las huelgas en creaciones colectivas, en las líneas del teatro documental. Hacemos un corte temporal, es en 1970, inmediatamente al Cordobazo cuando el grupo **LTL** genera *El asesinato de X* y, más tarde en 1972, sabemos que es Escudero quien motiva a **La Chispa** para que sus integrantes hagan una obra vinculada a la “Cantata de Iquique”; y es también en 1973, cuando reapareció el tema de la huelga y los conflictos del trabajo para la acción y el teatro documental. Como vimos en este libro en capítulos sobre el **Libre Teatro Libre**, tras un largo trabajo de campo en Tucumán, se logró la puesta en escena de *El fin del camino*, en 1974 (**LTL**, véase además Musitano, Zaga, 2000: 111-121). Esta creación colectiva tematizó ese núcleo conflictivo del trabajo, teatralizando las luchas entre explotados y explotadores, por ello al tratar las huelgas las obras de teatro documental se sensibilizaron con la Córdoba combativa, mostrando el vínculo de artistas, intelectuales, obreros y sindicalistas clasistas, organizados en torno a líderes de izquierda como Agustín Tosco. Estas creaciones se hallan en relación con el activismo político de los grupos de teatro de izquierda ligados a la UNC, con prácticas escénicas en las que los jóvenes artistas junto con docentes, y estudiantes, se sumaban a las marchas –en apoyo a las huelgas– e iban desde las fábricas al centro de la ciudad de Córdoba, haciendo pequeños actos, *sketches*, juegos teatrales, con los que estimulaban a

los obreros, movilizando a quienes miraban, los sumaban a la protesta. Galia Kohan expresa la modalidad de trabajo de *La Chispa*:

El principio de este proceso fue de investigar y de irnos acercando más hacia lo teatral; al principio nos interesaba más directamente la cuestión política de lo que se decía, siempre eso era lo principal. Tener muy en claro cuál era la contradicción principal, cuál era el conflicto y cómo demostrar eso, y de una forma más didáctica, digamos, para que le quede claro a la gente lo que nosotros pretendíamos (Kohan, 2000; véase 2017).

Teatro didáctico, con personajes cercanos a la gente: pareciera que estos dos elementos acercados impugnaban el ideario de Brecht. Veamos cómo funcionaban, si bien había distanciamiento histórico en la primera parte, la cercanía primó en la segunda, especialmente frente a los espectadores obreros, en los sindicatos de Córdoba, y luego con trabajadores rurales y salineros, en las provincias del sur argentino. Dice Galia:

“Huelga en las salinas” al principio era una obra terrible, ¡trágica!, los mismos obreros decían que tenía que ser algo más divertido, que tuviera humor y vestuario, porque nosotros trabajábamos con camisa caqui en la primera versión. Nos habíamos hecho los harapos de los salineros con bolsas de harina. Era muy rudimentario. El público te iba marcando que quería ver algo más teatral. Entonces se reestructuró (Kohan, 1996: 124).

El trabajo escénico de estos universitarios buscó ser “práctica revolucionaria y función activa del conocimiento”, según las tesis de Mao (1975: 26), y desde la primera versión de la obra están presentes las causas económicas y políticas, la dependencia, y el análisis de las contradicciones en las relaciones entre explotadores y explotados, las que teatralizadas promovían el debate. Trabajó *La Chispa* escénicamente la contradicción principal para que se produjera el movimiento hacia

una “práctica transformadora del mundo”(Mao, 1975: 35). Promovieron el encuentro entre lo subjetivo y lo objetivo, por lo que fue importán-tísimo dialogar con los espectadores. Es decir, asumió el grupo aquella máxima que instaba a que la contradicción necesitaba ser práctica social (Mao, 1975: 7).¹⁰³ Entonces, la relación entre teatro e izquierda se hizo más evidente, las crónicas periodísticas mencionaron esos debates, refiriendo la respuesta activa del público, como algo más que un tema o ideología. En coherencia con esa necesidad de atender al movimiento y práctica social, pasados unos meses del estreno, en agosto del 1973, el grupo cuando regresa a Córdoba después de presentar la obra en La Pampa, reconstruye teatralmente lo que se había ya puesto en escena, en los primeros seis meses de 1973. Tocados en la experiencia teatral con otros, presionados por la realidad observada directamente, por la palabra de los salineros, por sus críticas y las de la prensa, modifican el relato/los relatos de la/s huelga/s y acercan aún más Iquique y La Pampa.

Huelga en el salar deviene a fines de 1973 en *Huelga en las salinas* y si bien trata de esas dos huelgas de salineros –una reprimida con brutalidad, la otra larga, y con mucho desgaste– lo hizo de forma atractiva, con más ritmo, personajes y parlamentos que se enfrentaban, dejando muy en claro cuáles eran las dos partes del conflicto. Varios son los momentos escénicos divertidos, que se dicen con lenguaje sencillo en boca de salineros, o de la maestra y alumnos, con los que se mostraba el contraste y equívoco del decir de quienes someten. En los salineros

¹⁰³ El Diccionario Soviético de Filosofía (1965: 84) consigna que “Contradicción, [es la] Categoría que expresa en dialéctica la fuente interna de todo movimiento, la raíz de la vitalidad, el principio del desarrollo. Es precisamente el reconocimiento de la contradicción en las cosas y en los fenómenos del mundo objetivo lo que distingue la dialéctica de la metafísica. «...La dialéctica es el estudio de la contradicción en la esencia misma de los objetos...» (V. I. Lenin, t. XXXVIII, pág. 249).

aparecen los decires populares, los juegos de palabras, y bromas, en esas situaciones el uso de la música de la *Cantata* creó climas de solidaridad.

De esta manera, la huelga y las contradicciones en las interacciones de explotadores y explotados, de las dos realidades latinoamericanas, muestra en la primera parte de la obra la chilena según destaca la prensa de la época, y la argentina, de La Pampa en la segunda parte, son escenificadas a través de técnicas del teatro popular, con escenas cortas, de ritmo veloz, y parlamentos directos. En el texto no se observa de manera explícita la división en estas dos partes. Sí las veinte escenas toman primero la huelga de los salineros chilenos y la represión en Iquique, mientras que desde la escena trece (denominada “a la noche”) remite no solo a los salineros argentinos, sino a todos los que tuvieran conculcados sus derechos. Esta escena amplía los enfrentamientos a otros conflictos:

MUJER 1.— Nosotros sabemos muy bien quiénes son nuestros asesinos...

HOMBRE 2.— Sabemos donde están...

MUJER 3.— Nos mataron en Iquique,
Y son los mismos que nos asesinaron en la Semana Trágica.

MUJER 4.— En la Patagonia...

HOMBRE 2.— En los basurales de León Suárez

MUJER 6.— En Trelew...

HOMBRE 7.— En Ezeiza...

(en letra manuscrita) HOMBRE 4.— En el estadio nacional de Santiago de Chile

MUJER 1.— Pero no estamos muertos

Renaceremos en cada lucha

En cada barricada

En cada huelga

MUJER 3.— Como en La Pampa argentina

Octubre de 1971. 120 días...

Fue la huelga más larga de nuestra historia...

El enfrentamiento entre partes es innegable, y desde la primera escena. Por un lado, se presentan para el análisis de las causas de la explotación, sean la necesidad de sal en Inglaterra, el problema de sus escasas cosechas y la connivencia de los entregadores chilenos de esa riqueza. Allí se pusieron en escena el Brujo, Juglar, Rey, Reina, Cipayo, Señores, Señoras, Pulpero, Matón. Luego, a ese grupo de quienes someten a los salineros chilenos se les agrega para situar la huelga pampeana el Administrador, el Gobernador de La Pampa, el representante de la CGT, y el de la empresa salinera CIBA S.A.

En los diálogos se van mostrando los intereses, cómo esos “ellos” usan, abusan, de su poder, cómo acuerdan y sobornan, corrompen, para conseguir sus objetivos ya sea para extraer la sal o quedarse con las ganancias. Nada queda para los trabajadores, todo es trabajo mal pago, falta de vivienda, y nada de derechos. La lucha de esa parte nada favorecida la presentan los Salineros, Mujeres, el Coro, Pueblo, Obreros, Maestra, y Alumnos. Es decir, allí, están representados a quienes se dirige la obra, a quienes se interpela con la acción teatral, con quienes luego en el debate se buscó dialogar en una especie de teatro-foro.

El ordenamiento no lineal del conflicto, con un relato escénico de momentos cortos entrelazados, tomó distintos tiempos y diferentes personajes y con su enlace y encastres se buscó captar la atención y apertura sobre la problemática concerniente a todas las realidades que sufrían las mismas condiciones de sojuzgamiento, fueran las del salar de Uyuni en Bolivia, de los salares del Perú, como Maras, o la de cualquier otra forma de enfrentamiento y explotación en Latinoamérica, porque tanto grupo como espectadores entendieron que:

... el teatro es acción política cuando trabaja con los conflictos, si muestra lo irresuelto, y como expresa De Certau (1996: 43) cuando se

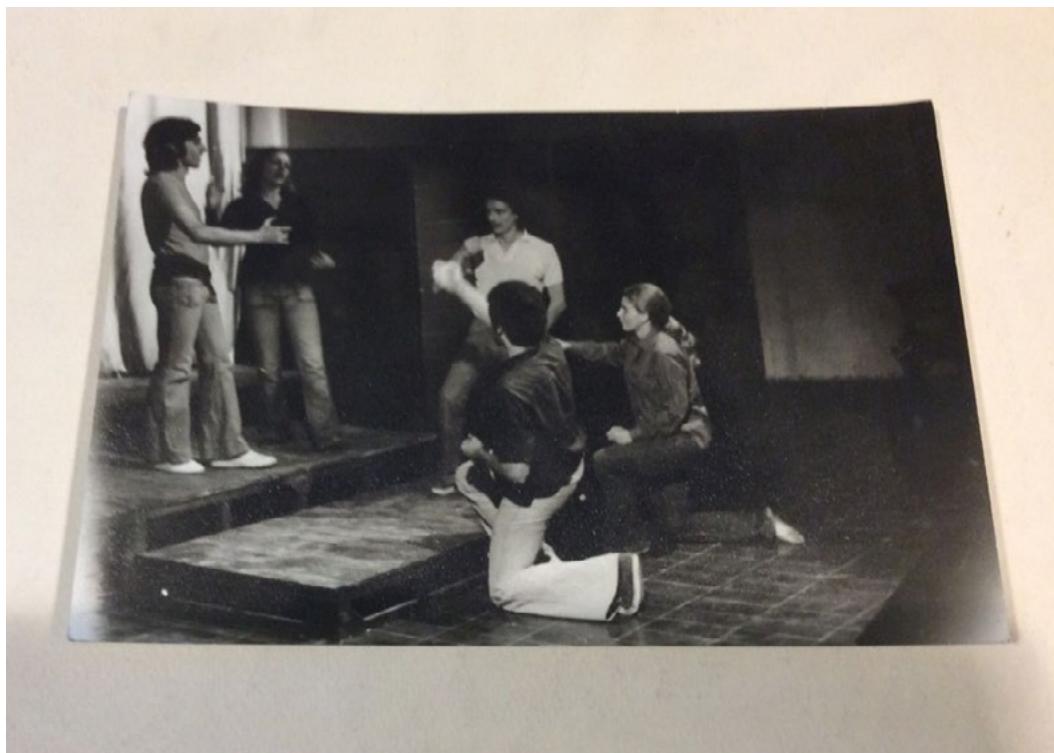


Imagen 33. *Huelga en el salar*, escena de los reyes, 1973. (Foto cedida por Galia Kohan).
Ensayo en sala del viejo Tiro, Ciudad Universitaria, de Horacio Acosta, Galia Kohan, Hugo (Gato) González, Juan José (Toto) López, Susana Rivero, con supervisión de Mery Blunno.

Varios documentos de la prensa dan cuenta de las innovaciones del grupo, de cómo esta obra atraía a los jóvenes espectadores, el siguiente es un comentario crítico del Diario *La Arena*, de La Pampa:

La presentación y la intención del elenco es meritaria, sobre todo en la búsqueda de trasmitir al pueblo, expresiones con contenido, dirigidos a llevar la idea de la lucha de la clase popular, como única y excluyente forma de impedir el avasallamiento por los sectores dominantes. (...) Y también corresponde acreditarle el acierto de anudar la tragedia de Iquique con su bárbara represión militar que sacrificó a más de tres mil trabajadores chilenos huelguistas, con la heroica y estoica lucha de los salineros pampeanos, aunque ambos sucesos estén separados por casi sesenta años y más de un millar de kilómetros. Como se dijo en el debate posterior a la representación, es altamente positivo que

un elenco de jóvenes cordobeses, que tienen en la historia reciente de su provincia tantas jornadas de lucha popular, hayan elegido un tema pampeano, señalando de alguna forma un camino a artistas de ésta para trasmitir al pueblo retazos de sus vivencias y sus urgencias (*La Arena*, 9/07/73).

En la segunda etapa –cuando ya estaban más afianzados y habían reestructurado la obra– entre los comentarios de prensa es cuando el grupo cuestiona netamente las convenciones teatrales, deja atrás el individualismo, la publicidad, la competencia, y experimenta con nuevas formas escénicas. *La Chispa* en 1974 tratará temas como los de la represión de Araguaia, que se diera en Brasil, contra sesenta guerrilleros, muchos de ellos estudiantes universitarios y miembros del Partido Comunista de Brasil, a los que las fuerzas represivas de la Dictadura persiguen en octubre de 1973, en la selva amazónica, y ocasionan un cruel genocidio, pues secuestran, torturan, desaparecen, y matan a esos jóvenes de la clase media paulista. En consonancia con esos jóvenes guerrilleros, aunados en la línea de la lucha armada según las tesis maoístas, *La Chispa* se centró en sus objetivos políticos a la par que modificó sus usos teatrales, incluyendo más humor, tornó los vestuarios más atractivos y dejó que a las puestas las coordinaran otros actores y directores, más cerca de lo teatral, tal Paco Giménez y que se sumaran músicos como los del Grupo Nacimiento. (Véase Mariano Marucco, pues más adelante profundiza en el estudio de este grupo). La siguiente cita permite apreciar en el texto de *Huelga en el salar* cómo se trató el tema de la explotación de CIBA S.A. su lenguaje claro, el ritmo y cuál es la contradicción que revela la injusticia y el punto desde dónde mirar el problema irresoluto:

ALUMNO 1.— Señorita, me olvidé el cuaderno en mi casa...

MAESTRA.— Usted se olvidó el cuaderno, ¿quién le presta una hoja?

Bueno, a ver, ¿cómo se llama la fábrica más importante de nuestro país? [notas manuscritas, no se entienden]

ALUMNO 2.— Celusal, señorita

MAESTRA.— Pero no...

ALUMNO 1.— Dos Anclas.

MAESTRA.— No, tampoco... Dos Anclas es la sal que produce... yo pregunto el nombre de la fábrica.

ALUMNA 2.— CIBA S.A., señorita

MAESTRA.— Muy bien, eso es CIBA S.A.

ALUMNA 3.— Mi papá trabaja ahí, señorita.

MAESTRA.— Jorge, podrías decirme ¿desde cuándo está CIBA S.A. en nuestro país?

ALUMNO 3.— Desde mil nueve... 46

MAESTRA.— ¿Cómo mil nueve? Mil novecientos cuarenta y seis; a ver, repita

ALUMNO 3.— ¿Cómo mil nueve? Mil novecientos cuarenta y seis; a ver, repita

MAESTRA.— Bueno, basta Jorge, no se haga el gracioso.

MAESTRA.— Entonces, ¿cuántos años hace que está CIBA S.A.. en nuestro país? A ver, Antonio.

ALUMNO 2.— ¿25, señorita?

MAESTRA.— ¿Cómo 25? A ver, Arty...

ALUMNA 2.— 27, señorita

MAESTRA.— Muy bien

ALUMNA 3.— ¿27 años y todavía hay sal señorita?

MAESTRA.— Sí, todavía. ¿Quién le puede explicar a Graciela por qué hay sal todavía?

ALUMNA 2.— Porque la salina es una laguna y la sal fluye constantemente [hay anotaciones manuscritas, que no se comprenden].

MAESTRA.— Muy bien, ya que hablamos de esto, ¿saben ustedes con qué se cosecha la sal?

ALUMNO 2.— Con palas y baldes.

MAESTRA.— No, eso era cuando no fabricábamos máquinas.

ALUMNA 3.— Y ahora, ¿fabricamos máquinas, señorita?

MAESTRA.— No, nosotros no, pero hay países que las fabrican y nos ayudan.

ALUMNO 1.— ¿Nos regalan las máquinas?

ALUMNA 2.— No, nos prestan las máquinas.

MAESTRA.— No, no nos regalan ni nos prestan las máquinas; nos las venden.

ALUMNA 3.— Pero son muy caras, señorita...

MAESTRA.— Sí, son caras.

ALUMNA 3.— Y entonces ¿cómo hacemos?

MAESTRA.— Bueno, ellos nos prestan dinero y con ese dinero nosotros les compramos las máquinas.

ALUMNO 3.— ¿Así que ellos tienen la plata, las máquinas y nosotros nada?

MAESTRA.— Sí, pero si nosotros trabajamos mucho y estudiamos mucho, algún día vamos a tener nuestras máquinas también. Bueno, ahora vamos a analizar esta oración. Copien... “CIBA.S.A. produce sal en beneficio de nuestro país...” ¿Cuál es el sujeto, Jorge? (“Escena de la escuela”)

El texto daba pautas para la escena, señalando los cambios de espacios, tiempos, y personajes, logrando un agradable dinamismo –en apoyo a la ruptura de una fábula convencional– y a ello se sumaba el acercamiento de los actores al público, porque se mostraban como interpretantes y por momentos con sus propios nombres se presentaban en escena, eran gente de teatro ante su público, en la cita anterior están Jorge, Arty, Graciela, nombrados por la maestra. En la nota de *La Voz del Interior* (LV) del 29/12/73, cuando el crítico hace el resumen de la temporada 1973 dice que *Huelga en el salario* fue una “experiencia”, y asimismo –como sucede con notas de otros diarios– destaca lo atractivo de la puesta, su humor y lo testimonial. Dice el crítico del Diario *Córdoba* (11/09/73), Luis Mazas:

La tarea del grupo *la Chispa* se caracteriza por un definido concepto de lo que significa en nuestra sociedad y en nuestro tiempo, la acción desde el teatro. Sus trabajos responden a un estricto concepto de la creación colectiva y a una estrategia de trabajo que debe cumplir el teatro para ser un hecho de actividad real y concreta. (...) Esta es –a nuestro leal saber y entender– **la nueva dramática latinoamericana, vigorosa, alimentada por un estado político efervescente**, que ha determinado la aparición de formas escénicas donde la atención se cifra, por lo común, en lo **documental**. (...)

Antes que una realización escénica acabada en el sentido tradicional, *Huelga en las salinas*, navega más bien, en las aguas de una **experiencia coral**, dónde los desórdenes formales se ponen –y muy bien– al servicio de lo que se testimonia, con ganas de entablar, si se quiere, un **clima de humor** más que de sombría reflexión sobre los sucesos. A pesar de que el material elaborado por *La Chispa* se prestaba al patetismo, prevalece la diversión, una **diversión trascendente, satírica, dolorosa**. (...) El saldo de *Huelga en las salinas* reconfirma en verdad. **Es una expresión americanista que se desprende de un texto frondoso y de una coralización entusiasta...** (Los destacados nuestros).

Artemia Barrionuevo, en la entrevista del año 2000, en dos tramos diferentes, en su decir deja claras las razones por qué *La Chispa* para el periodismo era parte del nuevo teatro cordobés:

... el humor permite una reflexión que no obnubila la razón, permite una modificación en la acción, no sumirse en la desgracia, ya que desde ahí no puedo hacer nada (Barrionuevo, en 2017: 243).

Me acuerdo que nos llevó muchísimo tiempo, por un lado, traducir lo que de los salineros nos habían traído, lo que los compañeros habían traído de La Pampa para reordenar *Huelga en el Salar*, que después pasó a ser *Huelga en las Salinas*, ¿por qué? Porque justamente veíamos esta dificultad de decir: queríamos meter el humor, que hubiera música (Barrionuevo, en 2017: 244).

Trabajo teatral y agremiación, creación colectiva, lo que perdura

Esta creación colectiva de La Chispa y las que siguieron, conjuntamente con las del Libre Teatro Libre, dejaron un legado importantísimo en el teatro cordobés de nuestro presente.

La creación colectiva de los 70 redistribuyó los roles para la producción del hecho espectacular del nuevo teatro cordobés y esta forma de producción devino tanto de una posición política de izquierda, cuanto de una ruptura con los cánones estéticos vigentes:

Implicó, entonces, una crítica al sistema capitalista de producción, al concepto de la propiedad y al mercantilismo; a las jerarquías y a las especializaciones de la profesión; una comprensión de lo vanguardista en su sentido heroico-patético (Sanguinetti, 1972) y un compromiso fuerte con lo que denominamos el carácter emancipatorio de lo nuevo (Musitano, 2009).

Huelga en el Salary y las posteriores creaciones colectivas cuestionaron el teatro de autor, posibilitaron que se intercambiaran los roles técnicos con los autorales y de dirección, y que la horizontalidad rompiera el abuso que autores y directores ejercían en los grupos, reproduciendo jerarquías de dominio instaladas como ‘naturales’ en el teatro. Y a eso lo llevaron también al teatro para niños, extendiendo sus posibilidades de trabajo y juego teatral.¹⁰⁴ Podemos afirmar que las creaciones colectivas históricamente situadas en los 70 generaron una herencia y una continuidad que hoy se aprecia en el teatro de Córdoba, como son la escritura de grupo, el acompañamiento entre actores y directores en la tarea autoral, y que la dramaturgia asuma conflictos cercanos, dejando de ser un reflejo del repertorio europeo. Sea apropiándose de

¹⁰⁴ Véase las entrevistas a Mónica Barbieri, pp. 235-244; Artemia Barrionuevo, pp. 245-258; Jorge Luján, pp. 302-314; y Susana Palomas, pp. 315-324 para conocer las incursiones e innovaciones del grupo en el teatro para niños, en Fobbio, Patrignoni, 2010).

la simplicidad de aquellas formas del otrora teatro pobre, o de reescrituras de los clásicos, o de otras propuestas dramatúrgicas logra por las interacciones en escena una conmoción que desecha el efectismo, el patetismo, y los golpes bajos. Y otro dato interesante que en este presente consideramos es que los integrantes del grupo **La Chispa**, antes y ahora, en sus creaciones colectivas se mostraron trabajadores culturales, organizándose tras los derechos que les correspondían. En el Diario *Los principios* del 4 de diciembre de 1975 leemos la nota que informa la oficialización de la Asociación Argentina de Actores (AAA): “En Córdoba se ha cerrado un ciclo”:

Los actores inician un nuevo camino de más positivas dimensiones y alcances en lo que hace a la reglamentación y protección, como así también la revalorización de su tarea específica. Es urgente encarar en el interior la profesionalización de la actividad, ya que no se considera al actor como un trabajador. La AAA pretende nuclear a los actores para protegerlos a nivel gremial, siempre cuidando de proteger la autonomía de cada provincia. Brandoni, expresa además que: “La forma en que aquí se encaran los trabajos es verdaderamente rigurosa. Lo más rescatable es esa suerte de independencia temática que refleja una realidad que les toca muy de cerca, en Córdoba hay un gran nivel actoral”.

Esta agremiación en SI.TRA.TEA (Sindicato de Trabajadores del Teatro) y en A.TRA.TEA. (Asociación de Trabajadores del Teatro) no duraría por la represión y persecución del gobierno de facto de 1976, por el exilio, el insilio y recién después de 1985 se volvería a la reunión y encuentro de la gente de teatro, a la lucha por los derechos de actores y actrices, y los festivales latinoamericanos fueron la ocasión aprovechada para ese reencuentro tras los derechos. En este sentido **La Chispa** fue solidaria en sus propuestas y varios de sus integrantes hoy son defensores de los derechos de los trabajadores, dan cuenta de los:

... esfuerzos de cordobeses y teatristas militantes del interior del país como los de *La Chispa* cuajaron incipientemente en 1972, tal como da cuenta el documento del Congreso Gremial realizado en Buenos Aires a fines de 1973... Y es en los primeros tiempos de postdictadura, mediados los años ochenta, cuando resurgen los fenómenos pregnantes como Teatro Abierto en Buenos Aires, además de la movida del *off Corrientes*, o la de Córdoba, cuando a partir de 1985 se hizo visible ese deseo y necesidad de volver a nuclearse por el que actores, dramaturgos y directores pelearon durante años (Musitano, 2016b: 145-146).

Teatro e izquierda en *La Chispa* significó la conquista de derechos gremiales y la necesidad de que con sus compañeros actores se visibilizaran como trabajadores, pero eso también nos lleva a ver cómo en los años 70 suceden la persecución, la violencia, el exilio, y para algunos la muerte violenta, porque la dictadura y la represión ejercida desde el terrorismo de Estado también dejan su huella cruenta en la trayectoria de este grupo, como sucede asimismo en los otros grupos que conformaron el nuevo teatro cordobés. Jorge Diez, actor de *La Chispa*, parte del elenco de *Huelga en el salar*, años después es secuestrado en una avenida, camino al Cerro de las Rosas, a pocas cuadras de la sala (El Alero) en la que se había puesto esa obra. A Jorge Diez, desaparecido y muerto en Córdoba en 1976, hace muy poco se le dio justicia, en el Juicio que concluyó con las condenas a genocidas como Menéndez, entre sus responsables.¹⁰⁵

105 “El cuarto juicio y la memoria de un grupo de teatro popular cordobés”, *La Voz del Interior*, 12/02/2012, leemos en el colofón: “El martes comienza un nuevo proceso por crímenes de la dictadura. Dos de las víctimas estaban ligadas al grupo *La Chispa*. Sus ex compañeros de ruta los evocan”. Y en el texto de la nota son varios los miembros de *La Chispa* que dan su testimonio sobre sus compañeros: “Recuperar la figura de Jorge es recuperar para la juventud de hoy algo que fue clave en nuestro tiempo: el sentirnos protagonistas de la historia; para que la juventud, que vuelve a tomar protagonismo, sea consciente de que no somos un consumidor más de lo que nos dan, sino críticos, cuestionadores y generadores de nuevas maneras de pensar. En aquel tiempo había pegado mucho el Mayo Francés, con la consigna ‘La imaginación al poder’, relata Barbieri”. (...) Toto López “... recuerda “el espíritu que se respiraba en aquella época y la unidad obrero-estudiantil”. “Era natural que miráramos los conflictos de los trabajadores

En *Desaparición y Sociedad* (Schindel, 2003: 102) hay distintas referencias a la prensa de la época (*La Nación*, del 3/01/76, y *La Opinión*, del 5702776), y a cómo se daban a conocer noticias sobre muertes y cadáveres, a consecuencia de supuestos combates o hallazgos en las rutas. Esas referencias permiten pensar cuál era la situación política con la que se enfrentó el grupo **La Chispa**, y cómo la sociedad civil se hacía cómplice del genocido, ya que la prensa lo apoya a través de distintas estrategias discursivas, entre la ellas rutinización, así Schindel expone que:

De acuerdo a la lógica periodística, que tiende a pautar y regularizar la información, las noticias se tipifican y se convierten pronto en una reiteración de fórmulas iguales donde la única novedad es la cifra. **La violencia se rutiniza**, que es una forma de admitir que se *naturaliza*; a partir de cierto punto sólo produce indiferencia. Los editores de periódicos conocen bien este fenómeno y *La Opinión* lo explicita al escribir: “La vida no cuenta nada, la muerte violenta se convierte en un hecho habitual y aún deseado, particularmente para el adversario. Quién de nosotros es ya golpeado cuando lee en su diario la muerte de equis guerrillero o tantos policías y soldados”. En términos similares un editorial de *La Nación* advierte que “los secuestros y la muerte se han convertido en algo tan cotidiano para los argentinos que la sorpresa ya es trabajosa. Así, **resulta una rutina trágica** con la que el ánimo termina encallecido”. Pero aunque los diarios conozcan el riesgo de la rutinización de la violencia y lo expongan, su propia lógica de funcionamiento lo alimenta cada día.

Queda claro que en ese pasado y en este nuestro presente observamos la violencia naturalizada, en sus dos modalidades y que ambas son naturalizadas por los medios. En el pasado se ocultaba, a medias,

y nos pusíramos a su lado. Lo que habíamos generado con categoría de estética y de belleza tanto en la música, la danza y el teatro, fue interrumpido por la dictadura y se desparramó todo. La figura de Jorge, Ana María o Carlitos puede estar reflejada en cualquiera de nosotros. Les tocó a ellos, pero podríamos haber sido cualquiera de nosotros”. (en <http://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/cuarto-juicio-memoria-grupo-teatro-popular-cordobes>).

rutinizada, la violencia engendradora de muerte –a la par que el terrorismo de Estado la hacía rumor para generar terror– mientras que hoy los despidos y la pobreza asfixian con cifras y paralizan la acción de repulsa. Vale pensar esto hoy porque en las noticias de la Argentina de 2017 resurgió la posibilidad de “reconciliación” con quienes fueron juzgados por crímenes de lesa humanidad y hasta se dio desde la Corte Suprema la incomprensible reducción de penas de ese llamado “2 x 1”, vulgarización en el decir que suspende el estado de derecho que la Justicia había creado con los Juicios a los genocidas. Parece entonces que la muerte extendida sigue confundiendo a una sociedad que había diferenciado víctimas de victimarios, inocentes de culpables, en tanto la justicia castigó a los terroristas de Estado y los presentó como responsables de las persecuciones y muertes programadas. El teatro sigue, y por eso valen las palabras de Artemia (AB) y de Galia (GK)—dichas antes de finalizar cada una de las entrevistas—ante las preguntas de Nora Zaga:

[A Artemia] NZ ¿Mantenés en tu vida la propuesta que tuvo La Chispa?

AB (*Silencio*) Sí, porque más allá de todo esto que quizá algunos digan, “fueron jóvenes, idealistas” y demás, creo que para mí el mayor aprendizaje fue el respeto a las otras personas, el respeto al trabajo de los otros, el poder trabajar en grupo, el saber que puedo aprender de otros, que otros pueden aprender de mí, el saber que tenía un grupo de contención... (*Se emociona. Silencio. Llorando.*) Que cuando a uno le falta la familia... (*Silencio*), tenés con quién compartir...y en ese sentido, el exilio... (*Silencio largo*). Sí, yo creo que por eso sigo firme en lo que aprendí. Porque creo que las cosas que se aprenden de determinada manera te marcan para toda la vida. Así como creo que el arte nos salva de la locura cotidiana. El estar en un grupo, un colectivo, te salva de un montón de otras cosas, incluso, de la misma locura de la soledad, de la desesperación... Por eso sigo creyendo que lo mejor que a uno le puede pasar es trabajar con otros... (*Silencio*). En un núcleo de pares, de gente

que sabés que tenés confianza, de que podés abrir tu corazón, tu alma, tu vida, tu cuerpo y vas a poder seguir adelante... (Barrionuevo, 2017: 254)

[a Galia] NZ ¿Te gustaría agregar algo?

GK Eh... no sé,... bueno yo rescato mucho esta historia grupal, de saber escuchar al otro y... de gran solidaridad... (*Congoja*). Bueno, de todo eso... Y bueno, después de todo lo que pasó... fue... demasiado cruel, qué sé yo... (*Silencio*).

Sí, sí, fue una época muy fuerte, creo que para todo el mundo... Claro, aparte del teatro, todo lo que se vivía, aparte de que uno era muy joven, que eso también influye y... Pero los ideales y esas ganas de hacer... de cambiar el mundo, eran muy fuertes (Kohan, 2000 y en 2017: 239).

La Chispa, teatro y política

Mariano Marucco

La historia de una sociedad puede leerse también desde su escena teatral porque el teatro, producto cultural, entabla desde la ficción un dinámico diálogo con otros espacios de poder e inevitablemente se relaciona con los procesos sociales y políticos. Siempre sensible a las necesidades subjetivas anticipa y construye simbólicamente nuevas formas de realidad (Eidelberg, 1985). En la historia argentina reciente resulta significativo que el último período democrático inter-dictatorial –1973 a 1975, inclusive— presente en el ámbito cultural una intensa actividad política y de experimentación estética. Una de las explicaciones a este activismo la encontramos en 1969 en la manifestación conocida como Cordobazo, en la que estudiantes y obreros irrumpieron desde las calles cordobesas ubicándose en el centro de la escena política nacional. Este acontecimiento representó un paso importante no solo para el declive definitivo del gobierno de facto y de la llamada Revolución Argentina, sino que promovió la conciencia de cada individuo –participante o no del movimiento de protesta– como un actor social relevante en la configuración de la realidad del país, capaz de proyectarse como sujeto político activo.¹⁰⁶

A partir del Cordobazo también el teatro se politizó, porque sus protagonistas lo implementaron como una herramienta para la construcción de una nueva realidad social. Desde los márgenes del campo teatral cordobés surgieron en escena una serie de grupos independientes y a este movimiento cultural, con características propias de la neovanguardia, así la crítica periodística especializada lo denominó Nuevo

¹⁰⁶ En varios de los capítulos de este libro se afirma la pregnancia de este acontecimiento, especialmente para la relación entre arte, experimentación y política.

Teatro Cordobés (Heredia, 2000). Nueva temática, nueva estética, nuevos modos de concebir y producir el fenómeno teatral, fueron algunos de los aspectos que hacían que semejante adjetivación no sonara rim-bombante, y sí diera cuenta de los cambios con respecto a la tradición independiente cordobesa.

El elemento clave que daba a estas formaciones emergentes su carácter de novedad era la puesta en juego de una fuerte función pedagógica para la concientización del público a través de obras teatrales. Potenciando esta característica esencial, los nuevos grupos del teatro cordobés, partidarios de un teatro explícitamente ideológico, político, propagandístico aunque no panfletario, intentaron usarlo como herramienta eficaz dentro de la política social, constituyéndose en verdaderos actores sociales para la transformación de la realidad.

Politicizando el teatro, interviniendo los espacios públicos, grupos como el Libre Teatro Libre, **La Chispa**, Grupo Trashumante, Teatro Estable de la Universidad de Córdoba, Teatro Estudio Uno, Teatro de Grupo, entre otros, actuaron la política, intentaron obrar sobre la realidad, transformar a las personas en sujetos políticos activos, verdaderos agentes del cambio.

Por su parte, los integrantes del grupo teatral **La Chispa**, en su mayoría estudiantes y militantes de distintas agrupaciones de izquierda, politicizaron sus actuaciones y desde un lugar ficticio –aunque no menos real– como es el espacio escénico buscaron producir alternativas que modificaran las condiciones reales de las personas. Las siete obras representadas durante los tres años que van de 1973 a 1976 (año en el que la mayoría de los integrantes se viera obligada a exiliarse, o bien a trabajar en otros ámbitos, invisibilizándose) demuestran la intensa actividad que el grupo desarrolló.

Los textos de las obras –casi todos producidos según la modalidad conocida como creación colectiva– respondiendo al carácter urgente

del teatro político, no fueron concebidos como teatro de texto, ni tuvieron un fin editorial. Quizás por ello o por las persecuciones muchos de los escritos se perdieron, ya que a veces solo se encuentran registrados en su carácter instrumental, para el estudio de los actores, en sus soportes originales, mecanografiados –ahora fotocopiados– y hoy los resguardan los actores. Esto implicó para la investigación serios problemas y en esta difícil búsqueda de los textos de las obras teatrales representadas por el grupo **La Chispa** encontramos una octava obra: *El inquilinato o se vive como se puede*. Sabemos que *El inquilinato* no llegó nunca a representarse en Córdoba debido a las persecuciones ideológicas y exilios que comenzaron a operarse en el año 1975 en la Argentina ya que la propuesta revolucionaria del grupo ponía en peligro la vida de sus integrantes.

La obra es una creación colectiva que el grupo realizó adaptando fragmentos de una obra inconclusa de Bertolt Brecht llamada *La panadería*, y de otra obra llamada *El héroe nacional*, de Dürrenmat, dramaturgo suizo.

Teniendo presente que el texto dramático *El inquilinato o se vive como se puede* (**La Chispa**, 1975) es un documento histórico-teatral de una puesta en escena frustrada, y advirtiendo que en él se hallan elementos significativos, decidimos estudiarlo en relación a su particular contexto histórico, de allí que sean varios los datos históricos que enriquecen nuestra perspectiva analítica. Para reconstruir el trabajo de producción del texto dramático recuperamos datos históricos en fuentes orales, basándonos en las entrevistas a integrantes del grupo, más documentación escrita y visual, notas periodísticas, apuntes de trabajo, y fotografías. Creemos que resulta necesario para la memoria presente un trabajo de investigación y reconstrucción que tome como base de documentación la historia oral de los sobrevivientes, de los hacedores de

aquellos discursos y prácticas en un tiempo coyuntural de fuerte cuestionamiento al orden establecido.¹⁰⁷

Completamos este capítulo con la lectura y análisis de *El inquilinato o se vive como se puede* (La Chispa, 1975), ya que nos permite observar y mostrar en el texto los cambios que el grupo proponía a nivel formal y de contenido, y describir las relaciones que el grupo La Chispa pretendía entablar desde la ficción teatral con un público particularmente politizado.

La Argentina en crisis: el fin del onganiato

Le decían “la morsa”, tenía mirada de cuchillo, sonrisa helada y carecía de ideas. Era un militar de carrera, obsesivo por la disciplina. Entre la nada y la pena eligió la nada. Una vida dedicada a dar órdenes y a no pensar. Se llamaba Juan Carlos Onganía y era un ferviente adicto a la doctrina contrainsurgente de las “fronteras ideológicas”. El 28 de Junio de 1966 a las siete de la mañana, tras una noche de discusiones con los coroneles Prémoli y Perligner y el general Julio Alzogaray, el Presidente de la República, Arturo Umberto Illia, fue expulsado de la Casa Rosada por una compañía de lanza gases de la Policía Federal. Hubo un solo gesto de rebeldía, cuando Ema Illia, la hija del presidente, le gritó “¡Hijo de mil putas!” al general Alzogaray. No era el único (Ferreira, 2000: 203).

Ese 28 de Junio de 1966, una junta de comandantes militares desalojó orgánicamente a Arturo Illia, presidente electo con el veintitrés por

¹⁰⁷ Nicolás Casullo (2000) citando a su vez a Héctor Schmucler (2000), destaca la importancia de realizar una crítica histórica de lo sucedido en los 70, dejando de lado tanto la historiografía de los discursos de la democracia recuperada como de la narratividad histórica estigmatizada que se hizo del espectro del desaparecido, para centrarse en la figura del sobreviviente: “desde esta silueta del sobreviviente, Schmucler, plantea los esbozos esenciales de una crítica histórica sobre los 60 y 70 hacia el futuro” (Casullo, 2004: 222).

ciento de los sufragios y que más allá del pésimo auspicio del peronismo proscrito no se explican ni la resistencia social y de los medios a su hacer, ni los porqué del golpe militar. El general Juan Carlos Onganía ocupó la presidencia hasta el 8 de julio de 1970. Con su mandato comenzó la llamada Revolución Argentina, un período dictatorial cuya represión y censura fue la característica principal de su gobierno y la forma de permanecer en el poder. Toda oposición ideológica y práctica cultural que atentase contra la buena moral occidental y cristiana era duramente castigada. La Noche de los bastones largos –primer hecho de represión por parte del gobierno de Onganía– funcionó como hito de demarcación del inicio de fuertes tensiones sociales, manifestaciones de repudio en contra del régimen, represión y censura.

La Revolución Argentina rápidamente enarboló la Doctrina de la Seguridad Nacional, usada en aquel entonces por muchos de los gobiernos de facto de América Latina, representantes de las altas burguesías nacionales, de los sectores conservadores y reaccionarios, para ganar el consenso de la población y obtener así la hegemonía política. En el momento de su ascenso, el Onganiato contó, según las encuestas, con el 66% de apoyo por parte de la población. Unida a ese consenso, la Doctrina de la Seguridad Nacional le permitió al gobierno construir un discurso autolegitimante, desde una palabra autoritaria y demagoga contra todo foco revolucionario, acorde a sus prácticas represivas.

En el orden de los discursos, en el plano metafórico, los enunciados establecieron una lucha simbólica entre el oficialismo y la oposición por adueñarse del decir verdadero y conformar la realidad. Las palabras del gobierno construyeron una Argentina a la que se atribuía un cuerpo social enfermo, débil, y gravemente infectado del virus del comunismo. En cambio, las palabras de la oposición hablaban de una Argentina debilitada por la violación y penetración de capitales extranjeros, producto de la economía impuesta por el gobierno que favorecía

la inserción de empresas transnacionales y multinacionales en el país (Proaño-Gómez, 2002).

La Nación Argentina se encontraba escindida no solo entre el gobierno y opositores, mayoritariamente de los sectores de clase media, sino que también las fracturas, antagonismos y pugnas se producían en distintos sectores del gobierno, entre las políticas más radicalizadas y las menos fervientes del cambio social, propias de un neoliberalismo a ultranza. El gobierno militar del general Onganía no encontró el apoyo político necesario para crear un proyecto de nación sustentable, creíble y consensuado. La población demostró públicamente con manifestaciones callejeras el descontento que le ocasionaba un clima de represión autoritaria donde no se perfilaba un mejoramiento social. Los sectores obreros populares que habían logrado mejoras durante el peronismo se vieron cada vez más excluidos de algún tipo de integración social, y fueron los que mayores protestas de repudio realizaron.¹⁰⁸ El fuerte apoyo que recibieron estos sectores dentro de la protesta estuvo dado por el estudiantado universitario formado en ideologías de izquierda.¹⁰⁹

La relación política que se desarrolló y fortaleció entre estudiantes y obreros, comenzó a darse antes del levantamiento popular que se produjo en Córdoba el 29 de mayo de 1969, conocido como el Cordobazo,

¹⁰⁸ Ongaro percibe a la Argentina, a partir de junio de 1966, con dos espacios que sufren un “proceso de polarización”, donde los ricos van a quedar “a un lado y los sirvientes de los ricos y los pobres y los que luchan por la igualdad social del hombre, van a estar del otro lado...” Y la revista *Panorama* en el artículo “¿Valió la pena hacer la revolución?” describe “el problema argentino, como la gran fractura política... relacionada con una suerte de enfermedad social” (Proaño-Gómez, 2002: 411).

¹⁰⁹ La ideología podría definirse, siguiendo a Althusser, como “el modo como los hombres viven sus relaciones con sus condiciones de existencia”. El mismo autor define las ideologías prácticas como “formaciones complejas de montajes, nociones, representaciones de imágenes, por un lado, y de montajes, comportamientos, actitudes, gestos, por otro, que funcionan, en su conjunto, como normas prácticas que gobiernan la actitud y la toma de posición concreta de los hombres ante los objetos reales de su existencia social e individual y de su historia” (Ubersfeld, 2002: 199).

en sí la primera piedra de repudio hacia el gobierno de Onganía y comienzo del desmoronamiento tanto de su gestión como del régimen dictatorial. En 1970, la hegemonía del gobierno de facto se debilitó, la oposición a su gestión dentro de la masa civil fue unánime, el descontento popular se manifestó en un sinnúmero de marchas callejeras. El clima de movilización y radicalización de la sociedad provocó un re-cambio dentro del régimen militar, el general Marcelo Levingston sucedió sin aciertos a Onganía, y luego el general Alejandro Agustín Lanusse cerró el ciclo de la llamada Revolución Argentina con una salida electoral para marzo de 1973.

Las consecuencias dejadas por la gestión de este gobierno de facto fueron: la creciente centralización del capital financiero, la transnacionalización acelerada, el desmantelamiento de la mayor parte de la industria nacional o su subordinación, y el incremento del consumo de artículos de lujo en contraste con la caída pronunciada de los *standards* de vida de grandes sectores de la población (véase Proaño-Gómez, 2002: 103).

La consecuencia de la crisis económica social con la que comenzó el país en la década del setenta fue la fuerte unión de los sectores más desprotegidos en busca de posibles proyectos de reconstrucción social. La unión del estudiantado de clase media, universitario y militante, a los sectores populares tiñeron ideológica y políticamente los primeros años de la década mencionada. Los proyectos transformadores impulsados desde los sectores políticos de izquierda fueron las propuestas políticas de una generación politizada y combativa.

La Córdoba combativa: docta, obrera y revolucionaria

Yo en ese momento, bueno era muy joven, estaba militando en el Partido Comunista de Córdoba y venía toda una lucha que iba *in crescendo* contra la dictadura de Onganía y se volcaba a partir de la gente en las calles, en las movilizaciones de miles y miles de personas, ¿no? y que realmente nos daba las dimensiones de lo que se venía gestando, ¿no? la gente... no podríamos decir que en ese momento se pasaba tanta miseria y pobreza como la que tenemos en este momento por ejemplo, ¿no es cierto? Eh... se vivía una clase obrera en crecimiento, muy extendida en las grandes empresas, en general se ganaba bien, había buenos salarios, independiente que la gente estaba peleando por más salario, si lo comparamos con lo que vino después, ¿no es cierto? Este... pero lo que no había, lo que no había eran libertades, la posibilidad de ... salir a la calle con toda libertad, la posibilidad de organizarse, recordemos que el peronismo hacía muchísimos años que estaba proscrito, completamente, ¿no? Eh... no había libertades, había represión, había cárcel, había muertos,... (Marta Sagadin, entrevistada en el programa radial *Ninguna Costilla*, 20/09/06).

Sabemos que la geografía de la ciudad de Córdoba cambió en los años 60. El establecimiento de importantes fábricas automotrices en barrios periféricos en los años cincuenta dio un dinámico empuje modernizador a la fisonomía de la tranquila ciudad mediterránea. Una masa obrera con clara conciencia de clase que buscaba recuperar las mejoras obtenidas durante el gobierno de Perón, crecía en sus aspiraciones sociales y laborales, y se unía al sindicalismo combativo que representaba la incorrupta imagen de Agustín Tosco. Nacía también la figura del obrero-estudiante, militante en partidos políticos independientes con ideologías de izquierda: socialistas, comunistas, maoístas; e incluso miembros orgánicos en organizaciones armadas guerrilleras (FAR, ERP, Montoneros). La intelectualidad universitaria estimulada con las lecturas de las teorías marxistas y gramscianas que hacía Aricó

en la revista *Pasado y presente*, el movimiento de revalorización popular que hacían los curas tercермundistas y el nacimiento de un sinnúmero de partidos y organizaciones políticas de izquierda permitieron que se formara ideológicamente una juventud estudiantil-obraña con impulsos revolucionarios y transformadores.¹¹⁰

El Cordobazo significó un quiebre coyuntural en el desarrollo de la política y el cuestionamiento a la represión del gobierno de la Revolución Argentina, y además fue un hecho fundamental en la construcción de una subjetividad política, válida para todos los ciudadanos y ciudadanas del país. Luego de este hecho, las ciudades del país se llenaron de protestas urbanas, las universidades volvieron a ser un importante centro de discusión de ideas y proyectos políticos.

En este contexto de revuelta social, los jóvenes se adueñaron de ese hacer la historia con clara conciencia protagónica considerando la posibilidad de cambio social. Las prácticas conservadoras fueron fuertemente cuestionadas. Tras el compromiso social hacia los sectores menos favorecidos y más explotados, lo comunitario pasó a ser una actitud de vida y la militancia orgánica en distintas agrupaciones de izquierda una realidad más en las personas para lograr la transformación. Un mundo nuevo emergió de esa sociedad tradicional, nuevos tipos sociales actuaban la política en un escenario modificado sustancialmente: el obrero de la gran empresa se convirtió en el potencial sujeto revolucionario, junto a la juventud universitaria militante y políticamente

¹¹⁰ El estallido del Cordobazo fue la coronación de un malestar que recorría toda la Argentina, acá comenzó con un paro activo organizado por los sindicatos más importantes en torno a las fábricas de la ciudad, en el que se pedía un aumento salarial. Al cese nacional por 37 horas, decretado por la CGT, se agregó, el 29 de mayo de 1969, una movilización callejera para reclamar la garantía de los derechos ciudadanos y de los trabajadores. A esa movilización se plegaron espontáneamente el estudiantado universitario, las organizaciones de izquierda y varios sectores de la clase media. Luego, se desató una revuelta callejera que no encuentra precedentes en la historia de una ciudad aristocrática, conservadora, docta y clerical.

activa bajo banderas ideológicas pintadas con la imagen de Ernesto Che Guevara, y la fuerte impronta antiimperialista pregonada por la Revolución Cubana:

Las dos figuras típicas del obrero y del estudiante tendían a cruzarse o al menos a mantener relaciones fluidas, que creaban eventuales contenidos políticos revulsivos (Crespo, 1999: 186).

En este sentido, los jóvenes estudiantes/obreros no solo se acercaron sino que llevaron ambos roles en un mismo cuerpo político:

La clase obrera era joven en una doble acepción: desde el punto de vista de su constitución como sujeto social, pero también por la edad de la mayoría de sus integrantes (Crespo, 1999: 186).

Ellos ocuparon el centro de la vida política argentina hasta marzo del 76. La rebeldía generacional hacia los valores tradicionales, en este caso burgueses, era visible en una constante práctica de compromiso político y social con los explotados y marginados del sistema, sumado a una clara visión de transformación dada por las lecturas marxistas. Este sujeto políticamente activo, con ideales emancipatorios y espíritu de lucha por la equidad social hizo que la juventud de los 70 fuese mundialmente llamada la Generación de la Revolución. Muchos pueblos no aceptaban el tutelaje norteamericano y lo demostraban explícitamente y la fuerza de la revuelta de estos años delineó un imaginario generacional revolucionario. En Argentina y más precisamente en Córdoba los procesos de crítica cultural y activismo político por parte de la juventud se realizaban de forma sincrónica a los europeos. El Cordobazo, las acciones por un frente cultural de izquierda o por un teatro revolucionario, colectivo y popular son hechos contemporáneos al Mayo Francés, la Primavera de Praga, los movimientos estudiantiles en los EE.UU, el hippismo, las luchas por la liberación de la mujer, las luchas antirraciales, la Revolución Cultural China y las acciones guerrilleras del Che en Bolivia. La militancia orgánica en cualquier partido

político no solo formó subjetividades políticamente activas y comprometidas con el entorno social, sino que fue una manera generacional de relacionarse ideológica y afectivamente entre iguales, y establecer vínculos sociales solidarios a fin de lograr, entre otras cosas, lo que hoy denominamos como la utopía de la revolución cultural. El compromiso social fue vivido como una circunstancia histórica generacional incluida en toda práctica social ajena a la práctica política.

El contenido de las producciones culturales estéticas se politizó, una forma de cuestionamiento hacia la tradición cultural elitista fue poner la mirada en la situación social que atravesaban los sectores más desprotegidos. Emergió en el campo cultural un arte politicizado y comprometido. Los jóvenes artistas intentaron unir en una sola práctica el arte a la vida, la vanguardia estética a la política, la acción a la revolución.

Como ya dijimos, desde 1966, en el país conducido por el gobierno militar de Onganía, se producían fuertes antagonismos, que llegaron a su punto máximo con el levantamiento obrero-estudiantil ocurrido en Córdoba en la última semana de mayo de 1969. El Cordobazo representó de esta manera el comienzo de la caída del gobierno militar y el acercamiento entre distintos sectores sociales con objetivos comunes, uno de ellos: transformar los modos de producción material para realizar una revolución social. En este contexto convulsionado desde 1971, la posibilidad del retorno de Perón al poder permitió que las distintas corrientes políticas de izquierda programaran cambios por varios caminos, para algunas fueron complementarios de la guerrilla armada, para otras dentro del espacio democrático. El imaginario del cambio social y las posibilidades de lograrlo se redujeron con el retorno del general Perón en 1972, ya que una aguda crisis institucional comenzó a precipitarse en 1974.

El Estado y a la sociedad argentina entraron en un clima de violencia e ingobernabilidad total. Luego de la muerte del líder, con la asunción

de Isabel Martínez y especialmente por una dirigencia sindical de derecha y por acciones de gobierno detentadas por el ministro López Rega, la represión tomó rumbos legales e ilegales. En correspondencia, se hicieron frecuentes las persecuciones ideológicas de la Triple A, grupo paramilitar de ultraderecha, que hizo desaparecer y victimizar a los opositores, a la vez que desde el gobierno se otorgó a las Fuerzas Armadas poder constitucional para la represión.

En el corto período interdictatorial (1973-1976) que aquí reseñamos a fin de contextualizar la producción de teatro político y la creación colectiva del grupo *La Chispa* es conocido que la izquierda radicalizada proponía una verdadera revolución social (Casullo, 2000). En el caso que aquí estudiamos, la concientización revolucionaria de los sectores populares de la población se lograba entre otras formas a través de la intervención teatral (tal como han estudiado Curtino, 2003; Musitano, Zaga, 2002 y Tahan, 2000). El teatro era un discurso menos controlado, tal vez por ser más restringido su alcance y público, a diferencia de los medios masivos de comunicación que sufrían la censura constante, y por tanto el teatro se constituía en un elemento importante para la lucha ideológica.

Los grupos independientes que la prensa identificó como parte del Nuevo Teatro Cordobés (Heredia, 2000, Minero, 1974) pensaban ese teatro político como instrumento eficaz para actuar la revolución y por ello centraron su acción en la producción grupal, en la concientización de sectores populares más marginados y en la búsqueda de su identidad como hacedores de teatro. Mediante la objetividad épica del teatro comprometido construyeron desde la escena una nueva subjetividad solidaria para movilizar a sus receptores, a esos hombres y mujeres de la Córdoba urbana de los 70. En este escenario local y en ese contexto social y político descrito *La Chispa*, politizando el teatro buscaba obrar sobre la realidad y construirse en verdaderos agentes de

cambio: fusionando vanguardia política y estética, así experimentaron teatralmente modificando la experiencia de los espacios públicos, las relaciones con el público receptor y actuando la revolución en nuevas modalidades de producción colectiva.

El nuevo teatro cordobés y la vanguardia de los setenta

Con una radicalidad extrema los postulados de la vanguardia acerca de la complejidad de las relaciones vida/arte-literatura/revolución con todas sus consecuencias, tanto en la producción de escritura u objetos artísticos como en la posición del escritor/intelectual frente a los procesos de transformación social, entendidos como política revolucionaria, ajenos al parlamentarismo o a los programas de reforma social o institucional. La década de los setenta asistirá a una politización extrema (...) derivado [ello] en buena medida de la absolutización ideológica de la conciencia de los actores *sociales* (Crespo, 1999: 445).

En el inicio de los 70, el teatro cordobés independiente se caracterizó principalmente por lograr una identidad teatral propia. Córdoba, como ciudad de frontera (Crespo, 1999), dejó de poner los ojos únicamente en el exterior o en Buenos Aires, para conjugar entre lo extranjero—teorías y obras fagocitadas de la gente de teatro europeo y norteamericano, de fuerte legitimación en el momento—, y una búsqueda experimental hacia lo autóctono latinoamericano. La búsqueda identitaria estuvo vinculada a las relaciones que los nuevos grupos de teatro entablaron con la política y los espacios de poder. Estas formaciones emergentes (Williams, 1980) provocaron una renovación en una tradición teatral cordobesa un tanto debilitada a fines de la década del sesenta por la

censura del régimen, las persecuciones ideológicas al teatro independiente y el cierre de algunas salas en la ciudad.

En los 70 se conjugaron factores que dieron mayor autonomía al campo teatral: la apertura de nuevas salas de teatro, la aparición de numerosos grupos de teatro independiente, la apropiación de teorías estéticas/políticas del socialismo europeo, de acuerdo a una visión diferente de la realidad latinoamericana. Asimismo, sumaron la radicalización en las prácticas educativas de la Escuela de Artes, específicamente en el Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, y fuera de esta institución la continua búsqueda de profesionalización de la praxis: en el año 1975, se crean el SI.TRA.TEA. (Sindicato de Trabajadores del Teatro) y el A.TRA.TEA. (Asociación de Trabajadores del Teatro).

En el Primer Encuentro Nacional de Trabajadores del Teatro, realizado por los grupos de teatro independiente para la conformación de una asociación que agrupara y respaldara a los actores del medio, el grupo **La Chispa** realizó sus aportes ideológicos desde una postura radicalizada. El principal aporte emitido en sus propuestas escritas y leídas en la asamblea fue la necesidad de profesionalizarse en la búsqueda integradora con los demás sectores trabajadores, para lograr una identidad teatral comprometida con el público receptor:

Debemos especificar a qué público queremos dirigirnos y llegar: las masas populares, que en el caso de nuestro país, abarcan una amplia gama de sectores (obreros, campesinos, asalariados en general, estudiantes, profesionales, etc.) que en estos últimos años vinieron demostrando su decisión a seguir luchando por la liberación. Para lograr esto deberemos fundirnos con ellos en sus luchas, estudiar y aprender el lenguaje de las masas (**La Chispa**, 1975).

La nueva sensibilidad política no encontraba en las viejas formaciones de los 60 la vitalidad necesaria que sirviera de referente para hacer un teatro ideológicamente comprometido. Luego del Cordobazo, la

politización de las prácticas cotidianas en la vida pública incluyó también al teatro. Si bien el campo político asigna una posición determinada a la fracción del campo intelectual y artístico (Bourdieu, 2004), con la politización extrema del teatro operada en los 70, ambos espacios resultaron permeables y movedizos al punto de llegar a una politización del teatro o teatralización de la política en escena.

La poética/política identitaria del Nuevo Teatro Cordobés (NTC) se debió a la posición emergente que los nuevos grupos de teatro independiente tuvieron dentro del campo. No solo construyeron su identidad en oposición a una institución teatral dominante y oficial: la Comedia Cordobesa, sino que también reaccionaron contra la forma de producir o hacer teatro en Córdoba.¹¹¹ Su postura comprometida se debió al cuestionamiento de la ideología de la clase burguesa, cristiana y conservadora cordobesa:

Mientras que los artistas y los escritores “burgueses” (DOMINANTES-dominados) encuentran, en el reconocimiento que les concede el público “burgués” y que les asegura a veces condiciones de existencia quasi-burguesas, todas las razones de asumirse como portavoces de su clase, a la cual su obra se dirige directamente, los sostenedores del “arte social” (dominantes-DOMINADOS) encuentran, en su condición económica y en su exclusión social, los fundamentos de una solidaridad

¹¹¹ En la entrevista realizada a Galia Kohan (2000), en el marco de la investigación: “Teatro, política y Universidad, Córdoba 1966-1975” (a partir de ahora TPU), se puede corroborar esta construcción de la diferencia y de la recepción: N.Z.—¿Y qué impresión tenés de lo que significaba para la gente de Córdoba en principio, el presenciar o el asistir a este tipo de espectáculos? ¿Qué gente iba y cómo comparaba con otro tipo de teatro tradicional? G.K.—Claro, muchas veces nos decían: “esto que ustedes hacen no es teatro, ustedes son compañeros revolucionarios, pero esto no es teatro”... Además, había gente que no había visto mucho teatro ¿no? ... cómo medir eso, no sé, [seguramente conocía] el radioteatro. Yo personalmente no había visto mucho teatro en mi vida, en la gente no era tan común ese teatro que existía en esa época: la Comedia Cordobesa, El Juglar, eran más para determinada élite, pero el público popular, yo creo que habrá visto las obras de Jaime Kloner, el radioteatro, porque otras expresiones teatrales no creo que hubiesen visto. Pero sobre todo nuestro público era estudiantil, y bueno, público obrero... que estaba afiliado a gremios, o sea público más organizado.

con las clases dominadas que tiene siempre por primer principio la hostilidad respecto de las fracciones dominantes de las clases dominantes y a sus representantes en el campo intelectual (Bourdieu, 2004: 33-34).

Como el sociólogo francés da a entender con respecto a la lógica de interacciones, quienes se solidarizaron con los sectores dominados del sistema fueron los artistas sociales del NTC, provenientes de una clase media, universitaria y militante.¹¹² Ellos son los que renovaron el sistema de trabajo y producción teatral establecido, y estrecharon vínculos con los sectores sociales que luchaban por la participación política dentro del campo político y la demanda al gobierno de ser incluidos en una construcción social equitativa de la nación. De esta manera, el sistema teatral se renovó y enriqueció, con actitudes de compromiso social y una nueva subjetividad solidaria (Musitano-Zaga, 2000).

Veamos cómo Nicos Hadjinicolau sintetiza los rasgos de la vanguardia:

a) una concepción lineal de la historia sobre la que se sustenta la idea del artista de vanguardia como precursor y anticipador de un proceso que posteriormente será fácil visualizar, b) un determinismo histórico que plantea la necesidad histórica del cambio que advendrá, c) una concepción evolucionista/revolucionaria de la historia para la que la vanguardia es el sujeto que opera y realiza esta revolución; d) un criterio de valoración de la obra de arte basado, ante todo, en la novedad; e) la consideración de la vanguardia como élite (en Giunta, 2001: 35).

¹¹² En la entrevista a Artemia Barrionuevo, realizada en el marco de mi Trabajo Final de Licenciatura: “La pradera incendiada: Teatro, política y revolución. Córdoba 1975-1976”, pregunto: —Y ustedes, ¿de qué familias provenían? Estaban en los veinte años, según me dijiste, ¿cuál era tu origen social? A. B.—Todos éramos de familias medias, digamos, pero fundamentalmente nuestros padres eran casi todos trabajadores, qué sé yo, mi mamá era enfermera de un hospital público... mi papá, empleado de comercio, y casi todos éramos de esa extracción. Había gente que venía de Catamarca, por ejemplo, que los padres le pagaban para que viviera a la Universidad, eh... Uno de los chicos que desaparecieron, bueno, lo asesinaron en Córdoba, Jorge Diez, era hijo de los zapateros de acá, de los zapatos Diez... Éramos todos universitarios de clase media...

En los grupos del NTC operó el des-autonomizar un campo cada vez más abstracto, producto de la especialización del trabajo en la sociedad burguesa y conectarse nuevamente con la realidad social de las clases trabajadoras. Este giro unió en la misma praxis la vanguardia estética y la vanguardia política. Los grupos emergentes postularon el llamado arte social, explicado desde la sociología como un factor de solidarización entre agentes en una posición desfavorable dentro del campo en relación a los representantes de la clase dominante, con mayor poder simbólico y social. Una de las maneras de solidarización planteó la horizontalidad para la realización de una obra de teatro, en homologación de actores/trabajadores no automatizados. La idea de que todos los miembros del grupo estuvieran capacitados para llevar a cabo cualquier tarea dentro de una puesta teatral (desde la escritura, actuación, vestuario, escenografía, coordinación) era cuestionar la jerarquización verticalista del modo de producción capitalista, naturalizada como un orden inamovible, inmutable, externo a las posibilidades de los agentes a ser transformado.

El principal modo de proponer una ruptura dentro de las formas de producir un texto dramático fue la escritura de obras de creación colectiva. La inexistencia de dramaturgos contemporáneos que expresaran las necesidades políticas coyunturales de la época, sumada a los debates del teatro popular de Boal y Buenaventura, además de la importación de las puestas de la contracultura teatral norteamericana, todo ello favoreció el nacimiento del teatro de creación colectiva. Además, destacamos que el fuerte concepto de “lo colectivo” promovía una praxis de trabajo en donde el individualismo debía subsumirse en la búsqueda de una comunicación total con el compañero/compañera de trabajo.¹¹³

113 Imbuidos de las teorías revolucionarias, con el modelo de Cuba y luego el de Chile, se tenía la convicción que las teorías marxistas junto con las técnicas brechtianas, aplicadas

En el prólogo que los LTL hacen para la edición de su obra de creación colectiva *El asesinato de X*, que estrenan en Córdoba en 1970, escriben:

Ante un teatro como el teatro argentino (teatro de autor, de autores que escriben sobre la decadencia de la clase media de la sociedad de consumo criolla –Buenos Aires, la capital–) comenzamos a oponer un teatro del interior del país, un teatro de la sociedad subdesarrollada y en guerra como toda Latinoamérica.

Ante un teatro de autor que tiene inspiración brillante e ideas incontestables, oponemos un teatro de grupo que debe trabajar en comunicación y formarse junto con su obra, que es a la vez creador y ejecutor de su obra, que consuma la unidad de la concepción y de la confrontación. Ante un teatro de obra cerrada, terminada, indiscutible, oponemos un teatro en permanente cuestionamiento, en permanente dialéctica, en permanente crítica y autocrítica.

Ante un teatro de literato, se opone un teatro de creadores activos, que no escriben textos que dirán los personajes, sino que dicen sus palabras: las que piensa y dice el pueblo al que pertenecen (LTL, 1972: 18).

El autor/intelectual de teatro de texto unívoco, sólido e inamovible fue reemplazado por una obra de creación colectiva que documentaba, representaba y reconstruía un hecho histórico susceptible a reescribirse y modificarse. Gradualmente se fue hacia un teatro documental, luego con base teórica en los escritos de Peter Weiss, por el cual los actores/autores se convertían en documentadores de la realidad porque convivían en los lugares de la acción. Luego, las personas reales que sufrián la explotación eran ficcionalizadas en personajes y su discurso se

al teatro político, iban a impulsar la concientización de las masas y a su participación en la lucha contra el imperialismo. Un corolario a este preconcepto de la realidad fue la creación de teatro de “creación colectiva” (TCC) que cobró ímpetu a fines de la década del sesenta y principios de la del setenta, con dramaturgos de Colombia, Brasil y Argentina. Se sumaron grupos radicales como el Living Theatre, el Open Theater, el San Francisco Mime Troup y el Teatro Campesino en los Estados Unidos, a los que solía acudirse por la falta, en muchos países latinoamericanos, de dramaturgos que escribieran obras de tipo contestatario y en relación con problemáticas contextuales y del momento (Eidenberg, 1985: 77).

hacía texto para luego presentarse ante los protagonistas de los sucesos, los que a su vez, con sus opiniones iban modificando y mejorando el texto original. De allí surge una conclusión: la obra no era ya el producto de un grupo de creadores sino la creación conjunta y simultánea del grupo con el pueblo (LTL, 1972: 22).

Luego de la puesta en escena distanciada de la obra teatral, los actores entablaban con el público un debate sobre lo representado, y así promovían una actitud activa de reflexión/acción en los espectadores. La intención era provocar una transformación del individuo/espectador/pasivo hacia un sujeto políticamente activo. La puesta en común sobre aspectos de la obra vista, la charla, en el teatro, sobre el teatro, después del teatro—aunque muchas veces se intervenía en lugares públicos, manifestaciones, sindicatos, frente a las fábricas—devenía generalmente en un debate político sobre temas actuales de la realidad circundante. El debate documentado muchas veces influía en la obra representada. El texto teatral, entonces, era reescrito continuamente.¹¹⁴

El giro revolucionario planteado por la politización del arte en los 70 hizo que el contenido político en las obras fuera un rasgo distintivo de las formaciones emergentes en relación a los demás grupos o artistas provenientes de la década anterior, un período histórico con otras demandas sociales y otra sensibilidad estética.

114 En la publicación del Premio Casa de las Américas, de la Habana, leemos las palabras del grupo LTL y su teoría teatral para la revolución, que serán estímulo para el NTC: “Aportar también los elementos de la organización que armará al pueblo para librarse efectivamente su combate. Es decir: enunciar la realidad críticamente, provocando una discusión con quienes lo presencien y lo compartan. Proponer problemas de todos, para que todos los resolvamos. El teatro actúa entonces en esa primera fase: la concientización, la preparación ideológica por medio de la discusión. Este es un proceso dialéctico: el grupo juega un papel activo en la formación, mientras se esclarece, a su vez, con la discusión.

La confrontación es, entonces, una confrontación activa, que transforma y enriquece la labor del grupo” (LTL, 1972b: 21).

La hegemonía estética (Williams, 1980) dentro del campo teatral la establecía la Comedia Cordobesa, la cual impuso desde la década del sesenta autores argentinos, europeos o norteamericanos legitimados a su vez por los teatros oficiales porteños. A comienzos del setenta, la Comedia Cordobesa representó obras de Valle Inclán, Arthur Miller, Antón Chejov, Federico García Lorca, Florencio Sánchez. A esta institucionalidad se opusieron los grupos emergentes del NTC. A su vez, la importación fue un elemento importante para la conformación del nuevo panorama del campo cultural. Este género y este personaje encontraron en el humor y la improvisación una manera estratégica de hacer política desde los subsuelos de la escena cordobesa. Menos vigilado y más distendido, Ceballos estableció líneas de ruptura con una identidad propia dentro de las distintas posiciones del ambiente independiente.

Las formaciones de contrahegemonía (Williams, 1980) del NTC con integrantes provenientes de los hijos universitarios de la clase media, con ideologías de izquierda y militantes orgánicos, fueron las que dieron el giro de clase dentro de la tradición del teatro burgués para ser portadores de la palabra de los oprimidos del sistema. La posición desfavorable dentro del campo los llevó a solidarizarse y conformar una red intergrupal para combatir desde su postura el canon del sistema.¹¹⁵ Estos sostenedores del arte social (Bourdieu, 2004) mantuvieron una posición política increpante hacia lo legitimado, la Comedia Cordobesa,

115 En entrevista a la actriz Galia Kohan (en Moll, et al., 1996: 128) se le pregunta:

“—¿La Chispa mantenía relaciones con los demás grupos de esa época, fueran o no grupos de teatro político? Responde: G.K.— La relación con el resto de los grupos de Córdoba era cordial y de mutua colaboración. Se realizaron trabajos coyunturales con Libre Teatro Libre, Grupo Trashumante, El Gato Descalzo, Teatro del Camino y el TEUC; también con grupos musicales pertenecientes a Canto Popular. Si bien existían diferencias, la unificación se lograba a través de los objetivos principales de contribuir a la formación de un movimiento cultural que tenía a la creación de arte nacional y popular.

como también frente a los grupos de la década del sesenta que se consideraban “descomprometidos”.

Los objetivos del NTC eran construir simbólicamente una subjetividad solidaria y comprometida a través de obras que hablaran de y desde la realidad social con alto contenido ideológico-revolucionario. Aportaban al debate con la creación de obras espontáneas, sobre problemáticas coyunturales específicas,¹¹⁶ mediante la intervención de espacios no teatrales (sindicatos, plazas, calles, villas, comedores universitarios, peñas, actos políticos) se incluía al público obrero, popular y se producía la práctica novedosa de instalar el debate público con los espectadores una vez acabada la representación.

El método de creación colectiva condensó sincréticamente los nuevos paradigmas ideológicos de la joven generación. La creación colectiva en Córdoba desde la multiplicidad de voces y miradas cuestionó la construcción del sentido teatral/social, la autoridad de la voz única, acabada, y autoritaria fuera del teatro de autor como en cuestiones de la vida cotidiana o política. Se convirtió privilegiada manera de concebir la producción teatral al ser una forma de ruptura con el orden y el poder, estableciendo nuevas reglas, oponiéndose a roles fijados, es decir a lo considerado como inmutable y consustancial al hecho artístico (Musitano, Zaga, 2000: 142).

¹¹⁶ "... aparte de esas obras, hacíamos muchas obras coyunturales, estaba la lista Marrón en el SMATA, y nosotros, entonces... el partido apoyaba a lista Marrón, se inventaba un *sketch* para apoyar la lista... ; siempre con humor, cositas cortas, o había infinidad de festivales, (...) vivíamos... siempre muy conectados con la gente de Canto Popular, (...) me acuerdo de haber estado en Luz y Fuerza con el teatro Lleno, totalmente Lleno, y en distintos lugares, bueno, tanto en viajes a Tucumán, Rosario, Buenos Aires..." (Kohan, 2000, TPU).

La Chispa: colectivo teatral emergente

Es verdad que el teatro podrá asumir una actitud tan libre solo si sabe aliarse con las tendencias más impetuosas de la sociedad, asociándose a todos aquellos que tienen mayor interés en esa gran transformación. Basta ya el puro y simple deseo de desarrollar nuestro arte de acuerdo con los tiempos en que vivimos, para llevar el teatro de una era científica de los centros a la periferia. Allí se pondrá a disposición -para así decir- de las grandes masas, de aquellos que producen mucho y viven difícilmente para que se entretengan útilmente con sus grandes problemas (Brecht, 1963: 27).

El grupo de teatro **La Chispa** surge de los encuentros que en 1971, en una piecita del Centro Cultural de Parque Vélez Sarsfield, realizaron un grupo de jóvenes estudiantes y militantes de distintas agrupaciones de izquierda. Tomaron el nombre de la famosa frase del *Libro Rojo* de Mao Tsé Tung: *Una chispa puede incendiar la pradera*. La metáfora resumía las intenciones políticas del grupo: concientizar a los trabajadores sobre la lógica del sistema capitalista para transformar las condiciones de producción hacia el socialismo, promover el cambio social politizando el contenido de las obras para *hacer-hacer* una revolución cultural que modificara la historia de nuestro país.¹¹⁷

La Chispa planteó la necesidad de unir en una misma postura la estética y la política, retomando los postulados teóricos de la tradición

¹¹⁷ La Chispa, como colectivo grupal ubicado dentro de la corriente teatral del NTC, buscó teorías y métodos que sustentaran la práctica radicalizada de su propuesta y que a su vez le dieran una identidad particular propia. Además de los postulados teóricos de Bertold Brecht y Augusto Boal, junto a los políticos de Karl Marx, el grupo fundó su principal referente en Mao Tse Tung (1893-1976). Las concepciones de la revolución cultural y campesina china, postuladas en el *Libro Rojo* fueron a su vez las ideas que diferenciaron al grupo dentro de la corriente estética/política del NTC.

del arte social,¹¹⁸ y proponiendo desde y para los márgenes del campo teatral cordobés una radicalización política extrema en la praxis escénica, la del teatro político de creación colectiva. Ello significó no solo el cuestionamiento a la estructura de producción verticalista/capitalista, sino la posibilidad de abrir la creación a otro público. Las obras sintetizaban la documentación que el grupo hacía de una situación problemática de un grupo social explotado. La obra era producto de una colectividad, los verdaderos protagonistas eran las personas reales que se veían luego ficcionalizadas en el escenario, y con sus comentarios sobre lo visto actuaban sobre el guión siempre abierto a posibles transformaciones, reelaborando nuevamente la representación. Las obras eran creaciones abiertas a infinitas modificaciones. La creación colectiva se potenciaba en cada lugar donde se la representaba, ya que el debate post-función abría el diálogo hacia otros problemas no tratados pero que se estaban produciendo en ese momento específico. Las posibilidades transformadoras era un objetivo concreto para el arte como herramienta de lucha y cambio social. El entusiasmo y la vitalidad de aquellos jóvenes militantes supieron en un primer momento la técnica y la ductilidad que el medio exigía como condición inherente al rendimiento expresivo.¹¹⁹

En los años posteriores a la formación, el grupo sintió una necesidad creciente de una formación teatral de tipo profesional. Es por esto que

118 Haciendo un corte, en esta línea popular y dentro del campo cultural cordobés, encontramos que el grupo reivindica el radioteatro —proveniente de una tradición de los años veinte y de gran popularidad en los 50— como producto artístico residual.

119 En la entrevista a Galia Kohan (TPU, 2000) se le pregunta: ¿La experiencia pasaba sobre todo en relación a la política, no tanto en cuanto a lo estético por lo estético? Responde Galia: Ah, no, no interesaba lo estético, cualquier cosa era válida con tal de transmitir el mensaje que queríamos ¿no?; además, quedaba de lado también la cuestión individual, porque trabajabas en función de un grupo y de una idea, no había ni protagonistas, (...) sino siempre el trabajo colectivo,... Y tratar de apuntalar al otro y que siempre salga, lo fundamental era que quede claro el mensaje de la obra, lo que queríamos transmitir.

decidieron invitar a distintos profesionales del medio, para que con sus intervenciones crecieran en sus realizaciones. Este estímulo los llevó a realizar exhaustivos trabajos de campo antes de montar un trabajo, hacer representaciones interdisciplinarias con otros grupos de teatro o de otras disciplinas artísticas, participando activamente en las reuniones para la conformación del gremio nacional de trabajadores del teatro. Así, observamos un intercambio solidario y participativo entre el grupo con distintas agrupaciones y espacios gremiales, obreros y estudiantiles, y también con otros grupos emergentes del campo teatral cordobés.

A medida que la producción teatral de *La Chispa* ocupaba los espacios públicos, el grupo fue legitimándose a través de la principal fuente de validación de la época: la crítica teatral de la sección especializada de los diarios *Los Principios*, *Córdoba* y *La Voz del Interior*. Estos periódicos hicieron el seguimiento y comentario de cada una de las puestas del grupo, y pusieron en circulación pública las crónicas de espectáculos junto a reportajes periodísticos a integrantes del grupo. Las apariciones del grupo en los medios de comunicación fueron legitimándolos como protagonistas del Nuevo Teatro Cordobés, referentes estéticos de la vanguardia teatral que buscaba profesionalizarse y llegar a un público no incluido dentro de los destinatarios más frecuentes del medio artístico: el popular.

En el año 1973, el grupo montó una de sus obras más importantes de teatro documental basada en dos hechos históricos de ese momento: la huelga de los mineros en Iquique, Chile, y la huelga que los obreros del salar de la empresa CIBA S.A. efectuaron en Santa Rosa, provincia de La Pampa. La creación colectiva, basada en esos hechos documentados en el trabajo de campo que algunos miembros del grupo hicieron en La Pampa, más un trabajo intertextual basado en la obra *Cantata de Iquique*, dieron como resultado *Huelga en el Salar*. La obra, que luego

pasó a llamarse *Huelga en las Salinas*, fue modificándose permanentemente a medida que se ponía en escena, ya que el público receptor y los colaboradores especializados intervinieron con sus opiniones para la transformación formal del montaje.¹²⁰

Profundizando la pertenencia al ámbito universitario y tras una búsqueda de mayor profesionalización incluyen como coordinador del grupo a Paco Giménez, egresado del Departamento de Teatro y auxiliar docente en Artes. En 1974, junto al grupo musical Nacimiento, perteneciente al frente cultural interdisciplinario Canto Popular, La Chispa realiza otra obra de creación colectiva: *¡Feliz Brasil para todos!* trabajo basado en la obra de Augusto Boal, al que suman un estudio de las noticias periodísticas sobre los diez años de resistencia del pueblo carioca a la dictadura, y particularmente del campesinado de Araguaia al régimen de represión militar.

La creciente legitimización/profesionalización del grupo dentro del medio les permite jugar con nuevos recursos artísticos y adoptar el humor como elemento crítico de la realidad circundante. En el año 1974 el clima político se rarificó: las Tres A comenzaron con sus persecuciones políticas, y el monitoreo del contenido de la producción de significado subversivo. Fue este el factor principal que hizo replantear al grupo el carácter de su teatro. El humor se propuso desde estos dos planos: como dispositivo para profundizar sobre el saber teatral adquirido, y como posibilidad para poder hablar en la única clave que la situación permitía, en continuidad con la política revolucionaria. A comienzos

¹²⁰ Ante una pregunta sobre los objetivos del debate, responde Galia: "La discusión política. Además, en base al debate íbamos modificando la obra. "Huelga en las salinas" al principio era una obra terrible, ¡trágica!, los mismos obreros decían que tenía que ser algo más divertido, que tuviera humor y vestuario, porque nosotros trabajábamos con camisa caqui en la primera versión. Nos habíamos hecho los harapos de los salineros con bolsas de harina. Era muy rudimentario. El público te iba marcando que quería ver algo más teatral. Entonces se reestructuró" (Kohan, en Moll, Pinus, Flores, 1996: 124).

de 1975 surge la obra *El perchero*, una creación colectiva en donde el humor desopilante cuestionaba las limitaciones corporales, morales y mentales de la sociedad occidental y cristiana. La captación del público masivo se intentó a través del humor y los *sketches*. La obra era crítica sobre ciertos aspectos de la sociedad: uno, la masificación del pensamiento social operada por los medios de comunicación; otros, la hiperinflación del momento y las prácticas sociales conservadoras de la burguesía cordobesa. El uso del humor como estrategia en esta obra provocó el cuestionamiento político de compañeros de militancia de TUPAC, y desencadenó el retiro masivo de los integrantes de **La Chispa** de la militancia orgánica y de la agrupación de izquierda.¹²¹

El año 1975 fue un año decisivo, los sorprendieron las primeras desapariciones en democracia perpetradas por la Triple A. El teatro para el grupo era una forma de hacer política, y el humor la herramienta más directa para llegar a la multitud y mostrar la necesidad de una verdadera transformación. Luego de *El perchero* representaron *El Petirilio* de Laura Devetach, y una adaptación de *Vecinos y amigos* de Alberto Adellach, dos obras de autor que el grupo montó con algunos de sus integrantes, debido al exilio del resto de sus compañeros.

En el año 1975 estaban preparando una creación colectiva basada en *La panadería*, obra de Bertolt Brecht, cuando la mitad de sus integrantes tienen que exiliarse. La obra resultante se llamó *El inquilinato o se vive como se puede* y no llegó a representarse públicamente, ya que los

¹²¹ Galia Kohan (TPU, 2000) expresa "... me acuerdo cuando se hizo *El Perchero*, que fue la última obra que hicimos, que... la dirigió Paco [Giménez] en base a improvisaciones y... claro cada uno iba escribiendo su escena, lo que quería hacer... (...) en la línea que sigue Paco, o sea buscando lo que le interesa a cada actor... *El perchero* ya era una cosa muy delirante, un espectáculo humorístico, tenía un contenido ideológico, digamos, ya no político, puntual de algo, porque ya venía la cosa media dura, ya no era tan fácil, ya teníamos un poco más de resquemor en lo que se podía trabajar. Y bueno, esa es la obra ¿ves? ¿Qué se critica?, por ejemplo, la crítica de la gente de la Tendencia, y a partir de eso nos vamos muchos, nos abrimos del partido...."

contenidos ponían en riesgo la vida de los actores del grupo. El texto teatral es un documento histórico inédito que evidencia en sus marcas el significado de la creación inmediata del teatro político: la eventual representación, la utilidad inmediata, la urgencia del momento.

El inquilinato o se vive como se puede

El inquilinato o se vive como se puede (*La Chispa*, 1975)¹²² es una obra de creación colectiva que parte del grupo prepara en el país antes de su desmembración definitiva. Algunos de sus integrantes ya se habían exiliado en México donde debieron sustentarse con la actividad artística/teatral. Como dijimos, la obra no llegó nunca a presentarse al público y es un trabajo de adaptación intertextual, hecho con dos obras de autor: el texto base es *La panadería* –obra inconclusa de Brecht–¹²³ que algunos de los integrantes de *La Chispa* venían escenificando en el Teatro del Boulevard, y otro texto, *El héroe nacional*, del dramaturgo suizo Dürrenmat, del cual toman una escena para representarla.

122 El texto mecanografiado nos lo cede la actriz de *La Chispa* Galia Kohan, además ella brinda datos de su producción en la entrevista del 2000 (TPU): “—¿Estás hablando del año 75? G.K.—Sí..., sí... además fue un año muy convulsionado, nosotros, paralelamente a eso, trabajábamos con la creación del gremio de actores, esa era la época en que se crea SITRATEA y ATRATEA, había dos sindicatos, con dos líneas distintas, venía gente del sindicato de Buenos Aires, ahí los persiguen las Tres A, en el teatro El Boulevard, me acuerdo que salían en las persecuciones, eh..., ahí ya empieza una mano mucho más dura... entonces. Es el momento en que el grupo después se va a México unos...[se refiere a 1976], meses antes del golpe cuando se van... Pero ya pintaba una situación muy grave...”

123 En los años 1929 y 1930, Brecht trabajó con varios colaboradores en una pieza que tenía como tema la terrible desocupación que padeció Alemania durante la crisis económica mundial. *La panadería* debía tratar de las luchas sociales de esa época, las luchas que se libraban entre explotadores y explotados, las luchas en que éstos se empeñaban por obtener pan, techo y trabajo; al poner de manifiesto la sumisión de los desgraciados a su destino, se pretendía conmover al espectador y provocar un cambio en la situación social (en Brecht, 1971: 134).

El inquilinato presenta una rutina de creación de grupo con sus informalidades, planteos y realidades. La obra es el ensayo de siete actores de una obra de creación colectiva, pronta a representarse. Crea un mecanismo complejo de interrelaciones de la ficción teatral y la realidad contextual, con representación dentro de la representación, de esta manera el grupo explota al extremo el pacto del público con la teatralidad. Tanto es así que los actores juegan, se entrometen, trastocan y modifican lúdica y dinámicamente las líneas y los límites que definen los espacios de ficción y realidad. Estos se invaden permanentemente y potencian significativamente la relación vida/teatro. Esta metateatralidad permite un juego de autorreferencialidad constante, que deviene necesario a los fines didácticos del teatro político.

La obra que sucede dentro de la obra monta cuadros superpuestos, con distintas situaciones de la vida cotidiana y urbana, en un contexto de crisis económica. Distintos tipos sociales se mueven con sus intereses, necesidades y luchas. La fragmentación de esa realidad en distintos espacios y tiempos se crea con escasos recursos escénicos, y constituye un mundo social metonímico, reducido a las conflictividades básicas y constantes: el trabajo, la comida, la vivienda, la dominación, la explotación y la búsqueda de transgresión a la determinación social.

Como ya dijimos, la base de la obra que los ensayantes preparan se encuentra en la lectura/adaptación que el grupo realiza de algunos fragmentos de la obra *La panadería*. La obra de Brecht sirve de base temática al *inquilinato* y a su vez estructura las acciones y los conflictos de la obra. Además del fragmento de *El héroe nacional* de Dürrenmat se agregan las improvisaciones que los actores/dramaturgos de *La Chispa* proponen de las ‘realidades’ que los atraviesan. Mediante ese juego actoral introducen las vivencias de cada uno y, por supuesto, suman la experiencia del grupo *La Chispa*, más la realidad contextual del momento de producción, de Córdoba, Argentina, y 1975.

En el juego de distanciamiento—según propone en su *Breviario Brecht* (1980)—resulta significativo ver que el rol o personaje a desempeñar por cada persona/actor es asignado por los mismos ensayantes mediante una palabra performativa oral o escrita en un papel, en una especie de micro-guion, guion dentro del guion. Hay una solidaridad de los actores/personas ‘reales’ hacia los personajes marginados, carenciados, desprotegidos, con menos posibilidades. Revisando las categorías de extrañamiento (o extrañación) propuestas por Sciarreta en su “Introducción” al *Breviario de estética teatral* (Brecht, 1980), debemos agregar dos necesarias a los objetivos del estudio de la obra *El inquilinato*: distanciamiento tanto del texto base, como asimismo de la adaptación.¹²⁴

Es en la toma de distancia del conflicto principal que se da en *La panadería* de Bertolt Brecht, donde observamos una modificación de las propuestas brechtianas de extrañación. El grupo cordobés opta por ‘mimetizarse’ afectivamente con el personaje principal, operar una transformación en la teoría de la cual partían sus experimentaciones, y proyectar al lector/espectador una necesidad de intervenir la realidad para transformarla. El giro brechtiano en relación a los postulados aristotélicos se basa en que el teatro épico busca provocar el asombro en lugar de la proyección sentimental. En vez de identificarse con el héroe, el público aprende a asombrarse ante las condiciones en que el

¹²⁴ La extrañación brechtiana, también traducida como extrañamiento, se determina dialécticamente en muchas dimensiones. 1. Extrañación *dramaturgo-realidad social*; 2. extrañación estructural de la obra: escena-escena, etc.; 3. extrañación director-autor (interpretación creadora), *actor-personaje* y *actor-actor*, y *personaje-personaje*; 4. extrañación musical; 5. extrañación mímica; 6. coreográfica y escenográfica; 7. *extrañación del tiempo y del espacio* (en todas las otras dimensiones; extrañación técnica del trabajo actoral, y extrañación en la relación público-representación. Pero aquí no se agota el alcance de la extrañación, así también puede verse en la revaloración del vínculo entre percepción e imaginación, etc. El arte teatral es para Brecht un complejo de creaciones: crean realmente todos en su acción conjunta: el dramaturgo, el director, los actores, los iluminadores, maquilladores, maquinistas... y *crea el público* (Brecht, 1963: 9. Nuestro subrayado destaca aquellos distanciamientos más usados en la creación de *La Chispa*).

héroe se mueve. En *La panadería*, los protagonistas (Washington Meyer-Sra. Queck) van a morir al pelear contra un medio adverso e injusto; en cambio, si bien la situación de los personajes que se presentan a lo largo de la obra de *La Chispa* produce distancia con respecto a los lectores-adaptadores, es en la particular aplicación de la extrañación que hace *La Chispa* vemos que las preceptivas del autor faro van a ser readaptadas a las necesidades concretas del grupo. Es por eso que observamos en el trabajo de adaptación/reapropiación que *La Chispa* hace de la obra de Brecht las modificaciones y la propuesta performativa del grupo. Concluiremos que las nuevas formas de producción implicaron la creación colectiva, el juego dialéctico con contenido social y la meta-teatralidad como fórmula de reflexión y conciencia del trabajo artístico, pero también de las condiciones existenciales.¹²⁵

La investigación y el análisis de una obra no representada

El inquilinato o se vive como se puede es una obra dramatúrgica de teatro político, de realismo épico de raíz bretchiana,¹²⁶ y aportes humorísti-

125 Resulta interesante observar que en el grupo *La Chispa* la mitad de sus integrantes son mujeres y eso trae las condiciones de producción, ya que un personaje femenino es el actor revolucionario más importante. En la última escena de la obra, la señora Queck, una sirvienta del inquilinato, es arrojada a la calle y despojada de los últimos bienes que le quedan. Rodeada de vecinos inmovilizados, el personaje toma conciencia de sus posibilidades transformadoras y dice ante esta situación de marginación y despojo: “¡No soy una nada! (Galia se abraza a la actriz [Estrella] llorando)”, *La Chispa*, 1975.

126 Pellettieri (2003: 248) describe así el “Realismo épico: propone una autonomía “casi total” frente a la realidad. (...) Apela al trabajo con elementos teatralistas y a la autoseñalización del artificio. Advierte sobre la complejidad del mundo al desmontarlo, al permitir al espectador “tomar distancia” y reflexionar. El artista critica los mecanismos del teatro de pura percepción demostrando que se articula sobre recursos artificiales, teatrales. Pero el texto mantiene, según Krysinski (1989: 26), “la estabilidad de referencias en el teatro mimético, la permanencia del carácter y la personalidad, cuyas premisas son el desarrollo lineal de la intriga y el intercambio y la armonía funcional de los roles textuales, realidad imitada y los actores”.

cos propios de la búsqueda identitaria del grupo *La Chispa*, dentro del teatro independiente de Córdoba. Es un drama urbano sobre la lucha por su dignidad y derechos de los explotados/marginados del sistema. Estructurado con formato de teatro realista (con su referente en la realidad social de los 70), dentro de un ensayo, reenvía a la realidad del grupo militante, a la problemática de la creación colectiva. Los cuadros/escenas de esa obra pronta a representarse y que el grupo está ensayando construyen un mecanismo de juego dialéctico permanente entre los dos niveles narrativos, permitiendo la entrada y salida de los actores/personajes en situación. Al juego permanente de la autorreferencialidad se suma un registro humorístico con base en la improvisación acción/palabra. La posibilidad de reírse de una situación crítica concreta se plantea como iniciativa para encontrar soluciones imaginarias a problemáticas reales que están operando en el grupo de actores/personajes y de lectores/espectadores. La resolución de los micro conflictos planteados es lúdica y siempre dentro de los límites establecidos por la convención de los actores/jugadores. La resolución final de la obra plantea una nueva lectura reflexiva sobre lo leído/representado y el significado que está operando en su interior. El juego del desdoblamiento realidad/ficción que se ejecuta en esta obra permite reflexionar sobre las complejidades del fenómeno teatral como juego dialéctico que cuestiona continuamente la realidad como verdad objetiva e inmodificable.

Nos centraremos en cuatro cuadros/escenas significativos de la obra, ya que ponen en juego el trabajo de adaptación, reappropriación y resignificación de otros textos y discursos sociales, según los objetivos performativos de la obra. Además, en el juego de tensiones y en la transcripción/adaptación/modificación de algunos pasajes de *La pandemia*. Las cuatro escenas elegidas más representativas de las tensiones y conflictos que elegimos para su análisis, son: 1) Escena de la Poderosa

y los Desocupados. 2) Escena del Diariero y los Desocupados. 3) Escena del Periodista y los Inválidos. 4) Escena de la Dueña del inquilinato, los Desocupados y la Sra. Queck. Además, en los aportes de la improvisación y el humor ya que potencian la crítica social y la posibilidad de un decir distinto.

El primer escalón del análisis de una obra teatral permanece en la superficie del texto para apreciar su textura y su materialidad (Pavis, 2002: 12). Atendiendo la premisa, observamos que el texto es inédito, tal vez pensado con fines no editables, sino solo representables: el original está mecanografiado y ha sido resguardado por uno de los coautores. El texto teatral es un documento que evidencia en sus marcas el significado de la creación en el teatro político: la eventual representación, la utilidad inmediata, la urgencia del momento. Este texto tiene la huella material de una práctica escénica, hoy es una fotocopia del original mecanografiado que llegó hasta nosotros gracias al préstamo de Galia Kohan y que en este libro se publica luego de su transcripción. Sobre la superficialidad de la página mecanografiada se pueden ver anotaciones escénicas, aportes manuscritos al guión mecanografiado, cambios del orden de los parlamentos, tachones y cambio de actores emisores del parlamento, también el subrayado de los parlamentos que necesitan ser memorizados.

Por otra parte, del texto de Bertolt Brecht, mecanografiado del libro original, se advierte la transcripción/adaptación de algunos fragmentos, y observamos las marcas realizadas en las partes a ser extraídas. El recorte de los pasajes de la obra de Brecht permite observar qué tipo de conflictos se querían priorizar, qué aspectos de *La panadería* servían más que otros, de acuerdo al momento histórico donde el grupo iba a actuar la obra.

El intertexto comprende la suma de alusiones o de fuentes de otros textos que el lector está en condiciones de identificar. No es solamente

lingüístico o literario, es también visual, gestual, mediático o cultural, es decir remite tanto a formas discursivas como a prácticas. El texto dramático se sitúa al centro de varias redes de textos y no deja de transformarse.¹²⁷ Cantidad de voces atraviesan y hacen del *Inquilinato* un abigarrado tejido polifónico que estalla plurisignificativo y polivalente.

Los fragmentos seleccionados y priorizados de la obra de Brecht muestran la crisis económica-social por la que atraviesa la sociedad representada. El lugar simbólico de la panadería es reemplazado por un inquilinato. La problemática que atraviesa *El inquilinato* se vuelve general: la deshumanización/no solidarización de las personas, provocadas por la crisis, en un clima de hostilidad social agravado por la falta de oportunidades y recursos. Por ejemplo, la Poderosa pronuncia un discurso ininteligible e improvisado sobre la subversión, o el canillita hace una parodia desopilante en la venta de noticias absurdas, Laudino emite un discurso político megalómano y delirante, y el periodista L. A. Servak se apropiá del discurso periodístico televisivo amarillista. El humor colinda con la difícil situación social y desde la risa trágica se tensa irónicamente la crítica social. La alusión a lo mediático está presente, materialmente se pasa de una escena a la otra como si fueran canales televisivos, mezclados con los aportes de la magia circense. Y la convención gestual de demostración del artificio y el distanciamiento que los actores realizan de sus personajes resulta eficaz para no identificarse afectivamente.¹²⁸ En lo cultural, las proposiciones de Boal y su *teatro*

127 Al intertexto base de la obra de Brecht, dijimos, que se le suma ese segundo texto de autor, el de Dürrenmat, por el que contraponen los personajes protagonistas de ambas obras (la Sra. Queck con Laudino, Antón), para así tensionar y potenciar significativamente la resolución de las situaciones que ellos enfrentan. Además, en la obra se hayan un sinnúmero de alusiones y fuentes discursivas de las que la creación colectiva se apropiá, parodia, crítica, juega y resemantiza.

128 Otra modificación necesaria al modo según el cual el actor comunica lo que representa, consiste en que actúa el actor y no el personaje inventado, así contribuye a hacer el proceso más “profano”, tampoco se debe hacer suponer que cuanto sucede en la escena no ha sido

del oprimido operan ideológicamente,¹²⁹ mientras que el despojamiento escenográfico proviene del teatro pobre de Grotowski, y la documentación de la realidad que se introduce remite a los postulados de Weiss.

Los actores están en escena aún antes del comienzo de la acción, así muestran el artificio, permanecen allí aunque su personaje no intervenga en el parlamento/situación. Proceden con naturalidad, entran y salen de sus personajes, juegan con los límites y las posibilidades, construyen el hecho teatral, debaten luego acerca de su función, cuestionan, interrogan e increpan, crean dialécticamente una red de significados. La temática de los distintos cuadros de situaciones ensayadas dentro del ensayo es clasista, se resume en la lucha de los distintos tipos sociales por la subsistencia diaria: unos por conservar los espacios obtenidos, otros por obtener mejoras reales y dejar de vivir en la invalidez/explotación/marginalidad. La lucha estructura el conjunto de los diferentes sucesos que se representan en la obra, se refuerza en cada juego verbal que los personajes acotan y en cada conjunto opuesto de acciones que realizan buscando satisfacer sus propios objetivos. Las indicaciones escénicas (o didascalías) son escasas, contienen informaciones útiles al lector para imaginar la escena tal como la proyectó el grupo, y la principal es la que inicia el texto dramático ubicándonos en la situación a imaginar. En mayúsculas establece el cronótopo que enmarca, junto a los actores/autores/personajes, encargados de llevar adelante la acción:

UN ESPACIO ESCÉNICO DONDE SIETE ACTORES HACEN ENSAYO GENERAL DE UNA OBRA QUE ELLOS MISMOS INVENTARON. UNA

elaborado y que ocurre por primera vez (Bretch, 1963: 43).

129 El teatro del oprimido (Boal, 2007) ofrece a cada uno el método estético para analizar su pasado, en el contexto de su presente, y para poder inventar su futuro, sin esperar por él. Ayuda a los seres humanos a recuperar un lenguaje que ya poseen —aprendemos cómo vivir en la sociedad jugando al teatro—. Aprendemos cómo sentir, sintiendo; cómo pensar, pensando; cómo actuar, actuando. El teatro del oprimido es un ensayo para la realidad.

ORQUESTA Y HASTA EL TÉCNICO SE DISPONEN A TAL EFECTO. TODO COMIENZA (*La Chispa*, 1975: 1).

La didascalia nos sitúa en un espacio-tiempo delimitado por la presencia de los actores que con su ensayo construyen una obra que se representa inconclusa e improvisada. Los actores son las personas reales del grupo, ficcionalizadas por la convención teatral, aunque se presentan naturales y distendidas “como si” fueran ellos mismos en el momento de comenzar el ensayo general. En este ensayo previo a la representación pública una orquesta afina instrumentos y muestra la construcción/producción del hecho teatral.

El espacio que hace de marco a la obra que se está ensayando está desmantelado casi de escenografía y de iluminación, es un lugar que se construye con la acción de los actores, un círculo lúdico donde la convención de la palabra performativa teatral va a permitir hacer/jugar lo imposible dentro de sus límites. El tiempo marco donde transcurre el ensayo de obra es el tiempo que dura la representación. Se construye el micromundo social de la obra ensayada, que resulta una creación colectiva, a la que se está terminando de dar forma.

Allí los siete actores, con el nombre real de los integrantes del grupo que ensaya la obra: Galia, Estrella, Susana, Graciela, Horacio, Shuto, Carlos. Las personas reales se ‘ficcionalizan’ en actores, los actores en su trabajo dan el marco de referencia de lo ‘real’, y junto al hacer lúdico van construyendo con sus acciones/palabras las distintas situaciones por las que atraviesan los personajes por ellos presentados. La palabra performativa servirá de indicación escénica explícita, y creará el espacio /tiempo/personaje/situación que resultara de improvisaciones anteriores a la obra:

ESTRELLA: (*luego de un instante*) ¡Atención! Ahora somos desocupados. Y nos hemos gastado todo el dinero que teníamos en comida (*La Chispa*, 1975: 4).

Este juego de espacio-tiempo-actores-acción enmarca la creación de una ficción interna, una serie de espacios-tiempos-personajes-acciones que se mueven dentro del primer marco de referencia visto. Así, se construye con cuadros/escenas simultáneas, superposiciones y paralelismos un micro mundo interno con referencia al mundo/realidad social.

Las indicaciones escénicas se centran en este segundo nivel de ficción, sus intervenciones se dedican a apuntar acciones mínimas de los personajes implicados, pasajes de estado y uso del distanciamiento. La información de los espacios-tiempos-personajes-acciones se transparenta en las palabras de los actores/personajes, junto a los objetos utilizados y una mínima escenografía. Con un cuadro podemos observar el mecanismo de inclusión que hemos analizado:

ESPACIO	TIEMPO	ACCIÓN	ACTORES
Escénico, en el que se ensaya la obra. Ficcionalizados: ciudad, calle, hospital, cárcel.	Tiempo real, el de un ensayo. Una jornada de trabajo teatral. Tiempo fragmentado, y paralelo al real. Concluye con la promesa de volver a ensayar al día siguiente.	Teatro dentro del teatro: ensayo de una obra teatral. Acción ficcionalizada: problemática del inquilinato, la falta de trabajo, el cómo ayudar al otro. Fin de la representación, no resolución del conflicto.	Personas reales. Actrices y actores: Shuto, Graciela, Galia, Artemia, Carlos, Estrella, Susana, Horacio La orquesta, un técnico teatral. Personajes ficcionalizados: Poderosa, desocupados, Sra. Queck, dueña del inquilinato, L. A. Servack, Inválidos, Sr. Gómez, Sr. Valle, Sr. Flamm, Distanciador.

En la didascalia final el espacio-tiempo-actores-acción es recobrado como marco concluyente que pone fin a la representación, fin inconcluso de una obra que nunca acabará de montarse, pero como jornada de trabajo teatral y reflexivo es efectiva. Los personajes resuelven sus conflictos de determinación y vuelven los actores al espacio-tiempo escénico que dio inicio a la acción: una obra que fue ensayada y que “mañana a la misma hora volverá a repetirse” (*La Chispa*, 1975: 26).

La conciencia metatextual de la pieza se pone en marcha cuando la pieza hace referencia a su propia enunciación, cuando habla del acto de hablar en lugar de representar el mundo, rompiendo así la convención de una ficción intangible (Pavis, 2002: 14). La conciencia metatextual muestra el artificio de la representación teatral, el dispositivo de autorreferencialidad constante, se habla en el teatro del teatro y desde la práctica se reflexiona sobre la práctica misma.

En *El inquilinato* lo metatextual posibilita a los actores tomar su situación y realidad, en relación con la situación de los personajes en la ficción:

SUSANA: Yo no quiero un bienestar en un juego. **Quiero un bienestar real que me dure. Real** (*La Chispa*, 1975: 8 El destacado es nuestro).

De la situación del grupo **La Chispa**:

CARLOS: ¿De dónde querés que saque plata? ¿Cuánto hace que no damos funciones? (*La Chispa*, 1975: 3).

De la situación de la obra que están preparando para montar en escena:

SUSANA: ¡Me arruinaste la actuación!

ESTRELLA: ¡Los músicos a la orquesta! ¡Nosotros somos los que teníamos que actuar! (...) Después nos quejamos que nunca nos ponemos de acuerdo, que así nunca...

GRACIELA: ¿Y por qué no puede ser que el músico interrumpa en esa parte el juego? Puede quedar bien. Si seguimos así no vamos a terminar de preparar nunca esta obra (*La Chispa*, 1975: 2).

La conciencia metatextual, ese saberse los actores haciendo teatro, montando personajes por ellos ideados, es el mecanismo necesario para el juego de artificialidad necesario a los fines buscados del teatro épico. Este recurso es llevado al extremo cuando los actores designados a encarnar un personaje explotador se rehusan a hacerlo, se niegan y acceden a interpretarlos, resignados ante la inmediatez de la situación:

(Algunos actores comienzan a levantar con trastos y otros elementos una especie de edificio. Alguien charla animadamente con Graciela y escribe algo en un papel)

ESTRELLA: No, no quiero. Que lo haga otra. Hacelo vos.

(Graciela la empuja fuera de la casa. Lee en un papel)

GRACIELA: Esto es un inquilinato. Y esta es su dueña. Aquí viven diferentes personas. Cada una con su problema.

ESTRELLA: *(No teniendo más remedio que aceptar el personaje)* Bué. *(Hacia adentro)* Mucho cuidado conmigo, ¿eh? Ustedes lo quisieron... (*La Chispa*, 1975: 11).

En cambio, si el personaje sufrió alguna injusticia se vuelve inmediata la ‘identificación’ afectiva de los actores/actrices:

GRACIELA: ¡Se perdió mi marido!

(La mujer llora tanto que no se le entiende. La gente se le arremolina pidiéndole datos y pistas. La actriz sale de su personaje y se queja ante sus compañeros por no entrar en situación, de no ayudar a la desesperada mujer) (*La Chispa*, 1975: 2).

A pesar de esta identificación empática, los actores/personas no pueden ayudar a sus personajes a solucionar sus conflictos, los cambios vertiginosos de escena/situación dejan a los personajes con su problemática irresuelta.

HORACIO: ¿Me prestás el diario? (*La diariera mira el único diario que le queda, el que ese día le va a dar de comer. Mira insegura al desocupado*)

SUSANA: Estás en apuros. ¡Pero recordá! Primero son tus intereses. El es un desocupado, pero busca una esperanza, una oportunidad. No se la des... ¡Vendésela!

GRACIELA: (*Mirando el último diario*) Con este tengo que comer. ¡Hay pedidos de albañiles, carpinteros, torneros, mecanógrafos...

HORACIO: ¡Quiero ver! Tomá. (*Sonriendo*) Lo que me quedaba para morfar...

SUSANA: Estás aprendiendo que, aunque uno no quiera, en estos tiempos todo nos lleva a pensar primero en nosotros y después en el próximo.

GRACIELA: (*Fuera de personaje*) Eso es terrible. (*La Chispa*, 1975: 10-11).

La conciencia crítica, más allá de la textualidad, enfrenta a la difícil situación social que se vive. La ficción se desdobra e indica la imposibilidad de resolución de la conflictividad planteada por los actores, no se mejora su propia realidad, desenmascara los límites del juego como instrumento transformador y reclama de los receptores una reflexión activa para actuar en sus propias prácticas.

Las marcas de teatralidad en el texto se reconocen en las herramientas de la comunicación y de la situación teatral: intercambio entre un yo y un tu; referencia al tiempo, al espacio, a la acción escénica; autodesignación del teatro de la artificialidad y de las convenciones; marcas de la oralidad (Pavis, 2002: 17). Las marcas de teatralidad en *El inquilinato* están en la designación constante del artificio teatral y cada escena tiene sus marcas en lo metatextual, especialmente con los distanciadores, cuya palabra narra y construye la situación. La escena de La Poderosa se monta a partir de la proposición de la Actriz Galia. Mientras que a la escena del diariero la crea un actor/persona con lo sucedido en su vida real:

SHUTO: ¡Real! Como el trabajo que hoy estuve a punto de conseguir.

GRACIELA: Otra vez con eso...

SHUTO: Si no fuera por mi maldito mal carácter... (*La Chispa*, 1975: 8).

Las acciones del periodista y los inválidos son narradas en varias ocasiones por la actriz distanciadora Graciela:

GRACIELA: Y así llegó el día esperado. Los colchones agujereados, las mesas tambaleantes, la miseria, habían desaparecido. En vez de eso había divanes –comprados a crédito–, camas mullidas –a crédito–, comida y ropas –a crédito–. A las nueve en punto llegó el periodista. Y se fueron en auto, paseando por la ciudad que acostumbraban a caminar. El cortejo llegó por fin a la Clínica Mayor. En la Sala Mayor se encontraba el Héroe Nacional y su séquito (*La Chispa*, 1975: 18).

La escena en el inquilinato también es montada por la palabra lúdica/performativa de los mismos Actores. La narración crea una situación conocida pero distante, provoca asombro en el receptor, y lo lleva a sus situaciones problemáticas reales ¿para modificarlas?

Escena de la Poderosa y los Desocupados: La Poderosa y los Desocupados entablan una lucha por espacios de poder social. A la escena la regula la actriz Galia como ejercicio de improvisación para la próxima obra, luego del fracaso de los personajes en la escena anterior de conseguir empleo y mejoras sociales reales. La Poderosa es representante de la burguesía, se mueve en el sector alto de la escena social, tiene lugar para disfrutar de sus bienes y riquezas. En cambio, los Desocupados están apretados en el sector bajo y reducido del espacio escénico. No pueden moverse, ni caminar, ni desplegar su accionar sobre el mundo. Entre la Poderosa y los Desocupados se entabla un juego de observación, seducción y deseo constante. Hay un tiempo presente de inmediatez histórica donde el estado de situación va a cambiar para ambos, cuando eso suceda, se hará una redistribución espacial distinta. Los Desocupados, enmascarados de gitana, complican la situación

leyendo el futuro y consiguen desarmar a la Poderosa de su poder-arma-escobillón y ganar la disputa por conseguir un mejor lugar en el mundo. Cuando vuelve la actriz, se produce la distanciación reflexiva y objetiva:

GALIA: (*Fuera de personaje*) Así resulta muy fácil. Si hubiera tenido un arma de verdad, no estarían ahí ahora.

CARLOS: Es cierto. Estamos perdiendo el tiempo en algo que no解决 nuestros problemas. (*La Chispa*, 1975: 8).

Los Desocupados ganan el espacio y los bienes disputados, en una situación lúdica no real/ni verdadera. Se abre una nueva tentativa de actuar sobre la realidad (de la obra) con la siguiente situación, sea la escena del empleador y los desocupados o la Escena del Periodista y los Inválidos o la escena de la Dueña del inquilinato, los Desocupados y la Sra. Queck. En el desalojo de la Sra. Queck y en la imposibilidad de los compañeros de inquilinato en ayudarla se produce la mayor tensión dramática, todos reconocen su impotencia al verse en una situación desolidarizada a causa de la misma crisis y la individuación en que todos se hallan:

MERY: ¡No siga preguntando! ¡Si ella le contesta, ¿Qué hará usted? ¡Si no puede ayudarla! ¡A taparse los oídos con cera! Si no también usted se perderá...

(*El Señor Gómez se llega a dónde está la viuda y le da la mano en silencio*)

MERY: ¡Ese tiene razón! ¡No dice nada, no pregunta nada y no da nada! ¡Porque conoce su propia situación! (*Sale*)

(*La viuda Queck queda sola en el patio*) (*La Chispa*, 1975: 25).

Se produce la autodeterminación del personaje, actuar por su propia cuenta, la no identificación, la distancia de los actores en las escenas anteriores es reemplazada por una subjetivización afectiva que la actriz Galia actúa. Aporte innovador que reflexiona sobre su propia situación y se activa en el abrazo final de los actores, así concluyen las escenas del

ensayo. Los actores vuelven sobre sí y el espacio-tiempo-acción ensayo/obra concluye hasta un nuevo ensayo. Final abierto y circular, el cierre de una jornada que se abre a nuevas posibilidades dialógicas.

Las nuevas prácticas teatrales propuestas por esta neovanguardia (de teatro político, documental y de creación colectiva, con nexos con el teatro performativo) deben entenderse no solo como propuestas novedosas, para lograr la legitimidad cultural-artística dentro del campo cultural-político de la época (Bourdieu, 2004), sino que estas disposiciones estéticas se deben comprender dentro de la fuerte politización de la vida del momento relevado. Además, la propuesta política de resistencia antiimperialista-anticapitalista de las producciones teatrales se construía dialécticamente según el imaginario de la utopía revolucionaria de la juventud de los 70. La configuración de un sujeto revolucionario y políticamente comprometido está presente en los distintos discursos políticos, artísticos y culturales. Por ejemplo, en *El inquilinato o se vive como se puede* de La Chispa uno de los dispositivos simbólicos que aporta a esa subjetividad revolucionaria es la incorporación del humor, sea como mecanismo de su identidad y a la vez de supervivencia. En *El inquilinato* los actores expusieron lúdicamente en escena las tensiones y luchas de clases que en la vida urbana-social se estaban produciendo. La documentación de la realidad y lo autorreferencial, son otros dispositivos, ya que en este caso son los actores/actrices los que se observan a sí mismos, muestran cómo vivían su trabajo, la espera de la transformación, la inminencia del peligro, documentación y reflexión metateatral que obtuvieron de sus propias y cercanas situaciones de desempleo, crisis y hambre diaria. La risa operaba como mecanismo de distanciamiento y disparador de ironía y crítica hacia la situación de los mismos actores/espectadores, en busca y necesidad de cambio, aún a pesar de la situación de censura y represión por la que atravesaba el país en 1975. Como observamos, la concientización política a través

de la obra que promovía el grupo fue el factor principal por la cual no se representó en ese momento coyuntural de la historia, ya que las persecuciones, desapariciones y exilios desmembraban la red política, colectiva y combativa del teatro, que se había construido desde 1969 hasta los años 75 y 76.

La Chispa (Córdoba, 1971-1976)



La Chispa. (Foto cedida por Rosette Switschartschik) El grupo y varios amigos, en un festejo de cumpleaños, Bar BON Q BON, en el centro de Córdoba. En la línea superior: dos mozos del bar, más al centro, Artemia Barrionuevo, Norberto Berteá (actor del TEUC), y Hugo Gato González.

En la línea media Alberto Tolosa (actor del TEUC), Shuto Díaz, Paco Giménez, Mery Blunno, Graciela Mengarelli, Rossette Switschartschik (cantante francesa, parte del Coro Universitario de la UNC y muy ligada a la gente de teatro), Galia Kohan, y mozo. En la línea baja, Héctor Beacon, Mario Lugones (actor de la Comedia Cordobesa), y Horacio Acosta.

La Chispa (actrices y actores por orden alfabético y en diferentes momentos del grupo)

Horacio Acosta, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Héctor Beacon, Mery Blunno, Shuto Díaz, Jorge Diez, Francisco Paco Giménez, Hugo Gato González, Galia Kohan, Rosa López, Jorge Luján, Graciela Mengarelli, Antonio Muñoz, Susana Rivero, Hugo Rodríguez, Estrella

Rohrstock, Juan José Toto López. En asistencia técnica: Carlos Adrián Martínez, Carlitos Klaschkin, y Juan Carlos Lancestremère.

Coordinadores y asesores del grupo:

María Escudero, Luisa Núñez, Susana Pautasso, Abel Poletti, Paco Giménez, y con el apoyo teatral, transitorio, de Héctor Grillo.

Obras representadas

— (1971-1973) *La Chacha*, creación colectiva de humor. El nombre y el personaje principal de *La Chacha* está en clave paródica con la historieta *Patoruzú* y el Gran Acuerdo Nacional, y su nombre remite al ama que criaba al cacique patagónico (Quinterno). Se vincula a la obra de Augusto Boal, *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*.

— (1973) *Huelga en el Salar*, creación colectiva, se estrena en Peña El Alero, Avda. Rafael Núñez 75, luego se pone en el Auditorio de la Facultad de Arquitectura y fue presentada en diferentes salas universitarias, sindicales y barriales. Según declaran miembros de *La Chispa* la compusieron en relación con la *Cantata de Iquique* (del chileno Luis Advis, de 1969, interpretada por el grupo Quilapayún, en 1970). De acuerdo al testimonio del grupo fue sugerida por María Escudero (véase Kohan, 1996: 124). Luego se la denomina *Huelga en las salinas* (1973), o *Salinas en huelga*, a la que el grupo inscribe en el teatro documental, con investigación de los actores/autores y confrontación posterior en La Pampa, por los debates y encuentros con la gente que había participado de la huelga en 1971, y obreros de CIBA S.A. Actúan, en la primera época: Galia Kohan, Juan José (Toto) López, Jorge Díez, Graciela Mengarelli, Antonio Muñoz, Mónica

Barbieri. Coordinación de María Escudero. Segunda época: Galia Kohan, Mónica Barbieri, Graciela Mengarelli, Juan José (Toto) López, Rosa López. Artemia Barrionuevo, Susana Rivero, Shuto Díaz, Gato González, Hugo Rodríguez, Jorge Cleva, entre otros. Apoyo técnico de Carlos Klachkin, Eduardo Aronson, y Hugo González. Coordinaciones sucesivas de Susana Pautasso, Luisa Núñez, Mery Blunno y Lisandro Selva (véase Kohan, 1996: 125). Y luego de 74, de Paco Giménez, y Héctor Grillo, entre otros.

Salas: Peña El Alero; ACIC (agosto/73, *Salinas en huelga*, según Diario LV, del 31/8/73); Sala Luis de Tejeda, del Teatro Mayor, Rivera Indarte (hoy San Martín), presentación en agosto de 1973, se anuncia *Huelga en las salinas*; Auditorio de la Facultad de Arquitectura (Diario LV 1/12/73). En gira por ciudades de La Pampa, Río Negro y Neuquén (julio de 1973, La Pampa, y abril de 1974, las dos últimas provincias). Ensayos en sala del Tiro Federal, Ciudad Universitaria. El grupo participa con esta obra de festivales nacionales y provinciales, tales los de Río IV y Traslasierra, Córdoba. Premio: Mención Trinidad Guevara, temporada 1973, Servicios de Radio y Televisión, UNC.

— (1974) *¡Feliz Brasil para todos!*, creación colectiva de teatro y música, sobre textos de Augusto Boal y en alusión al personaje del comic el tío Patilludo. Actuación del grupo de músicos “Nacimiento”.

— (1975) *El perchero*, creación colectiva de humor absurdo. Actúan: Artemia Barrionuevo, Graciela Mengarelli, Galia Kohan, Horacio Acosta, Shuto [Enrique Laudino] Díaz, Susana Rivero, Francisco Paco Giménez y Estrella Rohrstock. Asistencia técnica, Hugo Gato González. Coordinación de Paco Giménez. Salas: Cooperativa de Créditos San Vicente. Sala Teatro Córdoba (Mutual Empleados del Banco de Córdoba). Sala El Pupo, subsuelo. Se representa además en enero de 1976 en Carlos Paz, Biblioteca Porto.

- (1975-1976) *El Petirilío*, espectáculo para niños de Laura Devetach. Estreno diciembre de 1975. Actúa Grupo AR.CO, Myrna Brandán, Mery Blunno, Carlos Donigian, Estrella Rohrstock. Teatro-Jardín El Quijote y sala Tampico.
- (1976) *Vecinos y amigos* de Alberto Adelach. Estreno julio, viernes 22 y 24 horas, domingos, lunes y martes una función. Sala Elodia. Actuaron Artemia (Arti) Barrionuevo, Horacio Acosta, Shuto Díaz, y se incorporaron Mery Blunno y Estrella Rohrstock, con dirección de Paco Giménez. La Chispa define esta obra como “de humor angustiante” (*Los Principios*, 2/07/1976: 6).
- (1976) *El inquilinato o se vive como se puede*, creación colectiva —obra que solo se ensaya— en base a textos de Brecht de *La panadería*, y de Dürrenmat, *El héroe nacional*. Actrices y actores en ensayos: Horacio Acosta, Shuto Díaz, Galia Kohan, Carlos Adrián Martínez, Graciela Mengarelli, Susana Rivero, Estrella Rohrstock. Dirección Paco Giménez. Fecha prevista de estreno, abril de 1976.

En México, La Chispa monta en escena:

- (1977) *Los juegos*, adaptación de la original de Alberto Adellac. Actúa Horacio Acosta, Dirección de Paco Giménez.
- (1978) *La cuarta llamada*, creación colectiva con textos de varios autores.
- (1981) *El Cuadro* de Eugene Ionesco. Dirección, Paco Giménez.
- (1980) *El Petirilío* y *La calle del violín*, ambas obras de Laura Devetach.

Huelga en el salar / Salinas en huelga¹³⁰

La Chispa. Creación Colectiva

Escena de los brujos

BRUJO.— Yo profetizo, la muerte se avecina, una ola devastadora arrasará sobre nosotros. He visto en las estrellas sangre y cenizas.

Como un espejo de lo que va a suceder. El hambre, como una fiera agazapada nos acecha. Nuestras tierras están gastadas. Los hombres se secarán junto con ella. Pero también veo mundos fértiles, tierras de abundancia, ellos revivirán nuestros suelos, de ellos tenemos que valernos. El Dios de la fertilidad se acuna en el sur de América.

(Música)

JUGLAR.— Y hete aquí.¹³¹ Las tierras no satisfacen las necesidades de sus habitantes. Corren tiempos difíciles para Eduardo VII; aunque según dicen, más difíciles son aún para sus súbditos.

(*Llegan los ingleses, cortesanos y reyes preocupados*)

REINA.— Los súbditos nos miran cada vez con más desprecio.

REY.— Tendremos que calmarles al hambre a cualquier precio (*siguen la música en un diálogo de gestos*).

JUGLAR.— Inglaterra no duerme, ni permite que las riquezas descansen entre sus legítimos dueños; aquí llegará un próximo invitado; cuentan que tiene intereses en Chile. Es sir North, caballero de la orden del salitre.

¹³⁰ Esta obra es parte del material de archivo de la actriz y cantante Galia Kohan, miembro de La Chispa, cedido para esta publicación. Quien desee poner en escena la obra comunicarse a galia.kohan@hotmail.com Esta creación colectiva toma otros nombres, tales los dos editados, o bien *Huelga en las salinas*.

¹³¹ Algunas partes de estos textos aparecen tachados en el original mecanografiado, que escaneado se publica en FDV en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/>

NORTH.— Yo sé, el problema que hay
que las tierras no dan
hay que fertilizarlas.
La sal es lo más eficaz
en Chile hay mucha sal
Chile tenemos qua ganar

JUGLAR.— Sir North es previsor, y no desecha detalle; sus negocios han atraído al banco de Valparaíso, que, como todo banco, le interesan operaciones que dejen platita, aunque lo que quede en sus bolsillos poco tenga que ver con lo que abultará los de nuestro caballero.

CIPAYO.— En Valparaíso, el banco
Se interesa en colaborar
Con el negocio siempre y cuando
Alguna parte le quieran dejar.

REY.— Antes quiero puntualizar
Lo que a este país dé garantizarle

REINA.— Pondremos nuestra plata allá
Siempre y cuando el gobierno y las fuerzas armadas
Logren dar estabilidad

Así nuestro dinero puede crecer en paz.

CIPAYO.— Comprendo sus inquietudes
Y previniendo me adelanté
Nuestro gran comandante en jefe
Aquí presente le quiere decir...

MILICO.— Yo soy militar entero
De la cabeza a la punta e' los pies
Con mis filosas espadas
Mantengo el orden

Soy SILVA RENARD¹³²

TODOS.— El trato podemos cerrar
Si respetan los puntos
Brindo en tono fraternal.

JUGLAR.— ¿Cuáles serán las consecuencias de este trato tan desparejo? En Chile lo verán...
(Música, se retiran todos).

Ubicación geográfica: en el norte de Chile. Iquique.

Escenas de las fichas (oficinas)

Pago en fichas. Obreros trabajando en las minas. Sonido de viento y percusión hasta que comienza el diálogo.

SALINERO 1.— Ando con ganas de irme a Santiago. Hace mucho tiempo que no veo a los míos. No sabes quién me podrá cambiar las fichas por algo de dinero...

SALINERO 2.— El único que te las puede cambiar es el pulpero. ¿Le preguntaste?

SALINERO 1.— Sí, pero no me las quiso cambiar. Y yo quiero ir a ver a mi familia.

SALINERO 3.— Ese no se las cambia a nadie.

SALINERO 4.— Yo hace cinco años que no me puedo mover de acá.

SALINERO 1.— ~~Yo ya me siento como atado.~~ (EL PULPERO ES HIJO DE PUTA) Se la tengo jurada a ese hijo de puta.

SALINERO 3.— Somos muchos los que se la tenemos jurada.

CORO.

¹³² Las palabras transcriptas con VERSALITA a partir de ahora indican que han sido agregadas de forma manuscrita al material mecanografiado. Como se observa, además, y en algunos casos se ha transcripto lo tachado.

CORO 1.—1890, Iquique. Se extiende la ola huelguística hacia el centro del centro del país.

CORO 2.— A la huelga de los lancheros se adhieren portuarios, ferroviarios y mineros del salitre.

CORO.— En Iquique, concentración de más de 10000 obreros. La patronal pide la intervención armada al presidente de la República.

Escena de la pulperia

SALINERA 1.— Ya es medio día, vamos (*dejan herramientas*).

PULPERO.— ¿Qué hacen acá?

SALINERO 1.— Perdé cuidado que esta vuelta no vamos a comprarte nada.

SALINERO 2.— Venimos a sacar lo que nos hace alta.

PULPERO.— ¿Cómo sacar? Acá sin fichas no se saca nada.

SALINERA 2.— Con la miseria que nos da por las fichas.

SALINERA.— Sí, no perdamos tiempo, saquemos las cosas...

PULPERO.— Nadie toca nada, ladrones.

SALINERO 1.— Vos sos el ladrón.

SALINERA 4.— Ya nos robaste demasiado con la tramoya de tus préstamos.

PULPERO.— Váyanse de acá.

SALINERA 4.— De aquí no nos movemos...

PULPERO.— Váyanse o disparo (*les apunta con un arma. Retroceden, pero se vuelven y lo toman*).

SALINERO 1.— Quietos....

CORO

CORO 1.— 1905, Semana Roja en Santiago. Más de 30000 obreros se dirigen (MARCHAN) a la casa de gobierno, son rechazados violentamente por la policía.

CORO 2.— Se declara huelga general. El pueblo ocupa comercios y oficinas públicas. Hay 70 muertos y 3000 heridos. Los manifestantes toman comisarías y controlan la ciudad.

CORO 3.— La policía se repliega y se une al ejército, tras duros enfrentamientos retoman Santiago.

Escena del cepo

MATÓN 1.— Agarremos al cabecilla.

MATÓN 2.— Tomá, hijo de puta, así aprenden los demás...

MUJER DEL SALINERO.— (*Se quiere acercar, se lo impiden*) Déjenlo, es mi marido (*entra cuando lo dejan al salinero. Los matones enfrentan a los curiosos*).

CORO

CORO 1.— texto tachado en el original.

Escena de las cachuchas

SALINERA VIUDA. (*Se le acercan lo demás*)

SALINERA 1.— ¿Cómo fue?

SALINERA 2.— Se cayó en el pozo y murió quemado.

SALINERA VIUDA.— Él no quería estar más allí, ya me lo había dicho. Hay que hacer algo por los demás.

SALINERA 1.— Sí, no vamos a ir a trabajar hasta que no nos pongan las barandas de seguridad.

SALINERA 3.— ¿Y los chicos?

SALINERA 2.— Vamos a exigirle que la indemnicen...

SALINERA 3.— Para qué, si siempre pedimos y pedimos y nunca conseguimos nada

SALINERA 2.— Esta vez nos van a dar, qué mierda (*corte de luz, parte a pedir. A oscuras se agachan*)

Escena de los reclamos

SALINERA 1.— No queremos más el pago en fichas...
SALINERA 3.— Hay que avisar a todos pronto...

SALINERA 2.— Abajo el sistema de pulperías...

SALINERA 3.— Ya estamos cansados...

SALINERA 2.— Basta de muertos por accidentes de trabajo.

SALINERA 1.— Hay que organizarse...

SALINERA 4.— No más torturas y despidos...

SALINERA 3.— Tenemos que unirnos...

SALINERA 1.— Hay que salir...

Movimientos como de manifestación.

MURMULLOS: Hay que salir; tenemos que unirnos; huelga, sí; huelga, arriba la huelga; viva la huelga... huelga, huelga, huelga, huelga...

HUELGA

(*Voces de mujer tarareando. –Vamos mujer, de la Cantata Santa María de Iquique. Cada uno va a su lugar a recoger sus cosas*)

Diálogo entre una pareja de salineros

SALINERO.— Vamos mujer, bajemos a la ciudad; tenemos que bajar a Iquique.

SALINERA.— ¿A Iquique...? Pero Iquique es muy lejos...

SALINERO.— No importa, tenemos que bajar, ya todos se están preparando, es lo único que nos queda por hacer, acá no nos escuchan...

SALINERA.— Sí, pero ¿cómo vamos a dejar a los chicos y las cosas?

SALINERO.— Por las cosas que tenemos, son tan pocas... al chico lo llevaremos en brazos, no va a llorar, cuando lleguemos a Iquique va a sonreír

SALINERA.— ¿No nos va a pasar nada?

SALINERO.— No, vas a ver, vamos. Tenemos que bajar a Iquique...

CANTO.— Largo camino tienes que recorrer

Atravesando cerros, vamos mujer
Vamos mujer confía que hay que llegar...
En la ciudad...
Podremos ver todo el mar
(Música de la Cantata Santa María de Iquique)

Iquique (*llegada*)

SEÑOR 1.— Los obreros, ¿qué buscan aquí?
SEÑORA 2.— Son miserables.
SEÑOREA 3.— Hay que cerrarles las puertas
SEÑOR 2.— Han violado a mujeres
SEÑORES 2.— Son indignos
SEÑORA 1.— Son asesinos
SEÑOR 2.— No los queremos aquí
SEÑORA 3.— Que se vayan

Escena de solidaridad

OBRERO 1.— Algunos en Iquique nos apoyaron y se unieron a nosotros, eran los gremios.
OBRERA 1.— Carpinteros
OBRERA 2.— Maestranza
OBRERA 3.— Carreteros
OBRERO 2.— Pintores y sastres
OBRERA 4.— Jornaleros
OBRERO 3.— Lancheros y albañiles
OBRERA 2.— Panaderos
OBRERO 2.— Gasfiteres [gasistas] y abastos
OBRERA 4.— Cargadores
SEÑOR DE IQUIQUE.— Mejor que los junten en algún sitio, si andan por la calle son un peligro.

CORO DE PUEBLO Y OBREROS.— Se han unido con nosotros
Compañeros de esperanza
Y los otros
Los más ricos
No nos quieren
Dar la cara

CANTO DE UNA SALINERA.— (música de... ustedes ya escucharon... de
la *Cantata de Santa María de Iquique*)
El grupo de obreros se dirige a la escuela.

Diálogo entre dos salineros en la puerta de la escuela

SALINERA.— Oiga, no lo vio al Juan...

Salinero.— Está en la azotea reunido con el comité... Vio que el gobierno nos dio la escuela para que nos quedemos aquí.

SALINERA.— Sí, ya sé, pero el comité ¿qué dijo?, ¿nos quedamos nomás?

SALINERA.— Y sí, dijo que esperáramos hasta que termine la asamblea...

SALINERA.— ¿Usted va para allá?

SALINERA.— Sí, vamos...

Escena dentro de la escuela

SALINERA.— ¿Vieron cuántas banderas hay en la azotea?

SALINERA.— Sí, de varios países...

SALINERA.— Hay de Argentina, Bolivia y Perú; son compañeros de esos países que sacaron sus banderas...

(*El resto de los obreros siguen hablando muy bajo, casi haciendo gestos*)

Escena frente a la olla

SALINERO 1.— Tome, es lo último que me queda.

SALINERO 2.— Vaya y pídale más a los otros...

SALINERA 1.— Lo último que tenía lo acabo de poner en la olla. No sé qué vamos a hacer...

SALINERA 2.— Bueno, pero hay algunos que todavía tienen, podemos seguir comiendo de allí, será menos pero comemos todos.

A la noche

SALINERO.— Ya hace varios días que estamos aquí. Esto a mí no me gusta nada.

SALINERA.— A mí tampoco, la gente está inquieta, nerviosa; parece que fuera a pasar algo, no sé.

Aparece el Juan, de la asamblea.

JUAN.— Se acabó la asamblea, han decretado estado de sitio, pero nos vamos a quedar en la escuela, tenemos que defenderla porque nos quieren mandar a un descampado.

SALINERA 1.— Nos vamos a quedar hasta que nos den lo que pedimos.

SALINERA 1.— Sí, nos quedamos. Miren, son ellos (*de aquí no nos movemos*)

DISCURSO DEL GENERAL (TODOS MIRAN ATENTAMENTE)

SALINERO.— Usted, señor general, no nos entiende, seguiremos esperando así nos cueste. Ya no somos más animales, ya no más rebaños, levantaremos las manos, los puños en alto. Vamos a dar nuevas fuerzas con nuestro ejemplo. El futuro lo sabrá, se lo prometo y si quiere amenazarnos aquí estoy yo, dispárele a este obrero al corazón. (*Ruido de ametralladora, prolongado*)

MATANZA

DISCURSO DE SILVA RENARD, JUSTIFICANDO LA MATANZA

MUJER.— Un niño juega en la escuela Santa María, sí, juega a buscar tesoros que encontraría...

CORO.— Murieron tres mil seiscientos

Uno tras otros

Tres mil seiscientos mataron

Uno tras otro

MUJER.— La escuela Santa María vio sangre obrera

La sangre que conocía solo miseria

CORO.— Serían tres mil seiscientos ensordecidos

Y fueron tres mil seiscientos enmudecidos (*los cuerpos de los muertos han comenzado a erguirse*)

MUJER.— La escuela Santa María fue el exterminio de vida que se moría, un solo alarido.

CORO.— (*ya casi parados*). Tres mil seiscientas miradas que se apagaron, tres mil seiscientos obreros asesinados.

CORO *dirigido al público*. TODOS.— No hay que ser pobre, hijito, es peligroso... no hay que nacer pobre, hijito, es peligroso. No hay ni que hablar, amigo, es peligroso... no hay que llorar, amiga, es peligroso (*se repite cuatro o cinco veces cada uno*)

MUJER 1.— Nosotros sabemos muy bien quiénes son nuestros asesinos...

HOMBRE 2.— Sabemos donde están...

MUJER 3.— Nos mataron en Iquique,

Y son los mismos que nos asesinaron en la Semana Trágica.

MUJER 4.— En la Patagonia...

HOMBRE 2.— En los basurales de León Suárez
MUJER 6.— En Trelew...
HOMBRE 7.— En Ezeiza...
Manuscrito. HOMBRE 4.— En el Estadio Nacional de Santiago de Chile
MUJER 1.— Pero no estamos muertos
Renaceremos en cada lucha
En cada barricada
En cada huelga
MUJER 3.— Como en la Pampa Argentina
Octubre de 1971. 120 días...
Fue la huelga más larga de nuestra historia

Suena un timbre de escuela; dispersión, alumnos se ubican en clase

Escena de la escuela

MAESTRA.— Buenos días chicos...
ALUMNOS.— Buenos días, señorita...
MAESTRA.— Hoy vamos a tratar de relacionar lo que aprendimos ayer en geografía para aplicarlo a nuestra clase de de lengua. A ver, saquen los cuadernos
ALUMNO 1.— Señorita, me olvidé el cuaderno en mi casa...
MAESTRA.— Usted se olvidó el cuaderno, ¿quién le presta una hoja?
Bueno, a ver, ¿cómo se llama la fábrica más importante de nuestro país?
[NOTAS MANUSCRITAS, no se entienden]
ALUMNO 2.— Celusal, señorita
MAESTRA.— Pero no...
ALUMNO 1.— Dos Anclas.
MAESTRA.— No, tampoco... Dos Anclas es la sal que produce... yo pregunto el nombre de la fábrica.
ALUMNA 2.— CIBA S.A., señorita

MAESTRA.—Muy bien, eso es CIBA S.A.

ALUMNA 3.—Mi papá trabaja ahí, señorita.

MAESTRA.—Jorge, podrías decirme ¿desde cuándo está CIBA S.A. en nuestro país?

ALUMNO 3.—Desde mil nueve... 46

MAESTRA.—¿Cómo mil nueve? Mil novecientos cuarenta y seis; a ver, repita

ALUMNO 3.—¿Cómo mil nueve? Mil novecientos cuarenta y seis; a ver, repita

MAESTRA.—Bueno, basta Jorge, no se haga el gracioso.

MAESTRA.—Entonces, ¿cuántos años hace que está CIBA S.A. en nuestro país? A ver, Antonio.

ALUMNO 2.—¿25, señorita?

MAESTRA.—¿Cómo 25? A ver, Arty...

ALUMNA 2.—27, señorita

MAESTRA.—Muy bien

ALUMNA 3.—¿27 años y todavía hay sal señorita?

MAESTRA.—Sí, todavía. ¿Quién le puede explicar a Graciela por qué hay sal todavía?

ALUMNA 2.—Porque la salina es una laguna y la sal fluye constantemente [hay anotaciones manuscritas que no se comprenden].

MAESTRA.—Muy bien, ya que hablamos de esto, ¿saben ustedes con qué se cosecha la sal?

ALUMNO 2.—Con palas y baldes.

MAESTRA.—No, eso era cuando no fabricábamos máquinas.

ALUMNA 3.—Y ahora, ¿fabricamos máquinas, señorita?

MAESTRA.—No, nosotros no, pero hay países que las fabrican y nos ayudan.

ALUMNO 1.—¿Nos regalan las máquinas?

ALUMNA 2.—No, nos prestan las máquinas.

MAESTRA.— No, no nos regalan ni nos prestan las máquinas; nos las venden.

ALUMNA 3.— Pero son muy caras, señorita...

MAESTRA.— Sí, son caras.

ALUMNA 3.— Y entonces ¿cómo hacemos?

MAESTRA.— Bueno, ellos nos prestan dinero y con ese dinero nosotros les compramos las máquinas.

ALUMNO 3.— ¿Así que ellos tienen la plata, las máquinas y nosotros nada?

MAESTRA.— Sí, pero si nosotros trabajamos mucho y estudiamos mucho, algún día vamos a tener nuestras máquinas también. Bueno, ahora vamos a analizar esta oración. Copien... “CIBA S.A. produce sal en beneficio de nuestro país...” ¿Cuál es el sujeto, Jorge?

ALUMNO 3.— Hummm... CIBA S.A., señorita.

MAESTRA.— Para marcar el predicado, ¿qué debemos señalar antes?

ALUMNA 2.— El verbo, señorita.

MAESTRA.— ¿Cuál es?

ALUMNA 2.— Produce, señorita.

MAESTRA.— Muy bien, produce; ¿qué cosa, Antonio?

ALUMNO 1.— Sal, señorita.

MAESTRA.— ¿Entonces, qué es sal?

ALUMNO 1.— Complemento directo.

MAESTRA.— Bien, ¿produce sal en beneficio de quién? A ver, Graciela...

ALUMNA 3.— En beneficio de CIBA S.A., señorita.

MAESTRA.— ¿Cómo de CIBA S.A.?

ALUMNA 3.— Si, señorita, mi papá me dijo que ellos se llevan nuestra plata.

MAESTRA.— Lo que diga tu padre es otra cosa; ahora nos atenemos a esta oración.

ALUMNA 3.— Pero mi papá me dijo... (*se arma gran alboroto entre los alumnos, unos apoyando lo que dice la alumna, otros a la maestra. Suena el timbre del recreo.*)

MAESTRA.— (*cortando la lección*) Recreo, chicos, salgan, se acabó la clase (*salen los chicos, juegan, se empujan, etc.*)

Cuatro personajes se van a un rincón formando un semicírculo de espalda al público, los otros tres restantes se sientan al borde del escenario.

Las alumnas del borde del escenario comienzan a leer el libro de CIBA S.A.

NIÑAS.— Para facilitar la radicación del personal estable que trabaja en el establecimiento han construido setenta casas de dos, tres y cuatro ambientes con cocina y baño instalados.

Escena de la casa

ADMINISTRADOR.— Buenos días, ¿qué pasa?

SALINERO.— Buenos días, señor administrador

ADMINISTRADOR.— ¿Quién es usted?

SALINERO.— Yo soy Rodríguez, ¿no se acuerda?, vine la semana pasada a pedir la casa.

ADMINISTRADOR.— ¿Rodríguez?

SALINERO.— Sí, vivo en el bajo, en el vagón...

ADMINISTRADOR.— Ah, bueno, pero venga en otro momento, ahora estoy almorcando.

SALINERO.— Pero usted me dijo la semana pasada que viniera para arreglar el asunto de la casa. Yo necesito esa casa, sabe, me caso la semana que viene...

ADMINISTRADOR.— Eso no es asunto mío, y menos de la compañía.

SALINERO.— Pero, señor, usted me había prometido...

ADMINISTRADOR.— Bueno, bueno... además hay que hacer mérito para ir a vivir en esas casas.

SALINERO.— Pero cómo... ¿acaso no es mérito trabajar los sábados y que muchas veces no me paguen?

ADMINISTRADOR.— Bueno, mire, vuelva en otro momento porque ya le dije que estoy almorcando.

SALINERO.— Pero señor, no puedo esperar más.

ADMINISTRADOR.— Perdóneme, se me enfriá la comida...

ESCENA DE LA PAREJA DE SALINERO ELIMINADA

Escena del truco

SALINERO 1. ¿Trajo el mazo de cartas?

SALINERO 2.— Sí, aquí lo tengo. Hace mucho tiempo que no lo veo, ¿dónde está trabajando ahora?

SALINERO 1.— Ahora me han mandado al otro lado de la laguna...

SALINERO 2.— ¿Cómo anda de esas heridas?, me acuerdo que hace un mes se lastimó...

SALINERO 1.— Y aquí ando siempre, lo mismo.

MUJER DEL SALINERO.— Yo siempre le digo que vaya al médico, pero no me hace caso

SALINERO 1.— Pero si hoy fui.

MUJER DEL SALINERO— ¿Fue?

SALINERO 1.— Sí, pero a él no le interesa venir aquí, con lo que gana en la ciudad. Cuando Juan se rompió la rodilla fue al médico, ¿sabés lo que le dieron? Un Piramidón; la Luisa la vez pasada se sentía mal del estómago fue y también le dieron un Piramidón; cuando la Juana tuvo el chico fue y a que no sabés lo que le dieron...? Un Piramidón.... Pero mi amigo, usted ya se va acostumbrar, esto no se cura y dura tanto como la sal en la Pampa.

Corte de escena. Se ilumina otro sector de escenario donde se desarrolla la escena de las niñas leyendo el libro de CIBA S.A.

NIÑAS.— También son suministradas sin cargo las viviendas y la corriente eléctrica...

Escena del convenio [en el original mecanografiado figura revisar texto]

SALINERO 1.— ¿Otra mano, amigo?

SALINERO 2.— Bueno.

SALINERO 1.— Pero miren quién llega ahí, adelante amigo...

SALINERO 3.— Buenas.

SALINERO 2.— Oh amigo, ¿cómo le va a usted, tanto tiempo?

SALINERO 1.— ¿Y su mujer, porque no la traes?

SALINERO 3— Y usted sabe, los chicos.

SALINERO 1.— Venga siéntese... (*Luisa le trae una silla*)

SALINERO 3.— Gracias señora, Eugenio he venido a consultarte algo, ¿vos sabés quién son nuestros delegados, los de la UOSA?

SALINERO 1.— Que yo sepa, no tenemos delegados, además no los elegimos desde el año...

SALINERO 2.— 64 si no me equivoco.

SALINERO 3.— ¿Y no sabés algo del convenio, ese que firmaron con la compañía estos delegados?

SALINERO 1 y 2.— No, no sabemos nada.

SALINERO 3— ¿Pero cómo? No se acuerdan que ayer vino el señor administrador y dijo: “Bueno, muchachos, desde mañana hay aumento de sueldo para todos los compañeros”.

SALINERA.— ¿Aumentaron el sueldo? No me habías dicho nada.

SALINERO 1.— Pero sí, solo fueron unos pesos locos...

SALINERO 3.— Bueno, ahora parece que nos van a aumentar el alquiler de las casa...

TODOS.— No, vos estás jodiendo, no puede ser.

SALINERO 2.— ¿También aumentan el alquiler al vagón dónde vivo?

SALINERO 3.— Y claro.

SALINERO 1.— Pero no puede ser, a ver, ¿cómo es eso?

SALINERO 3.— Miren, aquí lo tengo bien anotado. Antes nos pagaban por una hora, \$1,57. Después nos aumentaron a \$1,65. Pero ahora con el aumento del alquiler, vamos a salir ganando menos que antes... miren, les sumamos, restamos y vean, salimos ganando menos que antes.

SALINERO 2.— Y a la gente de CIBA S.A. de San Luis le pasa lo mismo.

SALINERO 3.— Pero claro, si es la misma empresa...

SALINERA.— Pero qué caraduras...

SALINERO 1.— Hay que llamar a una asamblea, a esto hay que denunciarlo...

SALINERO 2.— Sí, y si es necesario hay que parar.

Corte.

Escena de la ronda

NIÑA 1.— Hola, ¿quieren que juguemos al mantanero-liru-la

Niña.— Dale sí, nosotros somos Argentina

NIÑA 3.— Y nosotros CIBA S.A.

NIÑA 1.— Bueno, ustedes se ponen allí

NIÑAS 1 y 3.— Buenos días

Su señoría

Mantanero-liru-la

NIÑAS 2 y 4.— Qué quería su señoría

Mantanero-liru-la

NIÑAS 1 y 3.— Yo quería sus campitos para mi industria montar

Usted pone las salinas y yo le saco la sal

NIÑAS 2 y 4.— Ya que máquinas no tenemos

Aceptamos la sociedad

Pero qué parte de las ganancias

A nosotros nos quedará

NIÑAS 1 y 3.— (*agarrando un pedazo de papel y mostrándolo como si fuera todo el capital*) Esto es lo recaudado, esta pequeña partecita irá a nuestro país, allá en el extranjero. Esta otra partecita será reinvertida aquí, en el país, pero en nuestras industrias. Y esta parte del resto, esta gran parte, a su bolsillo irá a parar (*todas se toman de las manos haciendo una ronda*).
TODOS.— Trato hecho, nunca deshecho, mantantero-liru-la (*bis*)

ESCENA DE LA REPRESIÓN ELIMINADA

FALTA ESCENA DEL BURÓCRATA

Escena del gobernador

Entra el gobernador con su cartel, lo ubica, lo limpia, llega el representante de la CGT.

CGT.— Usted me permitirá que le ayude a mantener el buen estado de este tan preciado cartel (*el cartel tendrá dos partes, la de arriba de telgopor, dividido en tres partes, se leerá la inscripción que dirá “La Pampa, isla de la paz social”*).

GOBERNADOR.— Sí, por supuesto... ya que tenemos esta oportunidad, quería preguntarle ¿cuál es el papel de la CGT en todos estos problemas que hay en la provincia? Vea usted, sigue el conflicto con los colectiveros, maestras provinciales y también el de los salineros... ¿qué hace la CGT para solucionarlos?

CGT.— Pero señor gobernador, me sorprende que me diga esto, si nosotros... los honorables señores de la CGT siempre hemos estado y vamos a estar a la par del gobierno provincial... además deben ser elementos foráneos los que ocasionan todo esto... seguro.

Intervención de los obreros que están a un costado.

OBRERO 1.— Foráneos son los intereses de quienes nos roban las riquezas.

GOBERNADOR.— (*suena el teléfono*) Disculpe... Hola... sí, con él habla... ¿cómo dice? Ah sí, por supuesto... cómo le va, ¿cómo? Claro, sí, sí trataremos de hacer todo lo posible, claro usted tiene razón (*con actitud muy nerviosa*) Sí, por supuesto, no se haga problema, claro, claro... hasta luego (*sale corriendo hacia el cartel y en actitud muy nerviosa le pide al secretario de la CGT que lo ayude*)

GOBERNADOR.— Era un mensaje del gobierno nacional.... nos piden que urgente acabemos con este conflicto con los salineros, es necesario parar esa huelga, es necesario que esto no trascienda...

(*Limpian con mucho ímpetu el cartel, en ese momento aparece el representante de CIBA S.A.*) Pero, señor. CIBA S.A. ¡qué alegría tenerlo por aquí! (*se abrazan*)

CIBA S.A.— Señor gobernador, ¿cómo está usted? (*el representante CIBA S.A. habla de una forma muy extranjera*) Justamente pasaba por la puerta de la gobernación y dije “cómo no voy a saludar a mi estimadísimo amigo el gobernador y justamente al mirar por la ventana observé que nuestro tan preciado cartel estaba un poquito deteriorado y decidí traer este pequeño pedacito que está aquí conmigo... permiso (*lo empuja al secretario de la CGT y trata de hacerlo entrar en el lugar donde el obrero anteriormente retiró un pedazo*) vea usted entra justito, no hay que hacerle ninguna modificación. *El cartel de CIBA S.A. es más grande que el pedazo que falta. Tendrá la inscripción que dirá “el extranjero nos ayuda”...*)

GOBERNADOR.— Pero señor CIBA S.A., ese no es el pedacito que falta, ahora si le cortamos unos pedacito puede entrar lo más bien.

CIBA S.A.— Pero no, así nomás...

GOBERNADOR.— Aunque entre nosotros, a mí me gusta así como está... pero venga, siéntese...

CIBA S.A.— Ya que estaba aquí quería saber cuál es su opinión sobre este problemita que nos está aquejando desde hace un tiempo con los salineros...

GOBERNADOR.— Fíjese que ya estuvimos comentando ese problema y queremos encontrar la forma de solucionar este problema y lo que nosotros proponemos es que anulen el convenio y que reintegren los obreros a la fábrica, para que esto no trascienda.

OBRERO 2.— Qué clase de gobierno es este que a los gringos de CIBA S.A. les llama señores (*retira el segundo pedazo de cartel*)

CIBA S.A.— No, no, no; esos no son los intereses de CIBA S.A., no se olvide de que nosotros proveemos el 70% de la sal de este país, además de los intereses son también de usted (*dirigiéndose al gobernador*) y de usted, no se haga el tonto (*dirigiéndose a la CGT*). Además, nosotros queremos tanto a vuestro país como si fuera nuestro...

GOBERNADOR.— Justamente... (*lo llama el secretario de la CGT, señalándole que falta otro pedazo de cartel*). Ya que ustedes quieren tanto a nuestro suelo, es necesario que revean el convenio y...

CIBA S.A.— No, no; la fábrica permanecerá cerrada hasta tanto no sea aceptado el convenio...

OBRERO 3.— CIBA S.A. pasó por encima del gobierno, pero no pasará por encima de los obreros. (*Retira el último pedazo de cartel y el de CIBA S.A. Abajo se lee, en el segundo cartel: "con fraude y traición, no hay paz social"*)

Escena de las antorchas

Se siente un murmullo de los obreros que vienen en manifestación cantando primero como un murmullo, luego casi al final más fuerte...

“CIBA.S.A. atrás, esclavos no tendrás” (bis, varias veces) la manifestación marcha con las antorchas. Las luces están apagadas, solo se ilumina con las antorchas.

SALINERO 1.— (*hablando al público, contándole a modo de anécdota*). Durante los cuatro meses que duró la huelga hubo muchos sindicatos y gremios que nos ayudaron, tanto de Santa Rosa como de todo el país, de los primeros, el sindicato de bancarios, panaderos, ATE y de Córdoba, el SITRAM.

SALINERA 2.— Una mañana vinieron a mi casa a pedirme que colaborara con ellos, pero como soy muy pobre y no tenía nada para darle le dije a mi hijo que fuera al almacén a comprar un paquete de fideos... cuando los salineros se enteraron y vinieron a mi casa y me llevaron a comer durante los cuatro meses que duró la huelga.

*El inquilinato o se vive como se puede*¹³³

(Creación colectiva de La Chispa, en base a textos de *La panadería* de Bertolt Brecht y *El héroe nacional* de Friedrich Dürrenmat).

EN UN ENSAYO ESCÉNICO DONDE SIETE ACTORES HACEN EL ENSAYO GENERAL DE UNA OBRA QUE ELLOS MISMOS INVENTARON, UNA ORQUESTA Y HASTA EL TÉCNICO SE DISPONEN A TAL EFECTO. TODO COMIENZA.

Entra una actriz trayendo un jarrón. Se limita a ser una simple partenaire: lo que se debe valorizar es el jarrón. Lo muestra desde distintos ángulos, la música varía. Hace una salida olímpica llevando al jarrón como trofeo.

Entra un actor con el jarrón. Su actitud será desenvuelta como la de un mago cuando arma sus trucos. Mostrará posibles usos del jarrón. Es un mendigo que pide limosna con el jarrón. Cae una moneda. Efecto sonoro. El mendigo se alegra. Se reitera el efecto sonoro dando la idea de más monedas que caen a su alrededor. El mendigo que es ciego da saltos a diestra y siniestra tratando de embocarlas. Dándose cuenta el actor que el músico se entusiasmó con el efecto, lo golpea con la jarra en la cabeza.

Llena el jarrón con el agua de una canilla imaginaria y riega unas plantitas con flores. De pronto descubre hormigas. De a una las mata. Efectos sonoros. Pero cada vez se amontonan más. El músico volvió a entusiasmarse con los sonidos. El actor lo fulmina con la mirada primero y luego sonríe muy artificialmente dispuesto a continuar. Con un simple jueguito muestra que el jarrón tiene líquido. Comienza a beberlo, le gusta. Se entusiasma y sigue bebiéndolo. Sale totalmente borracho acompañado por una música completamente desafinada.

¹³³ Quien desee poner en escena la obra comunicarse a galiakohan@hotmail.com

Entra una actriz trayendo el jarrón. De pronto el jarrón le detiene la marcha. Estupefacta la actriz es conducida por todo el espacio a las corridas y a los tirones por el jarrón. Ya enojada lo arroja, pero, por medio de un truco, el jarrón vuelve a ella y comienza a retarla. Efecto sonoro. La insulta. Escandalizada la actriz le tapa la boca, pero el jarrón se la muerde y prosigue con malas palabras. Trata de esconderlo detrás suyo, pero siempre aparece por entre las piernas o sobre el hombro insultando.

Pausa. El jarrón le da una orden y la actriz la acepta de mala gana. Lo coloca en un lugar del espacio luego de que el jarrón probó varios, y sale molesta. El jarrón la llama imperativamente y le da otra orden. La actriz vuelve a entrar para hacerle una reverencia. Sale.

Entra actriz en actitud de ceremonia. Sonido apropiado. Cumple un extraño rito de adoración al jarrón.

Pausa musical. Los músicos afinan instrumentos, consultan anotaciones, etc. Entra una actriz muy creída de que no iba a encontrar a nadie. Ve los músicos y trata de disimular su sorpresa incitándoles a tocar. Comienza una melodía muy rítmica que ella baila interrumpiéndose constantemente con desesperados gestos. De pronto ve el jarrón, lo toma y cuando la música y su baile llegan a un punto culmine, se lo coloca entre las piernas y orina en él. Intenta salir contenta y relajada. Los demás actores están asomados juzgándola con la mirada. Ella se da cuenta de lo que hizo. Todos se paran delante del jarrón tratando de ocultarlo. Estiran los brazos tratando de agarrarlo. Sale una actriz del montón con un bulto en el estómago. Los otros descubren que el jarrón ya no está. Ven a la actriz con el bulto. Inmediatamente ésta trata de disimular tomando la postura de una embarazada.

Miran con desconfianza. La mujer, de golpe, sufre dolores de parto. Todos la asisten. Del montón se desprende otra actriz con un gran bulto en los senos, mientras el resto de actores sacuden a la embarazada sin entender dónde ha ido a parar el bebé. La actriz se contonea luciendo su busto. Un actor la mira con codicia y trata de conquistarla. Las mujeres se indignan. En ese momento, el

músico que se entusiasmaba con los efectos, que en esta oportunidad apoyaba el movimiento de los senos salta y le da un pellizcón.

SUSANA: ¡Me arruinaste la actuación!

ESTRELLA: ¡Los músicos a la orquesta! ¡Nosotros somos los que teníamos que actuar!

SHUTO: Me dio ganas de hacerlo... Y estaba aburrido ahí en la orquesta.

SUSANA: Claro. Aquí nadie respeta nada. Total...

ESTRELLA: Después nos quejamos que no nos ponemos de acuerdo, que así nunca...

GRACIELA: ¿Y por qué no puede ser que el músico interrumpa en esa parte el juego? Puede quedar bien. Si seguimos así no vamos a terminar de preparar nunca esta obra.

HORACIO: ¿Cómo qué puede ser? ¿Cómo qué puede ser? Cualquier cosa viene bien en esta obra. ¿Se dan cuenta qué no sabemos lo que queremos hacer?

SHUTO: ¡Claro que sí! ¿Y se la agarran conmigo?

CARLOS: (*No aguenta la discusión y se esconde entre unas cámaras de auto*)

GALIA: (*Ha tirado sus instrumentos musicales en la actitud de "yo no hago más nada"*)

SHUTO: Siempre se la tiran conmigo. ¡Y después de todo hago lo que se me da la gana! ¡¿Entendido?!

GRACIELA *que ha estado mirando a CARLOS esconderse entre las cubiertas arranca en llantos.* ¡Se perdió mi marido!

La mujer llora tanto que no se le entiende. La gente se le arremolina pidiéndole datos y pistas. La actriz sale de su personaje y se queja a sus compañeros de no entrar en la situación, de no ayudar a la desesperada mujer.

GALIA *espectadora de todo se acerca a las cámaras. ESTRELLA la saca de un brazo creyendo que quiere descubrir a CARLOS. La discusión sigue. GALIA, buscando la manera de salvar el juego, interrumpe.*

GALIA: ¡Atención! La magia todo lo puede... Tu marido ha de aparecer, Chufi-chufi... (*Pide a todos que lo repitan para crear un campo de energía. Cuando la participación del público llega al clímax, salta CARLOS de su escondite y es recibido por todos entre abrazos y risas*)

SHUTO: ¡Ese juego me gustó! ¿Hagamos otro?

CARLOS: ¿Y si algunos de nosotros hacemos de público y los demás representan para nosotros?

GRACIELA: A lo mejor era lo que nos estaba haciendo falta.

ESTRELLA: A ver si por un momento nos dejamos de pelear.

HORACIO: ¡Pido para ser público!

GRACIELA Y CARLOS: ¡Yo también!

GALIA: Yo estaba en un palco (*Sentada en dos cámaras*)

CARLOS: (A *Estrella* y *Susana*) vos sos la patrona (*a Susana*) y vos la sirvienta (*a Estrella*).

SUSANA: María, tráigame el sombrero, por favor.

ESTRELLA: (*Muy solícita*) Al instante, señora. ¿Este le gusta? (*Se lo coloca*) Le queda precioso...

SUSANA: (*Muy condescendiente*) Usted me viste tan bien... Siempre sabe lo que me va a gustar.

ESTRELLA: ¡Qué joven y elegante se la ve!

GRACIELA: Realmente, qué aburrido...

SHUTO: ¡Queremos acción!

ESTRELLA: ¡Las que actuamos somos nosotras y les damos lo que queremos!

GALIA: ¡Pero los que pagamos somos nosotros!

SUSANA: ¿Para eso querían hacer de público? ¿Para echar a perder todo?

HORACIO: No, señor. Para ver si alguna vez aprendemos a hacer cosas que interesen.

CARLOS: ¿Cómo una patrona y una sirvienta se van a tratar así?

ESTRELLA: ¿Y qué querés? Si ella me trata bien, ¿qué puedo hacer yo?

SUSANA: ¡Ah, desgraciada, ahora me echás la culpa de que actués mal!

ESTRELLA: ¡Estúpida! ¡Quiero decir que como patrona me tenés que tratar mal para que yo me rebelle!

SUSANA: Te voy a dar con el gusto. ¡Tomá!

(Comienza una furiosa pelea entre las dos actrices ante el entusiasmo de los actores que jugaban a ser público. Rodean a las contrincantes, armando un ring con el trapo que se usara como sombrero)

HORACIO: (A manera de locutor) ¡Señoras y señores! ¡Estamos transmitiendo la pelea de la noche! (Desarrollar)

SHUTO: ¡Apuesto dos contra uno que gana la rubia!

CARLOS: ¡Acepto la apuesta!

(Vence Susana —la rubia— que es llevada en andas, Estrella aduce haber perdido porque le corrieron la soga)

SHUTO: ¡Eh, vos! Pagáme la apuesta.

CARLOS: No puedo. No tengo plata.

SHUTO: (Enojado) ¿Así que vos apostás sin tener plata?

ESTRELLA: (Colocando un papel en el bolsillo de Carlos) Sí que tenés.

CARLOS: Tomá.

SHUTO: ¡Pero esto es un papel!

CARLOS: ¿Y que querés? Si todo era un juego.

SHUTO: Nada de juego ¡Vos me pagas lo que me debés!

ESTRELLA: ¡Empezamos de nuevo! ¡Se van todos a la mierda!

CARLOS: ¿De dónde querés que saque plata? ¿Cuánto hace que no damos funciones?

SUSANA: (Señalando el papel) ¡Atención! ¡Esa es una boleta del PRODE y acaba de ser premiada!

(Alegria. Todos saludan efusivamente al ganador. Lágrimas risas, aplausos.)

SHUTO: ¡Los invito a comer!

CARLOS: ¡Guarda! Que vamos a cenar al “Chez Maxim”.

(Inmediatamente los actores y actrices adoptan las actitudes más estiradas de personas distinguidas e importantes que llegan al restaurante. Se sientan a la mesa y son atendidos por dos mozos muy atentos, que les alcanzan las cartas y toman sus pedidos. Los mozos traen la comida. Los comensales se invitan uno a otro a empezar.)

TODOS: ¡Comida!

(Todos se avalanzan sobre la mesa, empujándose y peleándose por la comida)

MOZOS: ¡Dejen algo! ¡Abran cancha!

(Al momento todos están tirados por el suelo, totalmente satisfechos. Eructos y sonrisas de placer).

ESTRELLA: (luego de un instante) ¡Atención! Ahora somos desocupados. Y nos hemos gastado todo el dinero que teníamos en comida.

CARLOS: Caramba, hace veinte días que estoy sin hacer nada. Encontrar trabajo es difícil.

SHUTO: Hace dos días que faltó de mi casa buscando empleo. ¿Qué será de mi familia?

GRACIELA: ¿Quién piensa en trabajar en este momento?

ESTRELLA: Veremos si decís lo mismo mañana, cuando te empiece a apretar el hambre.

SUSANA: ¿Y si yo fuera una maestra? Una maestra... que hace cuatro meses que hace cola en el Ministerio... Y cuando consigo una suplencia, tardan seis meses en pagarme.

HORACIO: Yo soy changador. No consigo nada. Y lo peor es que ya ni de changas puedo vivir.

SHUTO: Hoy estuve a punto de conseguir empleo. A esta hora podría estar pensando en cosas mejores que mi mala suerte.

GALIA: Bah, siempre creemos que en algún momento las cosas serán mejores para nosotros.

HORACIO: Recuerden que somos víctimas del dedo de la casualidad.

CARLOS: ¡No es verdá! ¡Yo todavía confío que el que se propone algo lo consigue, tarde o temprano!

GRACIELA: Sí, con la fuerza de la voluntad, ¡boludo!

SHUTO: ¡Vos sos una cómoda!

GALIA: Vamos a ver si es cierto que el que se propone algo lo consigue. A lo mejor esto puede servir para nuestra próxima obra. ¡Por ejemplo! Yo soy poderosa. ¡Muy poderosa! (*Toma un escobillón*) Ustedes no pueden nada contra mí. Ustedes son muchos, pero ocupan un lugar miserable en el mundo. Pequeño como éste. (*Señala en el espacio y obliga a todos a entrar en él*) Están metidos dentro de él como con calzador. (*Los cerca con el escobillón, apretándolos*) Dentro de este espacio no tienen posibilidades. En cambio, yo, como poderosa que soy, tengo todo este lugar para mí. (*Acerca elementos*) Puedo respirar a mis anchas, bailar y brincar y moverme con mucho donaire... ¡Déjenme sola, solita, solita! (*cantando*) Puedo desparramarme cómodamente, (*toma un cataléjo*) mirar desde lo alto (*sube a una escalera*), ¡y gozar de la libertad!

TODOS: ¡Acaparadora!

GALIA: ¡Silencio! Es necesario para que haya equilibrio en el mundo. (*Enfoca a los apretados con el cataléjo*). ¡Oh! ¡Qué bien se los ve desde aquí! Qué apretaditos... No sé cómo se las arreglan para vivir en tan poco espacio. Pobres... ¡Tomen!

(*Les tira el cataléjo*) ¡Para que miren desde lejos lo que no pueden tener!
(Ríe)

(*Los Apretados toman el cataléjo y miran hacia el espacio amplio. Todos quieren ver. La Poderosa se siente halagada y posa para ellos. Los apretados tratan de verse entre ellos, pero están tan cerca uno de otro que no pueden. Insisten en mirar el espacio y los objetos de la Poderosa, desde todos lados y haciendo codiciosos comentarios. La Poderosa comienza a sentirse incómoda.*)

GALIA: Bueno. ¡Basta ya! ¿Hasta cuándo van a mirar hacia aquí?

ESTRELLA: Danos algo.

HORACIO: (A Los Apretados) Le saquemos algo. ¡Tiene todo para ella!

SHUTO: Dejanos estar ahí por un ratito, no más.

GALIA: No, ustedes no saben usar la libertad. No sabrían qué hacer con todas estas cosas. Se perderían en el espacio. (*Cambiando de repente*)

Después de todo, yo estoy acá porque trabajé mucho. ¡Parásitos!

TODOS: ¡A-ca-pa-ra-do-ra!

GALIA: ¡Qué hacer con tanta abundancia!

(Primer llamado de atención para Los Apretados. Pausa. Comienzan a entonar una canción muy dulce suave y melodiosa.)

GALIA: ¡Oh, qué bella melodía! Cuando quieren son tan amorosos.

(Hace unos pasitos de baile, pero rápidamente un clima de placidez la invade y se recuesta somnolienta) Sigan, sigan... (Los Apretados se acercan sigilosamente y le arrebatan el objeto donde tenía apoyada la cabeza. La Poderosa despierta sobresaltada) ¡Ladrones! ¡Aprovechan el momento en que una está más indefensa! (Se acerca tratando de recuperar su objeto, pero los apretados le contestan con rugidos y zarpazos, a la manera de fieras) ¡Fuera! ¡Atrás! (Toma un banquito y el escobillón y se pone en actitud de domadora) ¡Atrás! (En un amago de ataque Los Apretados le arrebatan el banquito) ¡Idiotas! (Furiosa sube a la escalera y les da la espalda en señal de que no le importa nada. miradas de reojo, mientras Los Apretados meten como pueden los objetos en su estrecho espacio. Satisfacción) Bah, después de todo ya estaba cansada de usarlos...

TODOS: Mentira, mentira...

GALIA: ¡Es cierto! ¡Estaba aburrida!

(Segundo llamado de atención para Los Apretados)

TODOS: (Asombrados) Se aburre.

GALIA: ¡Sí, porque me sobra de todo!

TODOS: (Confirmando) ¡Se aburre, se aburre!

GALIAS (*Reaccionando*) ¡no es verdad! ¡No me confundan!

CARLOS: Y seguro que si no nos tuviera a nosotros se aburriría más, aún. (*Los Apretados dan la espalda a La Poderosa. Murmuran y se ríen entre ellos. Recorren el espacio como si ya no le importara estar tan apretados. La Poderosa no soporta la situación y trata imperiosamente de llamar la atención.*)

GALIA: (*Cantando*) A desalambrar, a desalambrar, etc.

GRACIELA: No sabe cómo llamar la atención.

ESTRELLA: Dejala, está aburrida.

GALIA: ¡Bueno, sí, estoy aburrida! ¿Y qué? (*Señala a uno de Los Apretados*)

¿A ver? Vení vos. ¡Vos! ¡A vos te digo!

CARLOS: ¿yo?

SUSANA: Si, vos. Dale, andá.

CARLOS: No, que vaya otro.

GALIA: No, quiero a ése.

HORACIO: ¡Dale, no podemos perder esta oportunidad!

SHUTO: Vos vas y después nos llamás a nosotros!

(*El muchacho entra y lo primero que hace es sentirse con posibilidad de movimiento por los cuatro costados. Abre los brazos inspirando profundamente.*)

GALIA: (*Que se echa alborozada en sus brazos*) ¡Ah!

SUSANA: ¡Aprovechá!

GALIA: ¡Qué fuerte y alto sos! (*Lo toma de la mano y lo conduce*) Vení que te muestro.

SUSANA: (*Tirándole el catalejo*) ¡Tomá, pegále!

(*El muchacho mira el catalejo y mira la escalera. Sube ente la impotencia de sus compañeros. Prueba mirar desde arriba con el catalejo. Enfoca hacia Los Apretados que cambian de actitud*)

GRACIELA: ¿Cómo se nos ve?

(*El muchacho sin contestar, como extasiado, pasea su vista por todo el espacio*)

HORACIO: Miren cómo goza. ¡Eh, che, no te olvides de nosotros!

GALIA: ¡Bueno, bajá, ya es suficiente. (*El muchacho no hace caso. La Poderosa lo tironea de la ropa*) Bajá, te digo. ¡Bajá! (*Consigue que se baje*) Te gusta todo esto, ¿sí? Pero dale, reaccioná, decíme algo. ¡Yo te llamé porque estaba aburrida! (*El muchacho intenta subir nuevamente la escalera*) ¡Imbécil! ¿Qué te has creído? ¡Vení, agarrá esto y ponete a limpiar, acá no vas a estar de arriba. ¡Vas a pagar! (*El muchacho limpia como si no supiera*) ¡Con más ganas!

SHUTO: ¡A limpiar, esclavacho!

GALIA: ¡Por aquí también! ¡Aquí hay una mancha!

SUSANA: ¡Gallina!

ESTRELIA: ¡No podés decir lo que sentís!

GRACIELA: ¡Desperdiciaste la oportunidad que todos buscábamos!

(*El muchacho golpea desesperado con el escobillón el suelo*)

GALIA: ¡Inservible! (*A Los Apretados*) ¡Que venga otro!

HORACIO: ¡Yo!

ESTRELLA: ¡Yo soy muy hábil!

SHUTO: ¡Yo sé divertir!

GALIA: ¡Vení vos! (*La muchacha entra y mira a su compañero con reproche*)

Pero te quedás con la condición de que eches a este. (*La muchacha le pide que se vaya. Ante la negativa del muchacho, arremete a golpes y patadas. La Poderosa observa divertida. El muchacho vuelve con los suyos.*) ¡Bravo! ¡Vos, sí que tenés iniciativa! (*Le coloca a la muchacha su capa alrededor del cuerpo*)

¡Proponé un juego! ¡Quiero acción!

SHUTO: ¡Quiere acción!

TODOS: ¡Dásela!

GRACIELA: ¡Ya sé! Juguemos a la pelota.

GALIA: Pero aquí no hay pelota.

GRACIELA: ¡Esto va a servir! (*Hace un bollo la tela. La muchacha comienza a amagar con la pelota. La Poderosa reacciona muy ansiosa. En el momento que parece que se la va a tirar, la despidie con fuerza hacia Los Apretados.*)

TODOS: ¡Gooool!!!!

GALIA: ¡Traidora! (*La amenaza con el escobillón a manera de arma*) ¡Volvé con los tuyos! (*La echa*) ¡Ignorantes! ¡Todavía tengo lo principal! ¡¡El poder!!

(*Sube delirante a la escalera, escobillón en mano, y arranca con un discurso ininteligible sobre la subversión. Los Apretados con movimientos rápidos y precisos, arman una gitana cubierta con la tela a manera de manto, dentro de la cual se esconden. Interrumpe la Poderosa*)

ESTRELLA: ¡Ah, dele caza!

GALIA: ¡Una gitana!

ESTRELLA: Una buena gitana que te ve algo confundida, mujer, y viene a adivinarte el futuro.

GALIA: Pasa. No podrías haber llegado en mejor momento. Ahora como nunca necesito apoyo espiritual (*con temor*) y si fuera posible... armado. (*Mirando hacia todos lados*) ¿Dónde se habrán metido?

ESTRELLA: Dame la mano.

GALIA: Te ves algo gruesa.

ESTRELLA: Es la buena vida, cosa que tú no disfrutas últimamente.

GALIA: Es solo una racha. Un retroceso para tomar envión y llegar más lejos. (*Seria*) ¿No has visto a nadie rondando mi espacio?

ESTRELLA: Solo he visto gente que de apretada iba desapareciendo, por aquí cerca.

GALIA: (*Respirando aliviada*) Es la ley de la vida. ¿Qué otra cosa ves en mi mano?

ESTRELLA: Angustia por cosas que te han arrebatado con mucha astucia...

GALIA: ¡Estúpida! ¡No me importa el pasado! ¡Háblame del futuro, que el porvenir seguirá siendo mío!

SUSANA: (*Cambiando la cara de la gitana*) Tu futuro está en blanco.

GALIA: ¿Cómo te atreves? (*Al mirarle la cara da un salto*)

SUSANA: ¿Qué te pasa? No me mires así. Era una broma... Algo se ve.

GALIA: Rápido. Necesito saber. (*Mira hacia un costado*)

GRACIELA: (*Cambia nuevamente la cara de la gitana*) Dentro de poco te verás en una situación muy apretada.

GALIA: ¡¡Qué estás diciendo!? ¡Ay, la cara!

GRACIELA: ¡La otra cara de la moneda probarás!

GALIA: ¡Cambia, cambia!

CARLOS: (*Cambio*) ¡Sí, cambiará tu situación desde ahora!

(*Salen voces del cuerpo de la gitana*)

GRACIELA: Es lógico.

SHUTO: Debe cambiar.

GALIA: ¿Quién habla?

HORACIO: Por acaparadora.

(*La Poderosa busca desesperada con la mirada por todos lados. Aparecen dos caras en la gitana*)

GALIA: ¡¡¿Qué truco es este?!! (*Aparecen tres caras en la gitana*) (*La Poderosa despavorida, corre como una gallina gritando*) ¡Mi futuro está en blanco!

¡Mi futuro está en blanco! (*Aparecen cuatro caras, reaccionando de golpe*)

Los que estamos arriba, nunca nos damos por vencidos. (*Agarra el escobillón como arma*) ¿Creen que no me he dado cuenta de la treta? ¿Qué no sé quienes son? (*Los apunta*) ¡Fuera de este espacio!

GRACIELA: ¡Es solo un escobillón!

(*Furiosa La Poderosa lo tira al suelo*)

SUSANA: ¡Y te ganamos en buena ley!

(Avanzan todos y la empujan fuera del espacio de juego)

TODOS: ¡Fuera! (Empujan el manto hacia arriba, quedando al descubierto)

¡Viva! ¡A disfrutar ahora! (Cozan del espacio y de las cosas conseguidas)

GALIA: (Fuera del personaje) Así resulta muy fácil. Si hubiera tenido un arma de verdad, no estarían ahí ahora.

CARLOS: Es cierto. Estamos perdiendo el tiempo en algo que no soluciona nuestros problemas.

GRACIELA: Ahora juguemos a que nos vamos de vacaciones, y que comemos de nuevo. (Ríe)

SUSANA: Yo no quiero disfrutar en un juego. Quiero un bienestar real que me dure.

SHUTO: ¡Real! Como el trabajo que hoy estuve a punto de conseguir.

GACIELA: Otra vez con eso...

SHUTO: Si no fuera por mi maldito mal carácter.

CARLOS: ¿Qué paso?

SUSANA: ¿Te peleaste con el empleador?

GRACIELA: ¡Ya sé! ¡Te quisieron emplear de alcahuete!

TODOS: (Empujándolo) ¡Alcahuete! ¡Alcahuete!

SHUTO: ¡Dejen de joder! Les voy a contar. Había mucha gente esperando conseguir trabajo (*acomoda a los compañeros en cola*). Estaban detrás de una puerta (*Un actor coloca un marco de puerta delante de los demás*)

¡Así! Y entonces, el empleador en ese momento gritó...

(El actor que colocó la puerta se coloca detrás de ella y asume el rol de empleador)

ESTRELLA: Me parece que esto puede salir bárbaro.

HORACIO: (Abre la puerta) ¿Cuántos son? (La gente se desordena) Hagan cola. (Todos se pelean por el lugar) ¡Basta! ¡Aquí necesitamos gente disciplinada y el mérito lo tienen que empezar a hacer desde que llegan!

¿Entendido? (*Cierra la puerta*) A la derecha, a la izquierda, al centro, atrás...

CARLOS: Eh, che, ¿qué te pasa?

HORACIO: Bueno, de alguna manera tengo que demostrar que están a mi disposición.

TODOS: ¡Aprovechador!

GALIA: ¿Hasta cuando nos va a tener esperando?

HORACIO: Hay algún carpintero entre ustedes?

TODOS: ¡Yo!

SHUTO: (*Desde el costado*) No. El trabajo que estuve a punto de conseguir era de...

HORACIO: ¡Los de afuera son de palo! (*Al grupo de desocupados*) ¿Hay algún albañil?

TODOS: ¡Yo!

HORACIO: ¿Cómo es eso que todos saben hacer de todo?

ESTRELLA: ¡Y bué! Uno tiene que vivir... (*Risas*)

HORACIO: ¡Vivillos! ¡A mí no me van a engañar!

SHUTO: ¡Eso no es lo que me pasó a mí!

HORACIO: ¡He dicho que los de afuera son de palo! ¡Y andá a la cola vos también!

(Corre a ponerse algún elemento de vestuario. Viene cambiado y con una pila de diarios en la mano. Aprobación y entusiasmo en el resto de actores) (*Abre la puerta*)

Eh, ustedes, busco a alguien que me reparta los diarios y busque nuevos clientes.

TODOS: ¡Todo queremos una oportunidad!

HORACIO: No. No los necesito a todos. Decime: ¿vos tenés parientes?

GALIA: Sí, señor.

GRACIELA: Yo no tengo parientes.

SHUTO: Yo podría soportar cualquier trabajo.

SUSANA: A las mujeres nos compran más.

CARLOS: Yo soy muy hábil en la calle.

ESTRELLA: ¡Mentira, ese chupa!

GRACIELA: Yo soy joven.

HORACIO: Y más barata. Pasá. (*Toma los diarios*) Aquí hay diez diarios. ¡Limpiate las manos! La ganancia de uno será para vos. La ganancia da nueve para mí. ¡Ponete derecha! ¿Porque quién sos vos? Una nada. ¡No sos más que un agujero que hace cualquier cosa por llenarse de comida! Una boca más que quiere comer. Sin embargo aquí está tu salvación. Estos diez diarios son todo lo que tenés. Todo lo que el mundo tiene para vos. ¡Limpiate la nariz! Y quién te quite el diario, cuya ganancia te corresponde, es tu enemigo.

TODOS: ¡Es tu enemigo!

HORACIO: ¡Prestá atención! De manera que diez veces serás puesta a prueba en el valor, en la dureza y en la resistencia.

SUSANA: ¡Atención! El novato se enfrenta con la calle y debe hacer clientela.

(*El actor que hacía de empleador se suma al resto de actores que cruzan el espacio en distintas direcciones y sentidos, mientras la joven diariera vocea su mercancía*)

GRACIELA: ¡Diarios! ¡Diarios! ¡La Voz! ¡Los Principios! ¡Últimas noticias! (*Nadie de los posibles compradores le presta atención*)

SUSANA: Tendrás que aprender que a cada uno le tendrás que dar la noticia que sus oídos esperan escuchar.

GRACIELA: ¡Diarios! ¡Diarios! (*Busca rápido una noticia*) ¡Con el último aumento del colectivo (*Uno se para interesado y lo compra*)

SUSANA: ¡Estás venciendo! ¡Ahí tenés a otro! Mirale la cara y adivinale la noticia justa.

GRACIELA: (*Frente a un señor muy atildado*) ¡Huelgas y actos de protesta en España! (*No se inmuta*) ¡Paro nacional de educadores! (*Nada. Busca fervientemente en el diario*) ¡El último aumento del dólar! ¡Mini devaluación del peso!

HORACIO: ¿Eh? ¿Mis finanzas? ¿A ver?

GRACIELA: ¿Me compra el diario, señor? Aumentó mucho el dólar. (*Logra vender el segundo diario*) (*Pasa por el lugar una chica frívola*)

SUSANA: Preparale el horóscopo.

GRACIELA: (*Abriendo un diario*) Tengo algo mejor. ¡Diario! ¡Diario! ¡Se descubre un nuevo tratamiento de belleza. ¡Tres segundos bastan para cambiar de figura!

GALIA: ¿Cómo es eso?

GRACIELA: En tres segundos le cambia el color del cabello, de los ojos y del ánimo.

GALIA: ¿En qué página está? (*Logra vendar el tercero*)

GRACIELA: ¡Diarios!

(*Se encuentra con un tipo que escucha atentamente un partido de fútbol por una portátil*) ¡Atención! ¡Colapso en el fútbol! ¡Jugadores declaran en huelga da piernas levantadas!

SHUTO: ¿Queeeeeé? ¡Dame uno, dame uno urgente!

(*Vende el cuarto diario*) (*Un señor y una señora se encuentran con un abrazo delante de la diariera*)

GRACIELA: ¡Proyectan importantes reformas en la actual ley de jubilaciones. (*Es atendida por los dos*) Entre las reformas se propician las siguientes: Edad jubilatoria: para obtener la jubilación ordinaria, podrá compensarse con el exceso de edad, la falta de servicios y con el exceso de servicios, la falta de edad, a razón de dos años de servicios excedentes por un año de edad o de dos de edad de excedente por un año de servicio.

ESTRELLA: ¡Por Dios, Virgen Santa, Rodolfo, ha de ser una reforma muy importante, porque no entiendo nada!

CARLOS: Debe ser un error de imprenta. Dame dos por la dudas.

(*Vende el quinto y el sexto*) (*Pasa un ejecutivo*)

GRACIELA: ¡Trascendental invento! Se acaba de inventar en Londres el estómago automático descartable para ejecutivos con muchos compromisos. Señor, usted debería tener esta primicia.

CARLOS: Por supuesto. Los ejecutivos también somos humanos. (*Compra el séptimo*).

GRACIELA: (*Contenta*) ¡Me quedan tres! ¡Esta no puede fallar! ¡Con el aumento de la canasta familiar!

ESTRELLA: ¡Otro más! ¡Cada día que pasa aumenta todo!

GALIA: ¡Todo está por las nubes!

GRACIELA: ¡Así es! ¡Tanto es así que el ministro de Aeronáutica ha elevado una dura queja, ya que las canastas perturban el tráfico aéreo! Aquí lo dice.

ESTRELLA: Ay, mi Dios, ¿dónde iremos a parar? Dame un diario.

GALIA: A mí otro.

(*Salen las dos comentando. Compraron el octavo, y el noveno diario*)

GRACIELA: ¡Me queda solo uno!

HORACIO: ¿Me prestás el diario?

(*La diariera mira el único diario que le queda, el que ese día le va a dar de comer. Mira insegura al desocupado*)

SUSANA: Estás en un apuro. ¡Pero recordá! Primero son tus intereses. Él es un desocupado, pero busca una esperanza, una oportunidad. No se la des... ¡Vendésela!

GRACIELA: (*Mirando el último diario*) Con este tengo que comer. Hay pedidos de albañiles, carpinteros, torneros, mecanógrafos...

HORACIO: ¡Quiero ver! Tomá. (*Sonriendo*) Lo que me quedaba para morfar...

SUSANA: Estás aprendiendo que aunque uno no quiera, en estos tiempos todo nos lleva a pensar primero en nosotros y después en el próximo.

GRACIELA: (*Fuera de personaje*) Eso es terrible...

(Los actores desarman la escena. La actriz que cumplió el rol de diariera continúa preocupada. Alguno habla con ella. Quedan tres en medio del escenario)

GALIA: (No se sabe si en actriz o en un personaje) Hace un día maravilloso, ¿eh? Maravilloso... (*Sale*)

(Algunos actores comienzan a levantar con trastos y otros elementos una especie de edificio. Alguien charla animadamente con Graciela y escribe algo en un papel)

HORACIO: En días así uno desea... muchas cosas.

SHUTO: Desear es el pasatiempo inútil de los desocupados.

HORACIO: ¿Desocupados? No tenemos trabajo, ni dinero.

SHUTO: Así es. Y no tenemos amigos.

HORACIO: Cierto. Pero nos tenemos a nosotros. La amistad de los pobres es amistad verdadera. Nosotros...

(Pasa Carlos riendo con Graciela y Estrella en busca de algún elemento para el edificio)

SHUTO: ¿Con qué derecho ese tiene dos amigas?

HORACIO: (Cuando regresan Carlos y las dos chicas con telas y otras cosas)

Parece ser un hombre muy listo. Debe tener plata.

(Susana se asoma a una de las ventanas altas del edificio, probando la escenografía armada)

SHUTO: ¡Qué hermosa es! (*Se queda extasiado frente a la visión. La muchacha lo mira y lo saluda*)

HORACIO: Parece que está con vos.

SHUTO: Si al menos estuviese bien vestido, no necesitaría dinero.

(*Al caminar se tropieza con algo. Rengueando entra con su amigo a la casa armada*)

ESTRELLA: No, no quiero. No me gusta, que lo haga otra. Hacelo vos.

(*Graciela la empuja fuera de la casa. Lee en un papel*)

GRACIELA: Esto es un inquilinato. Y esta es su dueña. Aquí viven diferentes personas. Cada una con su problema.

ESTRELLA: (*No teniendo más remedio que aceptar el personaje*) Bué. (*Hacia adentro*) Mucho cuidado conmigo, ¿eh? Ustedes lo quisieron.

GRACIELA: Y este que ahora entra es el cobrador de impuestos. Viene a recibir su pago: impuestos. Agua, luz...

CARLOS: ¿Quién es el dueño de esto?

ESTRELLA: ¡Esto tiene nombre! ¡Es la pensión “El buen gusto”! ¿Y yo puedo saber quién es el gritón que tengo adelante?

CARLOS: ¿Usted es la dueña? Estas son las facturas de la luz, agua e impuestos a la propiedad... Y aquí la cuenta del teléfono.

ESTRELLA: ¡Pero si yo no tengo teléfono!

CARLOS: (*Ríe*) ¿Seguro que no lo está tramitando? (*Estrella niega riendo*)

Bueno, entonces ésta no va, pero estas otras sí. Allí figura la fecha del pago en oficina. Adiós.

ESTRELLA: ¡Es inaudito! Tendré que ganar menos o... ¡Aumentar! ¡Eso! ¡Aumento de alquiler para todo el mundo!

INQUILINOS: ¿Cómo aumento?

HORACIO: ¿De dónde vamos a sacar el dinero?

ESTRELLA: Eso no es asunto mío. ¡Lo mío es cobrar y cobraré!

SHUTO: Hay que encontrar una solución rápido.

GALIA: Lo rápido es decir eso.

SUSANA: Si por lo menos mi marido consiguiera trabajo, sería diferente.

CARLOS: ¡Tendríamos que ganarnos el PRODE o la quiniela!

SUSANA: ¡Pero si no jugás nunca! ¿Cómo querés ganar?

(Cruza la escena la Distanciadora vestida de prostituta)

SUSANA (Mirándola) ¡Quisiera saber en que gastás la miseria que gano como modista!

CARLOS: Uh, empezamos de nuevo...

SUSANA: ¡Negrero! ¡Con el pretexto que no conseguís trabajo me hacés trabajar como hormiga! ¡Todo para ir después a despilfarrar la plata en putas y copas!

CARLOS: ¡Déjá de hacer teatro, ¿querés?

SUSANA: ¡Dale, pegame encima! Acá está la estúpida que te saca del pozo. ¡La hormiga que tendrá que trabajar las treinta horas del día para poder pagar el aumento!

GRACIELA: Mientras los inquilinos piensan en sus posibles soluciones, hay dos inquilinos que ruedan en este momento por la calle, mendigando. La siguiente historia cuenta la enfermedad de nuestro Héroe Nacional, que todo el mundo conoce y del que todo al mundo habla y de dos inválidos a quienes nadie conoce. Dos de tantos, ciertamente dignos de lástima. Como ustedes saben, los tiempos que corren no son fáciles. Todos pasamos algo.

ESTRELLA: (*Disfrizada de borracho*) La enfermedad del Héroe Nacional es sensacional, pérvida, sin embargo nuestro Héroe Nacional puede estar seguro que esta dura prueba le valdrá el amor y la veneración de la Nación entera... (*Se cuelga de la prostituta que ríe divertida*)

GRACIELA: Los tiempos que corren no son fáciles. Y por eso hay que aprovechar las oportunidades.

(Cambio de iluminación. Escenario levemente iluminado desde atrás. El boxeador ciego durmiendo. El futbolista rengo caminando en círculos por la habitación. Música)

SHUTO: (Luego de leer ávidamente el diario descubre una noticia) ¡Por fin! ¡Antón! ¡Antón, Antón, despertate! (Lo sacude) ¡Eh! ¡Despertate, Antón!

HORACIO: (Despertando de un sueño) ¿Qué pasa?

SHUTO: ¡Una sensación, Antón! ¡Por fin una oportunidad!

HORACIO: ¡Qué sensación ni qué oportunidad! ¿Puedo tener una sensación más grande que la que tuve recién en sueños? Estuve boxeando ante diez mil bocas que rugían mi nombre a cada golpe que daba. Era el mejor, el más grande... ¡Dale, Antón!

SHUTO: ¡Y vos despertás de tus sueños y desapareció la gloria! ¡Qué me importan los sueños si esta mañana yo te puedo ofrecer una real oportunidad que será nuestra suerte y la de todo el mundo! ¡El héroe nacional se volvió leproso!

HORACIO: ¿Eh?

SHUTO: ¡Nuestro Héroe Nacional!

HORACIO: ¿Cómo pudo volverse leproso por estos lados?

SHUTO: Es que estuvo visitando una población del interior y para demostrar su simpatía social, no tuvo mejor ocurrencia que entrar descalzo a una choza. Y así contrajo la lepra.

HORACIO: ¿Dónde?

SHUTO: En el dedo gordo del pie izquierdo.

HORACIO: ¿Y esa es una oportunidad?

SHUTO: Vos siempre te dormís y soñás con tus multitudes rugientes que te aclaman y te llenan de gloria. Pero yo duermo mal, Antón, soy un hombre despierto. Reflexiono sobre nuestra desgracia; somos inválidos que no tenemos nada que decir.

HORACIO: No quiero tener nada que decir.

SHUTO: La razón de nuestro mal pasar es que nadie nos escucha ¡Pero ahora todo será distinto! Ahora el Héroe Nacional es uno de lo nuestros. Él es leproso y nosotros somos inválidos. Ahora él nos comprendrá. Vamos a verlo. En el diario dice que está en la Clínica Mayor.

HORACIO: ¿Qué vamos a hacer allí?

SHUTO: El héroe nacional tiene que formar con nosotros un gobierno.

ANTÓN: ¿Gobierno?

SHUTO: Nosotros seremos ministros.

HORACIO: ¿Ministros?

SHUTO: ¿Qué si no? Yo fui jugador de fútbol y vos boxeador. ¿Pero acaso puedo yo jugar sin mis piernas sanas y vos boxear sin tus ojos? Que eso lo hagan los sanos. Para gobernar no se necesitan las extremidades.

HORACIO: ¿Eso lo comprenderá nuestro Héroe Nacional?

SHUTO: ¡Por supuesto! La lepra le ha abierto los ojos sobre nuestra miseria. Una enfermedad así despierta.

HORACIO: ¡Tonterías, Laudino! ¡Otra de tus ideas imposibles!

SHUTO: ¡Ahora deberán subir por una vez aquellos que han conocido la historia del mundo en carne propia! ¡Y esos somos nosotros!

HORACIO: ¡Pero si nosotros no sabemos gobernar!

SHUTO: ¿Qué creés que he hecho yo durante las noches, mientras vos roncabas? He gobernado en pensamientos. He proyectado programas de gobierno, he realizado reformas sociales. No vas a creer. He hecho discursos y cuando me he dormido al llegar la mañana, no he soñado cosas tan inútiles como vos. Mis sueños son prácticos. Viajaba de una conferencia a otra. Dejame hacer a mí. Yo sé como explotar una oportunidad. Si no acordate cuando le hice siete goles a los españoles... (*Viendo a Antón entusiasmado*) Si fueras ministro, Antón... Ministro de qué te gustaría ser. ¿De Finanzas? ¡Ministro de Justicia!

HORACIO: ¡De deportes! ¡Ministro de deportes sería!

SHUTO: ¡Y qué harías como ministro de Deportes?

HORACIO: Propondría la ley de los rings. Que haya rings en todas partes. En todas las esquinas. En los parques. En las terrazas. Que todo el mundo boxee...

(Delirante y como poseído da trompadas al aire y en sus intentos cae repetidas veces chocando con una silla, la cama, la mesa)

SUSANA: ¡Señor Laudino! ¡Señor Antón!

SHUTO: ¡Señorita María! Hace mucho que no nos veíamos. Durante tres semanas la piecita del fondo estuvo vacía.

SUSANA: Es que había perdido mi empleo en la fábrica textil y estuve en lo de mi hermana. Pero ahora conseguí trabajo en una fábrica de pinturas, así que estoy otra vez por aquí.

SHUTO: Eso no me gusta. Es un trabajo insalubre. No es para usted, señorita María.

SUSANA: Pero si tengo que barrer los talleres y las escaleras y me pagan lo suficiente como para pagar el alquiler y el abono del comedor...

SHUTO: ¡Talleres y escaleras! Si yo tuviera mis piernas sanas y fuera un hombre robusto y vigoroso ya vería ese dueño de la pinturería. (*Tocándose una mejilla*) Mire que venir a ocupar una señorita tan simpática como usted para limpiar escaleras.

SUSANA: (*Turbada*) Señor Laudino...

SHUTO: Usted se pone colorada si un hombre en mi estado le hace una declaración de amor. Pero no se preocupe, yo no me olvido que con Antón, frente a la catedral, le ponemos el platito de lata bajo las narices a la gente.

SUSANA: Pero por qué pedir limosna, señor Laudino, si ustedes pueden conseguir trabajo.

SHUTO: Señorita María, yo me he ganado mi vida con mis piernas. Ese era mi negocio. Y así quiero volver a ganármela: con mis piernas. De no

ser así, me quedo como un monumento viviente para demostrar que el Estado cometió un crimen conmigo. ¿Y todo por qué? ¡Por defender los colores de la selección nacional!

SUSANA: ¡No hable así, señor Laudino! Señor Antón, convéntalo, no se puede vivir así.

HORACIO: Laudino tiene ideas. Laudino ya encontró una oportunidad. Y él sabrá aprovecharla. No por nada le hizo siete goles a los españoles, señorita María...

SHUTO: Sí, una oportunidad, mi señorita María. Una oportunidad que permitirá que los que nunca podemos alzar la voz, lo hagamos sin miedo. Que se nos escuche a los pobres. Que no haya más gente que piense que hay pobres porque tiene que haber, porque siempre hubo. Ni yo mismo sé cuantas cosas tengo en la cabeza, María. Pero no debo desaprovechar esta oportunidad que será nuestra salvación. El héroe nacional está leproso. Le propondremos formar con nosotros un gobierno. Y usted será la novia del ministro Laudino. Antón será ministro de Deportes. Andaremos por la calle y la gente nos querrá saludar y felicitar por nuestras buenas acciones.

SUSANA: ¡No más ranchos miserables! ¡No más pobreza!

HORACIO: ¡No más inválidos!

(En el momento de mayor climax Laudino tropieza y cae)

SUSANA (*Volviendo a la realidad*) ¡Laudino! El señor del Patronato de Inválidos me dijo que ustedes pueden conseguir trabajo.

SHUTO: ¡Trabajo de qué!

HORACIO: ¡Trabajo de ciego!

SHUTO: ¡Otra forma de limosna! No, María, prefiero usar mi invalidez pidiendo limosna. De otra manera mi cabeza no podría haber volado

buscando una oportunidad. Y ahora la tengo. ¡Vayamos a la Clínica Mayor, Antón! Nos esperan. Usted confíe, María. (*Salen*)

MINISTRO DEL INTERIOR: La enfermedad del Héroe Nacional es sensacional, pérvida, sin embargo, nuestro Héroe Nacional puede estar seguro que esta dura prueba le valdrá el amor y la veneración de la Nación entera. Nosotros le guardaremos fidelidad y aún ahora, que está leproso, por pronunciar de una buena vez esta palabra derrotadora. Justamente en esta hora prometemos...

CARLOS: ¡Diarios! ¡Diarios! La enfermedad de nuestro Héroe Nacional a todo color! ¡Entrevista con el especialista en lepra doctor Macmilliani!

HORACIO: Nada, ni una moneda. Nadie da nada.

SHUTO: La gente compra bonos para ayudar al Héroe. No perdamos tiempo pidiendo limosna y vayamos a la Clínica.

GALIA: ¡Una donación para la Fundación Pro-Héroe Nacional!

HORACIO: Tengo hambre.

SHUTO: Habrá que aguantar. No falta mucho.

ESTRELLA: ¡Carta de pésame de la ONU!

HORACIO: ¡Qué extraño! Hasta ayer no más se oía gritar a los vendedores de diarios solo de la crisis económica y ahora nada más que del Héroe. (*Salen*)

GRACIELA: Así, los dos inválidos llegaron ante la Clínica Mayor. Allí un policía alejaba a los curiosos. El héroe nacional necesita tranquilidad.

CARLOS: Circulen... Circulen...

HORACIO: Vamos, Laudino. Este no nos va a dejar entrar.

SHUTO: Yo sé lo que hago. Soy socio de honor del Club Deportivo de la Policía desde que le hice siete goles a los españoles. (Al policía) Señor policía, ¿No es cierto que aquí es la clínica Mayor?

CARLOS: Circulen, circulen... Vamos, circulen.

SHUTO: Le notifico, señor policía, que su comportamiento frente a un futuro ministro no es el adecuado. Ha perdido ampliamente su oportunidad de ascender a oficial.

HORACIO: Este no quiere, a pesar del ascenso.

SHUTO: Pasaremos lo mismo.

(El rengo sube a los hombros del ciego y le indica el sentido en que tiene que arremeter. A patadas y empujones intentan entrar, pero son detenidos a golpe de cachiporra)

SHUTO: *(Mientras son llevados por el policía)* ¡Debería de ponerse pálido por tratar así a un futuro ministro!

HORACIO: ¡Ningún ministro usa harapos!

SHUTO: ¡Esto lo juro! ¡Yo seré ministro de Policía y el mundo se extrañará de las reformas que haré! *(Salen)*

GRACIELA: La cárcel. Antón en sueños sigue enardeciendo a las multitudes. Laudino, despierto, espera algún milagro que le permita salir de allí y ver al Héroe Nacional. Pero... alguien más piensa en el Héroe. Es: L.A. Servak, de profesión periodista. También piensa en una posible, única, inigualable noticia.

GALIA: ¡Necesito una noticia sensacional, sensacional! Si no tendrá que vender ballenitas. ¡Algo real! ¡Necesito algo para que el querido público llore y brame. ¡Inútil! Me gritó el jefe de Redacción ¿Para qué tenemos al Héroe maravillosamente leproso? Necesitamos sensaciones para que la gente piense en él, en vez de llenarse la cabeza con idear huelgas, manifestaciones y otras cosas inútiles. ¡Toda la competencia logra notas sensacionales menos nosotros!

ESTRELLA: ¡Extra! ¡Extra! *La semana* con la serie de artículos “Yo sufro” del propio Héroe Nacional. ¡Extra, extra!

GALIA: ¡Ahora esto! Tengo que considerarme despedido si no consigo una noticia bomba. Algo tiene que ocurrírseme. (*Sale*)

GRACIELA: El periodista L. A. Servak ya se preparaba a ser despedido, cuando al pasar como todos los días por la policía, se encontró con el caso de dos inválidos. Tuvo una idea. Sucedía el milagro que esperaba Laudino...

GALIA: ¡Esto es lo que necesito! (*Apareciendo con el policía*) ¡Señor policía...! Ni siquiera se puede llamar infracción a lo que han hecho esos dos pobres inválidos.

CARLOS: De alguna manera es un delito y tienen que pagarla.

GALIA: Supongo que si yo pago una “pequeña fianza”, se podría solucionar todo. ¿No es así? (*Sale*)

CARLOS: ¡Fuera de aquí! Se salvaron esta vez porque intercedió el periodista, pero la próxima vez será diferente.

GRACIELA: Dejemos a Antón y Laudino que recorran calles de la ciudad buscando las monedas que los recompensen por el mal que el mundo les ha dado y vayamos con el periodista que al día siguiente, ya sonriente por la noticia salvadora, corre a proponerle al Héroe Nacional una entrevista. Este en su silla de ruedas toma jugo de tomates. Lo acompañan dos enfermeras. Una de ellas es la princesa Von Teuffelen (*Mis Siete Días 1973*). La voz del Héroe suena dolorida pero resuelta, correspondiendo totalmente a su estado: como del más allá, de otro mundo, uno que nosotros no conocemos.

CARLOS: Joven, yo sufro. Me viene a llevar consigo la señora pena.

GALIA: (*Desfalleciendo*) Excelencia...

CARLOS: Yo he luchado. Fui inexorable en San Plimplín. Entregado de lleno a esta vida y a mi pueblo. En cambio ahora esto, lo indecible. Un poco más de jugo de tomates, princesa, y para la cena me encarga pollo frío y vino cosecha 42.

CALIA: Excelencia, por la enfermedad de su pie derecho todos estamos...

GARLOS: (*fastidiado*) El pie izquierdo. El pie izquierdo es el que está, enfermo. ¡Caramba, el dedo grande del pie izquierdo!

GALIA: Perdone, excelencia. Por supuesto, el izquierdo. Todos estamos conmovidos por la enfermedad del pie izquierdo. Todo el pueblo está conmovido. Y por primera vez, desde hace mucho tiempo, está unificado. La enfermedad de su excelencia es un acto político. Este acto hay que ampliarlo.

CARLOS: Desde mi enfermedad no hay huelgas ni se exigen aumentos.

GALIA: Sorprendente.

CARLOS: El dedo leproso fue fotografiado.

GALIA: Nos ha hecho estremecer.

CARLOS: Acabo de escribir un libro titulado “Yo sufro”.

GALIA: Nosotros sufrimos con usted.

CARLOS: ¿Qué más quiere usted de mí? Soy un hombre moribundo. Si está todo en orden...

GALIA: Excelencia, no cabe duda de que los éxitos son considerables. Solo le falta un documento, excelencia, el documento decisivo del amor y la veneración por los desdeñados. Se trata de algo más profundo, más elevado, excelencia. (*Con calor*) ¿Se digna recibir dos inválidos?

CARLOS: ¿Dos inválidos?

GALIA: Dos olvidados por el Estado y la historia que desean expresarle si compasión. Haga su excelencia este sacrificio. La opinión pública estaría entusiasmada por este encuentro.

(Sale luego de la aprobación del Héroe)

GRACIELA: (*entra como otra de las enfermeras*) El héroe nacional no tardó en comprender que la idea del periodista vendría a reforzar muy bien su imagen pública y luego de un titubeo protocolar, se declaró dispuesto. Últimamente nuestro Héroe estaba pasando de moda. Se lo consideraba pieza de museo, solo útil para lucir de manera decorativa

como jefe de estado en inauguraciones de monumentos, visitas de estado y otras fiestas patrióticas. Incluso se hacían escuchar voces que ponían en duda la veracidad de la enfermedad. Pero no hablemos más de esto. Quién piense como un patriota no duda de la enfermedad de su excelencia.

GALIA: (*Sorprendiendo a los inválidos cuando llegan al inquilinato*) Mi nombre es L. A. Servak, soy de la prensa. Usted es, sin duda, Laudonio...

SHUTO: Laudino, José Laudino, el conocido jugador de fútbol. El que logró el gol de honor contra los españoles, por el cual la hinchada enfurecida me persiguió por toda la cancha y me dio tal pateadura que quedé así tal corno usted me ve. Y este es mi amigo Antón, el boxeador que quedó ciego por...

HORACIO: Porque mi manager no tiró la toalla a tiempo.

GALIA: Usted, señor Laudino, expresó ayer, frente a la Clínica, el deseo de visitar a nuestro Héroe Nacional. ¿Es así?

SHUTO: Así es, desgraciadamente fui impedido por la policía. Un malentendido, seguramente.

GALIA: Justamente, el Héroe Nacional está dispuesto a recibirlo a usted y a su amigo mañana a las diez. La entrevista será trasmisita en todos los noticieros de radio y televisión. Saldrá en primera plana en los diarios...

SHUTO: ¡Dios mío!

GALIA: Pasaré a buscarlo en el auto del jefe de Redacción. ¡Será el día más grande de nuestras vidas! Adiós, no se olviden. ¡A las diez! (*Sale*)

SHUTO: ¡Antón! ¡Te das cuenta?

SUSANA: ¡Laudino! ¡Señor Antón!

HORACIO: ¡Hemos sido invitados por el Héroe Nacional para ir a visitarlo mañana a las diez!

SHUTO: ¡Estaba seguro de que esta sería nuestra gran oportunidad! Seré ministro. ¡Ahora sí, María usted será mi esposa!

SUSANA: Laudino...

SHUTO: A usted, María, le dirán la señora del ministro. Y Antón tendrá enfermeras tan hermosas como las que tiene el Héroe. Tengo mi orgullo. ¡Amigos! ¡Amigos! ¡Llegó nuestra hora!

CARLOS: Laudino, el señor de la prensa se lo ha dicho a mi esposa. Usted será invitado para ir a lo del Héroe. Lo sabe toda la casa. Lo felicito.

ESTRELLA: Espero que ahora le dirá al Héroe Nacional como estamos nosotros, el pueblo. Este ahora es su deber.

GRACIELA: Los sueldos bajos que tenemos. Cómo encareció todo.

SUSANA: Lo que esperamos de él.

SHUTO: ¡Todo se lo diré! ¡Llegó el gran momento! El héroe nacional llegó a comprender por la lepra que los de arriba y los de abajo, los ricos y los pobres, deben unirse. Por eso me llamó a mí, para aconsejarse conmigo. Nos esperan grandes reformas!

TODOS: ¡Bravo! ¡Bravo!

GRACIELA: ¡Comeremos torta!

ESTRELLA: ¡Comeremos pollo!

CARLOS: ¡Que corra el vino!

SHUTO: ¡Yo pagaré todo!

SUSANA: ¡Ojalá todo salga bien, mi Laudino!

GRACIELA: Y así llegó el día esperado. Los colchones agujereados, las mesas tambaleantes, la miseria, habían desaparecido. En vez de eso había a divanes —comprados a crédito—, camas mullidas —a crédito—, comida y ropas —a crédito. A las nueve en punto llegó el periodista. Y se fueron en el auto, paseando por la ciudad que acostumbraban a caminar. El cortejo llegó por fin a la Clínica Mayor. En la sala mayor se encontraba el Héroe Nacional y su séquito. La princesa Von Teuffelen lloraba de emoción. En el medio de la sala había una cruz con la inscripción “Él sufre por nosotros” entregada por el nuncio papal. Al fondo ministros y

otras personalidades. Silencio solemne. Cameraman, fotógrafos y gente de radio trabajando en silencio (*Se mete entre los asistentes*)

GALIA: Excelencia, tengo el honor de presentarle a dos sencillos hombres del pueblo. Señor Laudino...

SHUTO: Laudino, José Laudino.

GALIA: El señor Laudino y el señor Antón.

CARLOS: Dos hombres del pueblo. Me alegra. Me alegra.

SHUTO: Gracias, señor.

GALIA: Excelencia, Laudino, excelencia. A nuestro Héroe Nacional se le dice excelencia.

CARLOS: Pero, joven amigo, ¿por qué ha de decirme este buen hombre excelencia? Si pertenecemos al mismo pueblo que nos vio nacer.

TODOS: ¡Bravo! ¡Viva nuestro Héroe Nacional! ¡Qué humanidad! (*Aplauden*)

CARLOS: Para nosotros tres no hay que una cosa: arriba la cabeza, apretar los dientes y cumplir nuestro deber con la patria. (*Aplausos*)

SHUTO: Señor, usted ha hablado según mi propio corazón. Déjeme por eso llegar al motivo de nuestra entrevista.

GALIA: (*Consternado*) ¡Pero hombre!

SHUTO: Señor, estamos uno frente a otro. Usted el gran hombre de nuestra historia, el leproso hasta los huesos y yo, un antiguo jugador de fútbol, un torso inútil. A mi lado un amigo, ciego. ¡Inválidos los tres!

GALIA: Pero mi buen...

SHUTO: Estos son hechos inamovibles. Pero, señor Héroe Nacional, nosotros enfocamos los hechos de frente. Usted por habernos llamado y nosotros por haber seguido su voz. Usted es ahora uno de los nuestros, de los miles de inválidos que se encuentran a diario, de los olvidados por el gobierno y Estado. Con orgullo le admitimos en nuestras inmensas filas.

GALIA: Pero mi...

SHUTO: Señor, la Nación nos mira. Llegó el momento crucial de la historia. Usted tiene detrás suyo el poder, la organización, la prensa, el ejército, en cambio nosotros tenemos la impotencia, la pobreza...

HORACIO: Y el hambre...

GALIA: ¡Pero...!

SHUTO: Nada le devolverá a usted su dedo, ni a Antón sus ojos, ni a mí mis piernas. Olvidémonos de estos órganos. Utilicemos nuestras cabezas. Nuestro pueblo tiene necesidad de ellas ahora. Usted tiene su lepra por visitar ranchos miserables. Procuremos que no haya ranchos miserables en ninguna parte. Hagamos la Fundación Pro-Héroe Nacional para todos.

GALIA: ¡Oh!

SHUTO: Formaremos juntos un gobierno. Me pongo a disposición como Ministro de Policía. Gustosamente hacemos este sacrificio. También estoy dispuesto a aceptar el Ministerio de Bienestar Social.

HORACIO: Y yo el Ministerio de Deportes.

SHUTO: Nunca un gobierno tuvo condiciones tan favorables.

GALIA: (*En un hilo de voz*) ¡Socorro!

SHUTO: Está usted conmovido. Así que está usted de acuerdo. Nos volveremos a ver mañana. El día de hoy quiero celebrarlo con mis amigos, con la sencilla gente del inquilinato. Mañana le presentaremos nuestro programa de gobierno.

CARLOS: Encantado. Estoy encantado... Verdaderamente encantado, las fotos, princesa von Teuffelen. Las fotos, ¿sí?

GRACIELA: En el encuentro de los dos inválidos con nuestro Héroe Nacional; les son entregadas sendas fotos autografiadas. Después se los aleja del exhausto paciente, quien es llevado a la cama. El exjugador de fútbol se sentía triunfante. El boxeador ciego no gesticulaba palabra. El incómodo silencio de la gente no les llegaba. En el inquilinato fue

recibido con entusiasmo. Comenzó una gran fiesta que duró todo el día. Todos juntos esperaron el noticiero de la televisión.

CARLOS: ¡En honor a la política no beberé en todo el día nada más que vino! ¡Viva el Héroe Nacional!

ESTRELLA: ¡Y los pollos!

GRACIELA: ¡Y las tortas!

TODOS: ¡Viva!

SUSANA: Ahora viene en tres minutos “El eco de la semana”.

SHUTO: Mi amada novia María, mi amigo Antón, queridos amigos. Hemos vencido. La última noche en el inquilinato. Después María, Antón y yo nos mudaremos a nuestros departamentos.

HORACIO: Pero no olvidaremos de donde venimos...

SUSANA: ¡Shhhh! Primero informan sobre el estado del tiempo.

HORACIO: ¡Empezó el paraíso!

TODOS: ¡El paraíso de los pobres!

Canción

Se dice que no llegará
hasta dentro de trescientas mil semanas,
el paraíso.

Que se arrastra hacia nosotros
con la lentitud de la eternidad,
el paraíso.

Pero se desató sobre nosotros definitivamente
y no recién mañana, cuando amanezca, sino hoy,
el paraíso de los pobres.

SUSANA: ¡Ahí está!

CARLOS: ¡Silencio!

ESTRELLA: ¡Más fuerte!

GALIA: Estimada audiencia, estamos con nuestros equipos en la Clínica Mayor. Asistimos a un acto solemne. Es un acto de amor al prójimo. El héroe nacional recibe a dos sencillos hombres del pueblo, dos congéneres inválidos. Este recibimiento es muy significativo para nuestro Héroe, ya que quien mejor que él, con su trágica enfermedad, puede saber lo que se llama sufrir. Es así que trata a estos hombres con buen tono.

CARLOS: Si pertenecernos al mismo pueblo que nos vio nacer.

TODOS: ¡Bravo! ¡Viva nuestro Héroe Nacional! ¡Qué humanidad!
(Aplausos)

CARLOS: Para nosotros tres no hay más que una cosa: arriba la cabeza, apretar los dientes y cumplir nuestro deber con la patria. (Aplausos)

SHUTO: Señor, usted ha hablado según mi propio corazón.

SHUTO: (Orgulloso) ¿Ese soy yo?

GALIA: Nada más significativo para la profunda veneración que el pueblo le ofrece a nuestro Héroe Nacional, como esta candorosa contestación de este inválido. Así es que esta sencilla ceremonia ha conmovido a todos profundamente. A los dos inválidos les quedará en el recuerdo de la misma, imborrablemente en la memoria, ya que han conocido a nuestro Héroe Nacional, a un hombre que a pesar de su enfermedad que a todos nos tiene aprisionados, se preocupa también por ellos. Es así que los dos inválidos reciben con brillo en los ojos una fotografía de nuestro Héroe Nacional, cuya voz bondadosa, heroica y señalada por el dolor escuchan.

CARLOS: Encantado. Estoy encantado... Verdaderamente encantado. Las fotos, princesa von Teuffelen. Las fotos, ¿sí?

CARLOS: Se transmitió en "El eco de la semana" la grabación de una pequeña ceremonia en la Clínica Mayor. El reporter fue L. A. Servak. Pasarnos ahora al desarrollo del mercado de animales...

ESTRELLA: ¿Y el discurso?

CARLOS: ¡Engaño!

ESTRELLA: ¡Laudino y Antón han mentido!

GRACIELA: ¡Quién paga ahora los bollos y las tortas!

CARLOS: ¿Quién paga los muebles, y el vino?

TODOS: ¡Estafadores, farsantes!

(*Gran pelea en el inquilinato. Todos corren al rengo y al ciego*)

SUSANA: (*Tras ellos*) Si yo lo mismo voy a ser tu mujer, Laudino. No necesitás ser ministro. ¡Yo trabajaré para vos, velare por vos! ¡Laudino!

ESTRELLA: (*Convertida nuevamente en la dueña*) ¡Qué es esto! ¡¿Qué pasa?! ¡Me quieren echar abajo el hotel! ¡Manga de vagos que se la pasan chupando y bailando! ¡Desgraciados! Cuánto antes tendré que terminar con las reformas que estoy haciendo, a ver si puedo tener gente de mejor clase que ustedes.

(*Todos velven a sus piezas. Cambio de luz. Pausa. Distanciador abriendo una de las puertas, habla*)

HORACIO: Y el tumulto fue calmado. Y amaneció un nuevo día. (*Galia barre el patio*) Esa es la viuda Queck. Debe varios meses de alquiler. Se encarga de hacer todos los mandados para la dueña del inquilinato donde ella vive. Con las miserables propinas que recibe por esta tarea, alimenta a sus cinco hijos.

ESTRELLA: ¡Señora Queck!

GALIA: ¡Sí, señora! ¡Al instante! ¡Voy volando! ¿Necesitas algo de mí señora?

ESTRELLA: Vaya hasta el negocio del señor Valle. Necesito 200 ladrillos para terminar la pieza nueva. Es urgente terminarla. ¡Cada día que pasa aumenta todo! ¡No sé donde vamos a ir a parar!

HORACIO: ¡Desocupados, atención! ¡La oportunidad de trabajo puede aparecer! ¡La dueña necesitará brazos!

GALIA: Veo que usted tiene una amplia visión de futuro, señora. Encargaré rápidamente los dos mil ladrillos. (*Salen*)

GRACIELA: ¡Día bendito!

SHUTO: ¡Habrá trabajo!

SUSANA: ¡Por un día la desgracia será vencida!

HORACIO: ¡A cantar, desprotegidos! ¡La suerte les sonríe!

DESOCUPADOS: *Canción*

HORACIO: ¡Un momento! Que callen un segundo las risas, que callen un segundo vuestras voces. Aquí viene un buitre. Que sus alas negras no los toque. Que su pico voraz no mastique vuestra carne. Allí está...

CARLOS: Flamm, cobrador de la financiera.

(*Aparece la dueña*)

CARLOS: Buenos días, señora. Soy Flamm, cobrador de la financiera. Vengo justamente a recibir el pago de las hipotecas que se le han acordado a usted, señora.

ESTRELLA: Creo que se ha equivocado, señor. Quedamos con la financiera que recién comenzaría mi pago después de cuatro meses de haber acordado el préstamo.

CARLOS: ¡Señora mía! Me permito decirle que la equivocada es usted.

ESTRELLA: ¡No faltaba más! Me extraña que una firma inmobiliaria como la suya, tan importante, tenga un equívoco tan grande... Si usted mirara el contrato...

CARLOS: ¡El contrato es un papel...! El papel tiene su firma, esa firma es garantía de su palabra empeñada. Además hay una pequeña cláusula que dice que en caso extremo, la compañía puede exigirle el pago anticipado de las cuotas... Usted me entiende, son tiempos duros por los que pasamos y no tan solo los sufre usted, propietaria de un gran hotel...

ESTRELLA: Pequeño hotel, dirá... ¡Categoría tercera!

CARLOS: También nosotros sentimos el rigor de esta crisis. Es una larga e inflexible cadena: nuestra pequeña inmobiliaria, por más que usted la considere poderosa, en vista que le hemos acordado dos hipotecas, está presionada por los pequeños bancos; los pequeños bancos por los grandes bancos. Y como usted sabrá, los grandes bancos están agarrados al cuello por una mala política —que quede bien en claro que no tengo nada contra el gobierno— por una mala visión económica y por los intereses de los monopolios internacionales.

ESTRELLA: ¡Y dígame! ¡¿Yo qué tengo que ver con ese monopolio?!

CARLOS: ¡Ya sé, ya sé! Es muy complejo de entender, pero de todos modos, usted tendrá que pagar nuestro acogotamiento.

ESTRELLA: Pero señor Fl...

CARLOS: ¡Es nuestra última palabra!

ESTRELLA: ¡Que yo voy a pagar el acogotamiento de ustedes!

CARLOS: ¡Por fin entendió! Y ya que está tan comprensiva, le diré que si no paga por lo menos los intereses de cuatro meses, usted, el próximo mes no tendrá más su "Hotel". ¡Adiós, señora! (*Sale*)

ESTRELLA: ¡Espere, señor Flamm! ¡Espere! ¡Una oportunidad, señor Flamm! ¡Es injusto! (*A los inquilinos*) ¡Oigan, que hacen! ¡Apaguen esa luz! ¡Soy yo quien la pago!

TODOS: Pero señora...

ESTRELLA: ¡Qué señora ni ocho cuartos! ¿Qué hacen con esa canilla abierta! ¡El despilfarro de agua y luz que hacen! ¡Parecen millonarios! ¡Pero desde hoy cambiará todo!

HORACIO: ¡Cuidado, inquilinos! Tendrán que soportarlo todo de la dueña, porque quien se cree dueño de vuestras necesidades, se cree dueño de vuestros cuerpos, de vuestros pensamientos, sueños, ilusiones y también de vuestro futuro.

ESTRELLA: ¡Y queda suprimido el uso del horno por la tarde! ¡Así ahorraré!

GALIA: ¿Cumplí rápidamente con el encargo, señora?

HORACIO: La señora Queck no ha venido sola. Detrás de ella llega el señor Valle, comerciante en ladrillos...

SHUTO: ¡Buenos días, estimada señora!

HORACIO: Factura en mano, él también un poderoso temblequeante, él también un buscador de dinero, él también un títere de las hipotecas...

ESTRELLA: (*Falsa*) ¡Señor Valle, qué grata sorpresa!

SHUTO: ¡Esta venta me viene muy bien! Preciso pagar antes del primer mis hipotecas.

ESTRELLA: No entiendo. ¿Venta de qué?

SHUTO: De 2000 ladrillos de primera.

ESTRELLA: Muy buenos ladrillos, sin duda... ¿Y quién es el poseedor de tanto dinero como para pagar 2000 ladrillos?

SHUTO: ¡Pero usted misma, señora!

ESTRELLA: ¡¿Yo?! ¡Esto sí que está bueno! ¿Cree usted que tengo dinero para derrochar?

SHUTO: ¡Señora, le ruego que no haga historias! La señora Queck ha encargado los ladrillos para usted y yo se los traje. Y he venido yo mismo para cobrar enseguida el dinero. ¡Tome la factura!

ESTRELLA: ¡Un momento! ¡Señora Queck!

GALIA: ¿Sí, señora? ¿Necesita algo más?

ESTRELLA: Señora Queck, le pregunto en presencia del Señor Valle si le he encargado yo a usted que compre ladrillos.

GALIA: Sí, señora.

ESTRELLA: ¡Señora Queck! ¡Le pregunto en presencia del Señor Valle si le he encargado yo a usted que compre ladrillos para mí!

GALIA: No, señora.

ESTRELLA: Ya, lo ve...

SHUTO: ¡Pero no puede ser! ¿Quiere decir que la factura es para ella?

ESTRELLA: Indudable. Usted habría hecho mejor en no dar crédito a sus oídos cuando la señora Queck le encargó ladrillos presuntamente para mí. ¡Es gracioso! Creerle a la señora Queck. Porque, ¿quién es la señora Queck? Una nada.

SHUTO: ¡Jamás le habría fiado nada a la señora Queck!

GALIA: ¡Eso nunca!

ESTRELLA: ¿Lo ve? Los ladrillos pertenecen a la señora Queck. Dele a ella la factura. (*Sale*)

SHUTO: Sírvase la factura. Exijo el pago de inmediato

GALIA: ¿Factura? ¿Pagar? No... Yo encargue los ladrillos para la señora.

SHUTO: ¿Tiene alguna prueba? ¿Alguna orden escrita?

GALIA: No. (*Se asoman los desocupados*) ¡Pero sí! Ahí están los desocupados que la señora empleó para colocar los ladrillos.

DESOCUPADOS: ¡Estamos esperando!

SHUTO: (*Llamando a la dueña*) ¡Señora! Ya no cabe duda de que fue usted quien encargó los ladrillos. La presencia de los desocupados lo confirma. Son la prueba de la señora Queck.

ESTRELLA: (*Luego de mirar furiosa a la señora Queck*) ¿pero no podría llevarse de nuevo los ladrillos?

SHUTO: ¡No! En los tiempos que corren no admitimos devoluciones. ¡Y tengo derecho a protestar porque esto es un delito!

ESTRELLA: Pero, señor Valle, no vamos a pelear a causa de estos ladrillos...

SHUTO: Créame, señora, que a mí también es penoso discutir con usted delante de la chusma.

ESTRELLA: ¿Me permite que lo invite a entrar a mi casa, Señor Valle?

SHUTO: Con todo gusto.

ESTRELLA: Y usted, señora Queck, ¿podrá pagarme los alquileres atrasados antes del próximo mes?

GALIA: No, señora.

ESTRELLA: ¡Entonces, no sé que será de usted, señora Queck!

GALIA: ¿Tendré que desalojar la pieza?

ESTRELLA: Por supuesto. Tendrá que bajar los muebles. (*A los desocupados*) ¡Eh, ustedes, vengan acá! (*Sale*)

CARLOS: Nos sacan de un trabajo, nos ponen en otro...

SUSANA: Eligen por nosotros. Sin embargo, hace una hora estamos aquí, y eso tiene que pagársenos!

ESTRELLA: (*Apareciendo por una ventana*) ¿Cómo que una hora? ¡Hace días que andan vagando entre soles y lluvias! (*Mirando a uno*) ¿También tendría yo que pagar eso?

HORACIO: No.

ESTRELLA: Ya ven.

GRACIELA: ¡Un momento! ¡Esa hora estuvimos a disposición suya y tiene que pagarnos!

ESTRELLA: ¿Y se puede saber que trabajo han hecho? Por lo menos baje los muebles de la señora Queck. ¡Y déjenme en paz! (*Cierra. La señora Queck da las indicaciones necesarias a los desocupados que acarreen trastos, hasta el patio*)

GALIA: ¡Tantos días se quedan en estas paredes! Ya empezaba a querer el aire que aquí se respira, la humedad da los pisos, las cañerías agujereadas... Hasta los vientos fríos del invierno pasando por las grietas de las paredes. (*Muy triste*) ¿Adónde voy a ir ahora? Yo me las puedo arreglar, pero los chicos... Bueno, por lo menos los muebles ya están abajo...

SHUTO: (*Saliendo de la casa con la dueña*) Siento no ponernos de acuerdo con usted. El cobro de la factura es urgente y necesario para mí.

ESTRELLA: Pero con los muebles de la señora...

SHUTO: La señora Queck tiene nada más que trastos viejos para pagar esta factura. Es mal negocio y no son tiempos de andar haciendo malos negocios. ¡Son cachivaches!

GALIA: ¿Qué hablan de mis muebles?

ESTRELLA: Mejor malo seguro en mano, que posible venturoso sin poseerlo. Usted me entiende. ¡No, señor Valle?

GALIA: La trompeta de mi finado esposo. La guardaba para mi hijo más pequeño... Le gusta mucho la música.

SHUTO: ¡Es de bronce! ¡Y de muy buena marca! (*La dueña sonríe satisfecha y sale*) Señora Queck, le hago notar que si me incauto de sus muebles no lo hago en condición de benefactor social, sino en mi carácter de hombre de negocios.

(*El señor Valle comienza a llevarse los muebles*)

GRACIELA: ¿Pero qué pasa aquí? ¿No pretenderá quitarle en serio a la señora Queck las últimas cosas que le quedan? ¡Esto ya es el colmo! ¡Don José, se llevan los muebles de la señora Queck!

CARLOS: ¡No puede ser que encima le quiten los muebles a esa pobre señora!

GRACIELA: ¿Y qué hará usted ahora, sin casa y con los chicos sin un techo?

CARLOS: Tendríamos que hacer algo...

GRACIELA: ¡Don Gómez! (*Aparece*) Aquí está la señora Queck que se ha quedado en la calle y todavía le quieren sacar los muebles...

CARLOS: Don Gómez, tendría que intervenir.

HORACIO: ¿Y qué quieren hacer con los muebles?

GRACIELA: (*Rabiosa*) ¡Ay! Mirá, don José, ¿Por qué no va usted a la comisaría y llama un policía?

HORACIO: (*Tomando fuerza*) Ya veremos si es tan fácil arrojar a una persona al medio de la calle.

CARLOS: (*Como policía*) Despejen, despejen, ¿de quién es este cajón?

GALIA: Es una cómoda, señor agente...

CARLOS: (*Marchándose*) ¡Hay que retirar inmediatamente esta cómoda que está estorbando el paso! (*El señor Valle está por retirar los últimos muebles*)

GRACIELA: ¡Un momento! ¡Estos muebles se quedan donde están! (*Valle no hace caso. La inquilina se dirige indignada al señor Gómez que no atina nada*) ¡¿No es verdad que estos muebles se quedan aquí, señor Gómez?!

HORACIO: (*Reaccionando*) Sí. Sí.

(*Entre él y otro inquilino intentan detener a Valle*)

SUSANA: ¡Alto! ¿Qué están por hacer? ¿Luchar contra los poderosos llevados por la compasión? ¿Pero quiénes se creen que son? ¿Se creen millonarios que pueden hacer lo que se les antoja?

CARLOS: ¡Tratamos de ayudar!

SUSANA: ¡Tratar de ayudar! ¡Pero si apenas pueden ayudarse a ustedes mismos! ¡Tratar de ayudar! ¡Qué ridículo! ¡Tratar de volar cuando no se tienen alas! ¡Vuélvanse a la seguridad de sus casas y traten de conservar lo poco que tienen! ¡Tápense los ojos! ¡Tápense los oídos!

(TRANSICIÓN)

HORACIO: Yo debo dos meses de alquiler. (*Y se va hacia el costado*)

CARLOS: Todavía le debe una botella de leche a mi mujer...

GALIA: Nunca creí que llegaría el día en que no pudiera devolver una botella de leche.

GRACIELA: (*Insistente porque le duele*) Hasta ayer era todo tan distinto
¿Qué hará usted ahora? ¿Dónde irá esta noche?

SUSANA: ¡No siga preguntando! Si ella le contesta, ¿qué hará usted? ¡Si no puede ayudarla! ¡A taparse los oídos con cera! Sino también usted se perderá...

(*El señor Gómez se llega hasta donde está la viuda y le da la mano en silencio*)

SUSANA: ¡Ese tiene razón! ¡No dice nada, no pregunta nada y no da nada! ¡Porque conoce su propia situación! (*Sale*)
(*La viuda Queck queda sola en el patio*)

GALIA: Qué van a ayudar, si están igual que yo... Todos somos unas nada. (*Se toma el vientre de golpe*) ¿Y voy a dar a luz también una nada? ¿Mi hijo también una nada? ¿Quieren que mis hijos también sean una nada? ¡No lo voy a permitir! (*Llora*) ¡Quiero hacer de nuevo esta obra! ¡Quiero hacer mi personaje distinto! (*Entran los actores a medio cambiar. Galia se abalanza contra Estrella*) ¡Desgraciada, no me va a echar tan fácilmente! ¡No soy una nada! (*Se abraza a la actriz llorando*)

(*La actriz no tarda en entender lo que ha vivido y sentido y trata de recuperarse. El grupo de actores se siente como despejado, despierto. La jornada fue dura, pero clarificadora*)

CUALQUIERA: ¿Mañana a la misma hora?

FIN

Bibliografía

- A. A. V. V. *Diccionario Soviético de Filosofía* (1965) Montevideo. Ediciones Pueblos Unidos. En línea en <http://www.filosofia.org/enc/ros/contrad.htm>
- ALCÁZAR I. GARRIDO, Joan del (1994) "Una aportación al debate: las fuentes orales en la investigación histórica" *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 35, Primer Semestre de 1994, pp. 231-250.
- ANGUITA, Eduardo y CAPARRÓS, Martín (1998) *La Voluntad*, Tomo II. *Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, 1973-1976*. Grupo Editorial Norma S.A. Buenos Aires.
- ARICÓ, José María (1989) "Tradición y modernidad en la cultura cordobesa". *Revista Plural*. N°13, Buenos Aires.
- (1999) *Entrevistas, 1970-1991*. Centro de Estudios Avanzados. UNC. Córdoba. Con edición y prólogo a cargo de Horacio Crespo.
- ARISTÓFANES (1947) *Obras completas*, traducción por Federico Baráibar y Zumárraga. Buenos Aires: El Ateneo.
- (2007) *Comedias/Aristófanes*; introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Barcelona.
- (2002). *La Paz. Libro dot.com*. Disponible en http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/a/Aristofanes%20-%20La%20paz.pdf
- ARISTÓTELES. *Poética*, en ARISTÓTELES, Horacio, Boileau. 2003. *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González. Madrid. Visor.
- ARTAUD, Antonin (2005) *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BALANDIER, Georges (1994) *El poder en escenas, de la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires.
- BAJTÍN, M (1986) *Problemas de la poética de Dostoevski*. México: Fondo de Cultura Económico.
- BARBA, Eugenio (1987) *Más allá de las islas flotantes*. Firpo & Dobal. Buenos Aires.
- (1994) *La canoa de papel: tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires, Catálogos.
- (2000). *La tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia, seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Buenos Aires, Catálogos.
- BAREI, Silvia, Nilda Pinelle (1996) *Cuestiones retóricas: Estética y argumentación*. Córdoba. UNC.

- (2000) “Estética, comunicación y estudios de la cultura. Apuntes para una teoría crítica”, Revista *Latina de Comunicación Social* 35 – noviembre de 2000 / Extra sobre la investigación en Argentina / Coordina: Dra. Paulina Beatriz Emanuelli, UNC, Córdoba, <http://www.revistalatinacs.org/argentina2000/o2sbarei.htm25>, N°50, 101-118.
- BARRÍA JARA (2010) “De la *performance* a la teatralidad. La intensidad de la falla”, en *Gestos, Teoría y práctica del teatro hispánico*. N° 50, Pp. 101-117. Universidad de California. USA.
- BARRIONUEVO, Artemia (2017) en Fobbio, Laura (Compiladora) y Adriana Musitano (Directora), *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas, 1965-1975*. Córdoba, FFyH, UNC-IAE, UBA. E-Book.
- 15/01/2000. Entrevista realizada por Adriana Musitano, M^a José Aperteguía y Nora Zaga.
- (2017) Entrevista realizada por Mariano Marucco, el 7/09/2007, Córdoba, en Fobbio, Laura (Compiladora) y Adriana Musitano (Directora). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas, 1965-1975*. Córdoba, FFyH, UNC-IAE, UBA. E-Book.
- BARTHES, Roland (1984) *La aventura semiológica*. Paidós.
- (1986) *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Paidós.
- (2010) *Mitologías*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- (2009) *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires. Paidós.
- BASSO, Norma (1999) Entrevista, realizada por Nora Zaga, Adriana Musitano y Cecilia Curtino. Se publica en (2017) Fobbio, Laura; Musitano, Adriana, *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. 1965-1975. Entrevistas*, FFyH. UNC - IAE, UBA.
- BATESON, Gregory (1982). *Metálogos*. Barcelona. Ediciones Buenos Aires.
1991. Citado en Nachmanovitch, Stephen. *Free Play. La importancia de la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires. Planeta.
- BATESON, Gregory et al. (1990) *La nueva comunicación*. Kairós. Barcelona.
- BENJAMIN, Walter. (1970) “¿Qué es el teatro épico?”, y “El autor como productor”, en *Brecht, conversaciones y ensayos*. Montevideo. Arca. Pp.7-15, 77-97.
- (2002) “El autor como productor” en *Ensayos*. (Tomo V). Madrid, Editora Nacional. Pp. 111-130.
- BERMAN, Marshall (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Buenos Aires.

- BLUNNO, Mery (1996) Entrevista realizada por Nora Zaga y Adriana Musitano, en el marco de la investigación “Teatro, Política y Universidad. Córdoba 1965-1975”. Córdoba. Inédita, véase <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc>.
- BOAL, Augusto (1973) “Una experiencia de teatro popular en el Perú”. Revista *La Cabra*, Nº 18-20, Marzo-Mayo. México.
- (1974) “Hay muchas formas de teatro popular. ¡Yo prefiero todas!” en Revista Crisis, Nº 19, noviembre. Bs. As.
- (1983) “América Latina: El teatro como lenguaje popular”. En Revista *Correo de la UNESCO*, año XXXVI, abril, Pag.4
- (2009) *Teatro del oprimido*. Barcelona. Alba Editorial.
- (2014) *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires. Corregidor.
- BOURDIEU, P. y PASSERON, J.C. (1985) *La reproducción*. Laia. Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre (2004) *Intelectuales, política y poder*. EUDEBA. Buenos Aires.
- (2008) *Homo academicus*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- BRANDÁN, Myrna (2017) en Fobbio, Laura (Compiladora) y Adriana Musitano (Directora). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas, 1965-1975*. Córdoba, FFyH, UNC- IAE, UBA. E-Book.
- (1999) Entrevista por Nora Zaga, Adriana Musitano y Cecilia Curtino. Córdoba, 24/9/99. Transcripción de 22 páginas.
- BRECHT, Bertolt (1963) *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires. La rosa blindada.
- (1971) *La panadería*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
- (1972) *Pequeño organon para el teatro*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- (1984) *El compromiso en literatura y arte*. Ediciones Península. Barcelona.
- BRENNAN, James (1994) *The labor wars in Cordoba 1955-1976* Harvard University Press Cambridge, Massachusetts London, England.
- BREUER, Rolf (1981) “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”, en Paul WATZLAWICK (Compilación y prólogo), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*. Barcelona. Gedisa.
- BRIZUELA, Mabel y PINUS, Jorge (2009) *Una comedia en cinco actos: homenaje a la Comedia Cordobesa en su 50º aniversario*. Teatro Real. Córdoba.
- BUCH-BUNTIXT y otros (1997) *Cultura y Política en los años 60*. Colección Sociedad, Universidad de Buenos Aires.
- BÜRGER, Peter (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Península. Barcelona.

- CARABALLO, Liliana; CHARLIER, Noemí; GARULLI, Liliana (1999) *La dictadura (1976-1983) Testimonios y documentos*. Eudeba. Buenos Aires.
- CARRANZA, Eddy (2017) en Fobbio, Laura (Compiladora) y Adriana Musitano (Directora). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas, 1965-1975*. Córdoba, FFyH, UNC-IAE, UBA. E-Book.
- (2011) *Entrevista* realizada por Musitano, Adriana y Esteban Berardo, para el equipo de investigación “Teatro, Política y Universidad en Córdoba (1965-1975)”, UNC.
- CASTRO, Daniel (Ed.) (1999) *Revolution and Revolutionries* Jaguar Books Wilming-ton, Delaware.
- CASULLO, Nicolás (1998- 2000) *Modernidad y cultura crítica*. Paidós. Buenos Aires.
- (2004) *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires. Norma.
- CHARTIER, Roger (1996) *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácti-ca y representación*. Gedisa. Barcelona.
- (1997) *Escribir las prácticas*. Manantial. Buenos Aires.
- CONSTITUCIÓN DE LA NACIÓN ARGENTINA (2003) Buenos Aires, Asociación Ar-gentina de Derecho Constitucional.
- CRESPO, Horacio (1996) “Córdoba, Pasado y presente y la obra de José Aricó” en Revista *Estudios* N°7-8. Junio. Centro de Estudios Avanzados (CEA). UNC. Córdoba. Pág. 81.
- (1999a) “Identidades/diferencias/divergencias: Córdoba como ciudad de frontera. Ensayo acerca de una singularidad histórica”, en *La Argentina del Siglo XX*, Carlos Altamirano (Ed.) Buenos Aires, Ariel y Universidad de Quilmes.
- (1999b) “Poética, Política y Ruptura” en *La irrupción de la Crítica*, Vol. 10, en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires. Emecé.
- CRESPO, Horacio y ALZOGARAY, Dardo (1994) “Los estudiantes en el mayo cordobés”, en Revista *Estudios* N° 4, Julio-dic. Pp. 75-90. Córdoba. CEA. UNC.
- CRESTA DE LEGUIZAMÓN, María Luisa (1994) “Un paréntesis dedicado al grupo teatral Libre Teatro Libre” en *Córdoba y sus alrededores. Ensayos sobre teatro, libros y personas*. Córdoba, Lerner. Pp. 15-39.
- CURTINO, Cecilia (2003) *La intervención teatral y los textos institucionales del Departamento de Teatro, Escuela de Artes*, UNC: 1965-1975. Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas. FFyH. UNC.

- DE GARAY, Graciela (1999) "La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?" *Revista Electrónica de Investigación Educativa* en <http://redie.ens.uabc.mx/vol1no1/contenido-garay.html>
- DE MARINIS, Marco (1997) *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna.
- (2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el Teatro II*. Buenos Aires. Galerna.
- DERIZ, Liliana (2000) *Historia Argentina. La política en suspeso 1966/1976*. Barcelona. Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1975) *La Diseminación*. Madrid. Fundamentos.
- DEVETACH, L. (1998) Entrevista realizada en el marco de la investigación "Teatro, Política y Universidad, Córdoba, 1965-1975", 11/02/98, por Nora Zaga y Adriana Musitano. Villa Los Aromos. Se publica en (2017) Fobbio, Laura; Musitano, Adriana *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. 1965-1975. Entrevistas*. Córdoba, FFyH. UNC - IAE, UBA.
- DUBATTI, Jorge (2002) *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires, Atuel.
- (2003) "Teatro, encuentro de presencias" en *El convivio teatral*, Buenos Aires. Atuel.
- (2010) "Poética Teatral: poesis, cuerpo poético y prioridad de la función ontológica", en *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires. Atuel.
- (2014) *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.
- DUCHET, Claude (1993) en ANGENOT y otros *Teoría literaria*. México: Siglo XXI
- EIDELBERG, Nora (1985) *Teatro experimental Hispanoamericano 1960-1980. La realidad social como manipulación*. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Minneapolis, Minnesota.
- ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL TEATRO (2007) Consultada 13 de junio de 2011, en http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/encyclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbite=280.
- ESCUDERO, María (1969a) *Programa de la materia Dirección de actores del Departamento de Cine*, Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- (1969b) puesta de *El ritual del hombre*. Documento perteneciente al Centro de Conservación y Documentación Audiovisual del Departamento de Cine y TV, UNC, Archivo Fílmico Canal 10, Derechos de autor amparados por la Ley 11.723.

- (1978) “Debate sobre el teatro de creación colectiva. María Escudero, Alonso Alegria, Manuel Galich, Moderador”, en en GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (Compilador y prologuista) *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. Cuba. Casa de las Américas. Pp. 43-73.
- (1999) Entrevistada por Silvia Villegas. Revista *Estafeta* 32, Nº1. Córdoba, FFyH. UNC. Pp. 58-61.
- FERRARI, Graciela (2011) *Entrevista* realizada por Musitano, Adriana y Berardo, Esteban para el equipo de investigación “Teatro, Política y Universidad en Córdoba (1965-1975)”, Universidad Nacional de Córdoba. Inédita, Véase <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc>.
- FERRATER MORA, José. 1965. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires. Sudamericana.
- FERREIRA, Fernando (2000) *Una historia de la censura. Violencia proscripción en la Argentina del siglo XX*. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires.
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MANIZALES, en <http://www.festival-demanizales.com>, en el III Festival el TEUC participó con *Las Criadas*, (Genet, 1970), y en el V Festival, participación de *Contratanto* (LTL, 1973).
- FLORES, Ana Beatriz (2010). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Centro de Investigaciones. Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. E-Books.
- FOBBIO, Laura (2017) (Compiladora) y Adriana Musitano (Directora). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas, 1965-1975*. Córdoba, FFyH, UNC- IAE, UBA. E-Book.
- Fobbio, Laura (2009) *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba. Comunicarte.
- (2005) “Los monólogos dramáticos de Griselda Gambaro: interpelación e interacción” (TFL. Esc. de Letras. FFyH. UNC).
- FOBBIO, Laura y PATRIGNONI, Silvina (2011) *En el teatro del sí me acuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Córdoba. Ediciones Recovecos.
- FOUCAULT, Michel (1999) “Espacios otros”, Revista Versión 9. México. UNAM X.
- (2008) *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- (2009) *El yo minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires. La Marca Editora.
- FREIRE, Paulo (1986) *La educación, práctica de la libertad*. Siglo XXI. Bogotá.
- (2008a) *Pedagogía de la Esperanza. Un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- (2008b) *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires. Siglo XXI.

GALICH, Manuel (1978) "Entrevista con Manuel Galich. Creación colectiva: un teatro necesario y urgente", en GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (Complilador y prologuista) *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. Cuba. Casa de las Américas. Pp. 25-42.

GALLARDO, Yanina (2010) "Interacciones, conflicto dramático y juego sin fin en *El arquitecto y el emperador de Asiria* (Arrabal, TEUC. 1970. Dirección JL Andreone)". Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba.

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (1978) (Complilador y prologuista) *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. Cuba. Casa de las Américas.

GENETTE, Gerard (1982) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIANUZZI, Juan Carlos (2017) en Fobbio, Laura (Compiladora) y Adriana Musitano, *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. 1965-1975. Entrevistas*. Córdoba, FFyH. UNC - IAE, UBA. E-Book.

— (2009) *Entrevista* realizada por Fobbio, Laura y Gallardo, Yanina.

GIUNTA, Andrea (2001) *Vanguardias, internacionalismo y política. Arte Argentino en los sesenta*. Editorial Paidós. Buenos Aires.

CORDILLO Mónica (2001) *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa: una aproximación a la cultura política de los 70*. Córdoba. Ferreyra Editor.

GRELE, Ronald J. (1991) "La historia y sus lenguajes en la entrevista de historia oral: quién contesta a las preguntas de quién y por qué", Revista *Historia y Fuente Oral* N° 5, Pp.11-129. Barcelona.

HALAC, Gabriela (1999) "LTL, 'De nuevo estoy de vuelta'. LTL, María Escudero y la Creación Colectiva Hoy", en *Nexo*, Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Córdoba, nº 22, mayo/junio: 21-24.

— (2006) *Teatro Independiente en Córdoba. Identidad y Memoria. Cuadernos de Picadero*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

HEREDIA, Mariela (2000) «La construcción mediática del nuevo teatro cordobés». Informe de investigación SECyT. UNC.

— (2002) "El nuevo teatro cordobés, una construcción mediática". Informe final para la Adscripción en Investigación. CIFFyH.

IGLESIAS, Ana Laura (2011) "La paz en las nubes: tradición clásica y vanguardia estética. La puesta en Imagen de un tiempo pasado". Inédita, véase <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc>.

- JACKSON, Donald 1990. "El problema de la homeostasia familiar" en Winkin, Yves (selección y estudio preliminar) *La nueva comunicación*. Kairós. Barcelona.
- JAMESON, Fredric (2013) *Brecht y el método*. Buenos Aires. Manantial.
- JIMENEZ, José (1983) *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*. Editorial Tecnos. Madrid.
- JODOROWSKY, Alejandro (2007) *Psicomagia*, ensayo, Barcelona, Siruela.
- KOHAN, Galia (2017), en Fobbio, Laura (Compiladora) y Adriana Musitano (Directora). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas, 1965-1975*. Córdoba, FFyH, UNC- IAE, UBA. E-Book.
- (2000) *Entrevista* realizada en el marco del Proyecto de Investigación: Teatro, Política y Universidad, 1965-1975
- (1996) Entrevista en Moll, Pinus, Flores, *Las Lunas del teatro*. Ediciones del Boulevard. Córdoba.
- LACAN, Jacques (1983) *Seminario 2 - Elyo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. 2007. Buenos Aires. Paidos.
- LACHISPA. (1973) Documento gremial, texto mecanografiado, en FDV, a publicarse en breve. Véase La Chispa, en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/> FFyH, UNC.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2000) *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires. El cielo por asalto.
- LTL, LIBRE TEATRO LIBRE (1972a) *El asesinato de X*, en *Teatro Latinoamericano de Agitación*. Casa de las Américas. La Habana.
- (1972b) "Nota a El asesinato de X" en *Teatro Latinoamericano de Agitación*. La Habana, Casa de las Américas. Pp. 15-24.
- (1973a) *Contratanto*, en Revista *Primer Acto*, Nº 161, octubre de 1973. Pp. 52-61.
- (1973b) "La experiencia de *Contratanto*" en Revista *Primer Acto*, Nº 161, octubre de 1973: 45-49.
- (1978) "Un movimiento teatral que se identifique en la práctica con los intereses de clase del proletariado", (1975) en GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (Compilador y prologuista) *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. Cuba. Casa de las Américas. Pp. 297-312.
- MALECKI, Juan Sebastian (2009a) "Aricó", en *Pterodáctilo*. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura. Department of Spanish and Portuguese. The University of Texas at Austin. Primavera 2009. Nº 6. En <http://pterodactilo.com/numero6/?p=162>

- (2009b) "Aricó, pensador de fronteras, en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2009/07/arico-pensador-de-fronteras-por-juan-sebastien-malecki.pdf>
- MARCUSE, Herbert (1968) *Eros y Civilización*. Barcelona. Seix Barral.
- (1984) *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona. Ariel.
- MAO TSE-TUNG. 1968. "Una sola chispa puede incendiar la pradera", en *Obras Escogidas*. Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras. Tomo I. Pp. 125-38.
- 1975. *Cinco Tesis Filosóficas*. Pekín. Ediciones en lenguas extranjeras. (Publicación en Textos escogido de Mao Tse-tung, Pekín, Editorial del Pueblo).
- MARX, Karl (1973) *Manifiesto del Partido Comunista*. Editorial Ateneo. Buenos Aires.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (1969) *Escritos sobre arte*. Ediciones Península. Barcelona.
- MASSOTA, Oscar (1995) *Lecturas de Psicoanálisis. Freud, Lacan*. Buenos Aires. Paidos.
- MAZAS, Luis. (1971) *Diario Córdoba*. Córdoba.
- (1976) Nota en Espectáculos, *Diario Córdoba*, 06/07/1976.
- MINERO, Alberto (1996) Entrevista realizada por MOLL, Víctor, Jorge Pinus y Mónica Flores, en *Las lunas del teatro: los hacedores del teatro independiente cordobés, 1950-1990*, Córdoba, Ediciones Boulevard.
- MOLL, Víctor, Jorge PINUS y Mónica FLORES (1996) *Las Lunas del teatro*. Ediciones del Boulevard, Córdoba. Entrevistas a Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Roberto Viñuela, "Libre Teatro Libre". Pp. 129-141.
- MOUFFE, Chantal (1996) "Por una política de la identidad nómada" en Revista *Debate Feminista*, Año 7, Vol.14, octubre 1996, México.
- (2007) *En torno a lo político*. FCE. Buenos Aires.
- MOYANO, María José (1995) *Argentina's Lost Patrol*. Yale University Press New Haven and London.
- MUSITANO, Adriana (2005) *La Poética de lo cadavérico en las manifestaciones estéticas de Fin de Siglo* XX. Tesis Doctoral, en Biblioteca Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
- (2009a) "Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas". <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/>

- (2009b) “Objeto de estudio, límites temporales y espacio urbano. Una ciudad entre la modernización y la tradición”. Blog de TPU www.ffyh.unc.edu.ar/blogteatropoliticounc. Córdoba.
- (2009c) *Hermenéutica y apropiación*. Ponencia presentada al Concurso de la Cátedra de Hermenéutica, Letras, FFyH. UNC. Inédita.
- (2016) “La investigación teatral, notas para acercar un teatro ausente”, en *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral. Homenaje a Patricio Esteve*. Instituto Artes del Espectáculo. UBA.
- MUSITANO, Adriana y FOBBIO, Laura (2007) “*Contratanto (LTL.1972)*, Interacción y bidimensionalidad. Las puestas en escena de la educación y la representación de las subjetividades”, en CD *V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”*. FFyH. UNC. Aquí se publica este trabajo.
- (2008) Entrevista a Myrna Brandán, 14/04/08. Se publica en *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. 1965-1975. Entrevistas* (en FFyH. UNC).
- (2017) Directora y Compiladora, respectivamente, de *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y universidad. 1965-1975*. Editorial FFyH, UNC - Instituto Artes del Espectáculo, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- MUSITANO Adriana, Laura FOBBIO y Silvina PATRIGNONI (2015) “Risa y aire fresco en la Córdoba de los ’70. Teatro, Humor y Política”, en Flores, Ana Beatriz *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Centro de Investigaciones. Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Reedición en E- Book, FFyH. UNC.
- MUSITANO, Adriana y Nora ZAGA (1998) “Teatro y universidad en los 70. Pedagogía y creación grupal: una experiencia institucional del autor al actor. *La cuestión de los Arlequines*. Córdoba, 1974”. Ponencia, VII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. UBA. Buenos Aires.
- (2000) “La representación del espacio, los LTL y *El fin del camino*”, en Revista *Estudios*, N°13. Pp. 111-121.
- NACHMANOVITCH, Stephen (1991) *Free Play. La importancia de la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires. Planeta.
- PATRIGNONI, Silvina (2008) “La violenta vigencia de “eso” que llamamos educación: Continuidades, rupturas, desafíos...” en *Revista Árbol de Jítara N° 1*. Córdoba. Editorial Babel.
- PAVIS, Patrice (1998) *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Paidós. Barcelona.

- (2000) *El análisis de los espectáculos*. Paidós. Barcelona.
- (2001a) *Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías*. Doctorado en Artes. Filosofía y Humanidades. UNC. Córdoba.
- (2001b) *Tesis para el análisis del Texto Dramático*. Doctorado en Artes. UNC. Córdoba.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1995) *El teatro y los días. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires. Galerna y FFyL. UBA.
- (1996) *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires. Galerna.
- (2003) (Director) *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)* Galerna. Buenos Aires.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola (2002) *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Atuel. Buenos Aires.
- PUCCIARELLI, Alfredo (1999) "Dilemas irresueltos en la historia reciente de la sociedad argentina" en Alfredo Pucciarelli (editor) *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*. Editorial Eudeba. Buenos Aires.
- RAVASSI, Georgina (2010) *La paz en las nubes*, asignación de epígrafes a las fotos, reconocimiento de personajes y vestuario. Trabajo de investigación de Ayudantía Alumno, CIFFyH. UNC.
- ROBLEDO, Roberto, 'Pepe' (2001) "Entrevista a Pepe Robledo", por Federica Rigliani, en Revista *El tonto del pueblo*, Nº 5. Sucre, Bolivia, pp. 76-78.
- SERVETTO, Alicia (1998) *De la Córdoba combativa a la Córdoba militarizada, 1973-1976*. Córdoba, Ferreyra Editor.
- SCHINDEL, Estela. 2003. "Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)". Tesis de Doctorado, Berlín. En línea, <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/s/schindel/Schindel%20-%20Desaparicion%20y%20Sociedad%202003.pdf>
- TAHAN, Halima (1992) "Teatro y utopía: la presencia de Bertolt Brecht en Córdoba (período 1969/1976)" en Osvaldo Pellettieri *Teatro y teatristas* (Editor), Galerna, Buenos Aires.
- (1993) "Presencia de Brecht: utopías en la práctica teatral de Córdoba (1969-1976)", en Revista *Estudios* N° 2 (pp. 33-46). Córdoba. Centro de Estudios Avanzados (CEA). UNC.
- (1994) "Presencia de Brecht: Utopías en la práctica teatral de Córdoba", en Revista *Estudios* N° 4 (Pp. 91-98). Córdoba. CEA. UNC.

- (2000) (Editora). “Presencia de Brecht. Las utopías escénicas (1969/1976)” en *Teatro Argentino. Escenas Interiores*. Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur, Buenos Aires.
- TAVIRA, Luis de. (2003) *El espectáculo invisible. Paradoja sobre el arte de la actuación*. México. Ediciones El Milagro.
- UBERSFELD, Anne (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna. Buenos Aires.
- VERÓN, Eliseo. (1980) “Discurso, poder, poder del discurso”, en *Anais do primeiro colóquio de Semiótica*. Rio de Janeiro, PUC/Edições Loyola, 85-98.
- (1995) *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. CBC. UBA. Buenos Aires
- VIDELA, Roberto (2001) “Roberto Videla y El Libre Teatro Libre”, en Revista *El tonto del pueblo*, Nº 5. Sucre Bolivia, Pp. 79-81.
- VILLEGAS, Juan (2005) *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna. Bs. As.
- VILLEGAS, Silvia (1999) “Encontrarse y conversar con María Escudero”, en Revista *Estafeta 32. Espacio de producción y debate*. Nº 1. Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Pp. 58-61.
- VIRILIO, Paul (2001) *El procedimiento silencio*. Buenos Aires. Paidós.
- WATZLAWICK, Paul et al. (1973) *Teoría de la comunicación humana*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As.
- (1981) Compilación y prólogo de Paul Watzlawick, *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*), Barcelona. Gedisa.
- (1994) *Lo malo de lo bueno*. Barcelona, Editorial Herder.
- WILLIAMS, Raymond (1980) *Marxismo y Literatura*. Península. Barcelona.
- (1997) *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Manantial. Buenos Aires.
- ZAGA, Nora (2006) “Mujeres y proyecto institucional. Teatro, política y docencia universitaria en los 70”. Ponencia, VIII Jornadas de Historia de las mujeres. III Congreso Iberoamericano de estudios de Género. Córdoba. CIFyH. UNC.
- ZAGA, Nora y MUSITANO, Adriana (2008) “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975. Confluencias disciplinares para la transformación pedagógica, estética y política”. CD. Actas de V Encuentro Nacional y III Latinoamericano “La universidad como objeto de investigación”. UNC. Córdoba.

- (2002) “Córdoba, 1965-1975. Identidad de y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo”, *Revista Publicaciones, Identidades*, N° 2, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- (1998a) “Dos testimonios y la creación colectiva: la apropiación del pasado veintitantes años después”, en A.A.V.V. *Discursos de tradición y contemporaneidad*, Córdoba, CEA, UNC. Córdoba. Pp. 59-69.

Consulta de fuentes en:

Diarios Córdoba, *Los principios* y *La Voz del Interior*. Hemeroteca de la Biblioteca Mayor de la UNC, y CISPREN. Córdoba.

Archivo de la Universidad Nacional de Córdoba.

Archivo de la Escuela de Artes, Sección Departamento de Arte Escénico, 1965-1976.

Archivo de la Oficina de Personal, de FFyH, UNC.

Otras fuentes periodísticas mencionadas, sobre La Chispa, y Huelga en el salar:

Diario *La Voz del Interior* (LV). Córdoba. 7/04/73. “Para quienes buscan ver algo nuevo”, Sección “Teatro lo que hay para ver”.

— 29/12/73. “Lo que hubo para ver durante la temporada 1973”. Pág. 12.

Diario La Arena, Santa Rosa de La Pampa. 9/07/73. “La Chispa y su Huelga en el salar”

— 12/07/73. “Rueda de prensa con los integrantes de La Chispa”.

Diario Córdoba, Córdoba. 11/09/73. “Las positivas experiencias. Grupo La Chispa”, escribe Luis Mazas.

Diario *Los principios*. Córdoba. 31/08/73. *Huelga en las salinas*, en Sección “Teatro para el fin de semana”.

Diario Río Negro, Gral. Roca, 26/04/74. “Huelga en el salar: el teatro es una fiesta”.

— 30/04/74. “Huelga en el salar. La vigencia de Iquique”, nota firmada por Juan Carlos Martínez.

Textos Dramáticos usados por el TEUC (mecanografiados) y que se citan en este volumen

Alicia en el país (Carroll, Bettina Romero, TEUC, 1971)

Cacería de ratas (Turrini, TEUC, 1972)

El arquitecto y el emperador de Asiria (Arrabal, TEUC, 1970)

El que dijo sí, el que dijo no (Brecht, TEUC, 1973)

La paz en las nubes (Aristófanes, TEUC, 1971)

Señorita Gloria (Atheyde, TEUC, 1973)

Créditos de Audiovisuales, e imágenes de obras del TEUC

El arquitecto y el emperador de Asiria. TEUC. 1970. Imágenes cedidas por Juan Carlos Lancestremère y otras extraídas FDV, Equipo de “Teatro Política y Universidad, Córdoba, 1965-1975” (TPU).

La paz en las nubes. TEUC. 1971. Imágenes extraídas del FDV, Equipo TPU. Parte de este material en negativos fue cedido por Myrna Brandán, positivizado, resguardado y digitalizado durante la investigación por el Lic. Pablo Becerra, y consta en nuestro FDV, con imágenes donadas por actores y miembros del TEUC.

Cacería de ratas. TEUC. 1972. Imágenes cedidas por Eddy Carranza, y del FDV del Equipo TPU.

Algo por el estilo. LTL. 1974. Imágenes cedidas por miembros del LTL, archivo del FDV del Equipo TPU.

Fin del camino. LTL. 1974. Imágenes cedidas por miembros del LTL, en archivo FDV del Equipo TPU.

NOTICIAS DE AUTORES Y COLABORADORES

María José Apezteguía

Licenciada en Letras, FFyH. UNC. Se desempeñó como Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Introducción a la Literatura, FFyH, UNC. Miembro del equipo de TPU entre 1997-2010. Actualmente es Profesora Adjunta en Extensión, en la Universidad Nacional de Uruguay, Sede Paysandú. Correo electrónico: majoapez@gmail.com

Lindor Bressan

Actor, director teatral, en 1969 comenzó sus estudios en el Departamento de Teatro, Escuela de Artes de la UNC, y en 1970 conformó con otros compañeros y María Escudero el *Libre Teatro Libre*. En este grupo participó de una intensa actividad teatral, con puestas de creaciones colectivas, y en los años de exilio siguió con su formación actoral, y al regresar a Argentina ha tenido a su cargo diversos talleres. Actor de teatro y cine, con numerosas puestas en Argentina, Ecuador, y España. Completó estudios universitarios en Antropología.

Eliana Castañares

Licenciada en Letras, FFyH. UNC. Ejerce la docencia a nivel medio, actualmente concluye la Maestría en Cultura y Literaturas Comparadas, en la Facultad de Lenguas, UNC. Correo electrónico: saedi16@hotmail.com

Graciela Ferrari

Actriz y directora, dramaturga, maestra de teatro, escritora. Perteneció al mítico Libre Teatro Libre, grupo emblemático de los 70. Entre el 75 y el 84 residió fuera del país, trabajando en el ámbito del teatro en Venezuela, Estados Unidos, Italia y otros países latinoamericanos y europeos. Desde el 85 reside en Córdoba. Fundó el Teatro Avevals, que dirige, ha participado en

organizaciones y agrupaciones que promueven la actividad y colabora en publicaciones sobre temas teatrales. Es autora de libros de cuentos y relatos, entre otros *Blont* y *La voluntad de las ovejas*. Correo electrónico: graferrari@msn.com

Laura Fobbio

Doctora en Letras, ha completado su beca Postdoctoral (CONICET) y se desempeña como docente en FFyH, UNC. Ha publicado *El monólogo dramático: interpelación e interacción* (Comunicarte, 2009); y en colaboración con Silvina Patrignoni *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica* (Recovecos, 2011). Participó en la investigación de TPU desde 2004 a 2012. Son numerosos sus artículos sobre teatro argentino en revistas especializadas. En 2009, recibe el Primer Premio en el I Concurso de Ensayo y Crítica Teatral (AINCRIT). Directora del proyecto “Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales”, Centro de Investigaciones, FFyH, SE-CyT, UNC. Correo electrónico: laura.fobbio@gmail.com

Mariela Heredia Regolini

Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Miembro del equipo de TPU en el período 2000-2004, se desempeñó como Adscripta en el CIFFyH. Actualmente reside en España, Barcelona, y se dedica a tareas editoriales y de gestión cultural. Correo electrónico: caramariela@hotmail.com

Mariano Marucco

Licenciado en Letras, realizó su TFL en Letras dentro del Proyecto de Teatro, Política y Universidad. Actualmente es docente del nivel medio en escuelas del Gran Córdoba. Correo electrónico: sieliramos@hotmail.com

Adriana Musitano

Doctora en Letras, FFyH, UNC. Directora de la investigación “Teatro Política y Universidad, Córdoba 1965-1975”, entre 2000-2011. En 2011 publicó *Poéticas*

de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del Siglo XX (Córdoba, Comunicarte). Se desempeñó desde 1975 a 2017, hasta su jubilación, como Profesora Titular Plenaria en la cátedra de Introducción a la Literatura, Escuela de Letras. Ha publicado en libros y revistas especializadas en teatro. Actualmente es Directora de la Colección Papeles Teatrales, en la Editorial de la FFYH. Desde 2015, por su estancia de postdoctorado, es investigadora en el Instituto de las Artes del Espectáculo (UBA), dirigida por el Dr. Jorge Dubatti. Es Secretaria de Publicaciones de AINCRIT. Correo electrónico: adrianamu-sitano@gmail.com.

Alberto Palasí

Profesor Adjunto, en la Facultad de Cs. Humanas, de la Universidad Nacional de San Luis (UNSL). Director de teatro independiente, con formación actoral, puesta en escena y dirección de actores, en el Teatro Estable de UNSL, 1988-1998 y en varios talleres con reconocidos directores. Dirige el Proyecto “Comunicación y Teatro: Deconstrucción de la Poética teatral de San Luis en obras contemporáneas”, y también como investigador integra el proyecto dirigido por la Dra. Laura Fobbio. Actualmente finaliza el Doctorado en Artes, Facultad de Artes, UNC. Correo electrónico: albertopalasi@gmail.com

Roberto Videla

Licenciado en Cine, actor, director, dramaturgo, escritor. Docente en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue integrante del **Libre Teatro Libre (LTL)**, de Psico/Cine, del grupo La Ciotola de Verona, del Proyecto Stanislavski en Pontedera, Italia. También director, en Córdoba, del Taller Teatral del IEC, de Bajamar, del grupo Fra Noi de Colonia Caroya, del Taller del Hospital Neuropsiquiátrico, y de El Cuenco Teatro. Ha publicado varios libros de relatos. Correo electrónico: robvidela@gmail.com

Nora Zaga

Licenciada en Psicología, Directora, entre 1998-2000, y Co-directora de la investigación “Teatro Política y Universidad, Córdoba 1965-1975”, entre 2000-2011. Participó, entre 1969 y 1975, del Coro Universitario y del movimiento Canto Popular. Se desempeñó como docente del Departamento de Teatro, UNC, en 1974, cesanteada y luego reincorporada desde 1985, se desempeñó como Titular de Psicopedagogía Teatral, por concurso, hasta jubilarse en 2014. Ha publicado artículos en libros y revistas. Correo electrónico: norazaga@gmail.com

Publicaciones de la investigación de Teatro, Política y Universidad. Córdoba, 1965-1975

En un conjunto de tres libros se presenta lo producido en la investigación “Teatro, Política y Universidad. Córdoba, 1965-1975”, realizada entre 1996 y 1999 en el Centro de Estudios Avanzados, con Dirección del Dr. Horacio Crespo y Co-dirección de Nora Zaga. Radicada posteriormente, entre 2000 y 2010, en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, con Dirección de Adriana Musitano y Co-Dirección de Nora Zaga.

Esta edición es conjunta, por un lado, la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, y por otro lado, es Coeditor el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, tal como consta en las palabras del Dr. Jorge Dubatti, en el libro que inicia la serie, en su presentación denominada “Hacia una cartografía de los teatros argentinos. Los tres libros digitales que conjuntamente se publican, son:

Teatro, Política y Universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975.

Este libro reúne trabajos de investigación, que vinculan teatro, política y universidad, en los años setenta, con detención en la vida institucional del Departamento de Teatro, otrora Escuela de Artes, en la Universidad Nacional de Córdoba. Se atiende a lo pedagógico, a las exploraciones artísticas, y a las transformaciones políticas, en relación con el teatro. Se publican dos producciones estudiantiles (una, de 1969, *La blufa de las misericordias*; y otra, de 1974, *La cuestión de los arlequines*) más un guión televisivo para los SRT, de 1973: *Teatro-Pueblo-Universidad*, actividad de extensión e intervención político-escénica.

El nuevo teatro cordobés. 1969-1975. Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC) Libre Teatro Libre (LTL) La Chispa Teatro, Política y Universidad

Libro que reúne trabajos de investigación sobre el nuevo teatro cordobés, fenómeno que sucediera en la ciudad entre 1969 y 1975, y que registra el análisis interdiscursivo de la producción de tres grupos de teatro –Teatro Estable de la UNC (TEUC), Libre Teatro Libre (LTL), y La Chispa– todos ligados a la Universidad, describiendo el paso del teatro de autor a la creación colectiva. Se publican cinco obras teatrales: una, del primer grupo, TEUC, con puesta en escena de 1970 (*La paz en las nubes*); y luego dos creaciones colectivas, tanto del LTL (*Algo por el estilo* y *Fin del camino*), como de La Chispa (*Huelga en las salinas* y *El inquilinato o se vive como se puede*).

Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, Política y Universidad. 1969-1975.

Este E-Book en el prólogo de Musitano y Fobbio presenta los resultados de la metodología de historia oral usada en la investigación participativa, con reflexiones críticas acerca del propio hacer. Se reúnen algunas de las entrevistas realizadas en el marco de la investigación del equipo de TPU a quienes fueron las y los protagonistas del nuevo teatro cordobés, fenómeno de creación teatral que se diera en la ciudad entre 1965 y 1975. La palabra de protagonistas entrega sus experiencias, sus reflexiones y da cuenta de cómo se vincularon la universidad, el teatro y la militancia de izquierda.