

La representación del espacio, los *L.T.L.* y *El Fin del camino*

Adriana Musitano
Nora Zaga

Las licenciadas Adriana Musitano
y Nora Zaga son docentes de la
Facultad de Filosofía y Humanidades

ESTUDIOS Nº 13
Enero-Diciembre 2000
Centro de Estudios Avanzados de la
Universidad Nacional de Córdoba

La vanguardia política y estética del ámbito universitario concretó en Córdoba la *proyectualidad utópica*¹ propia de los años setenta; cuestionó *la estructura total de las relaciones sociales* (Edoardo Sanguinetti, 1972),² conformando un colectivo amplio, que intervino activamente para la transformación de lo social y artístico.

Elegimos el espacio, el teatro y una creación colectiva del grupo *L.T.L.* (*El Fin del camino*, estrenada a fines de 1974, en el *Teatrino* de la Ciudad Universitaria) porque la visibilidad en ellos es ineludible y nos permite dar cuenta de las tensiones y experiencias vitales de aquellos años. El *espacio* es un eje sensible al análisis social por ser asible -temporal, geográfica y estéticamente-; da cuenta de modos de relación entre la gente y clarifica, en nuestro caso puntual al momento de describir e interpretar, la posibilidad histórica que se otorgaron los intelectuales y artistas para transformar la sociedad y, más específicamente, hace evidente cómo la proyectualidad utópica incidió en lo pedagógico y en lo teatral universitario³.

¹ El presente artículo surge de la investigación que venimos realizando, con la dirección del Dr. Horacio Crespo, en la que tomamos como eje de estudio los vínculos entre teatro, política y universidad -Córdoba, 1965/1975- y como objeto de análisis a las actividades del Dpto. de Teatro de la Escuela de Artes, sus producciones y las profesionales del *TEUC*. Los *L.T.L.* y *La Chispa* como grupos de teatro independiente, ligados de modo diverso a la Universidad, como muchos miembros del colectivo institucional, intentaron unir lo político transformador a la renovación de los sistemas de producción y de recepción del hecho teatral.

² Edoardo Sanguinetti, *Por una vanguardia revolucionaria*, Edit. Tiempo Contemporáneo, Bs.As., 1972, p. 18.

³ Dice Foucault que "...vivimos dentro de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y en absoluto en superposición." (p. 18). 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

Centrándonos en el *espacio* accedemos a algunas de las representaciones del imaginario colectivo que circulaban en los setenta, como realización y praxis del pensamiento utopista. Creemos que desde *El fin del camino* podemos describir tanto la riqueza de las innovaciones como algunas claves de carácter histórico. 1974 es un año muy importante para señalar las realizaciones de tipo revolucionario- en lo pedagógico y en lo teatral- y es clave también porque durante ese año se manifestó anticipadamente la represión y violencia en la Universidad, por ejemplo, al momento de las presentaciones de la obra. El vértigo creador se tensó con el represivo: para octubre de ese año ya era peligroso cantar o hacer teatro en la Ciudad Universitaria⁴. El intento de detener las acciones revolucionarias con amenazas, atentados, persecuciones, desapariciones, hizo que los impulsos y deseos transformadores devinieran en sucesos cruentos y, a la vez, en ausentes, espectrales; se los sacó de la escena -teatral y política-; de tal modo fue desplazada la proyectualidad utópica de lo “real” y verosímil que hoy es muy difícil mostrar lo que fuera su efectiva circulación y reconocimiento colectivo en los setenta, sumergidos como estamos bajo el sopor de los ochenta y noventa.

El estudio del *espacio* presenta para nosotros, en primer lugar, un aspecto extrateatral, referido a la salida de los grupos a las calles, fábricas, estadios, sindicatos, centros barriales, que como experiencia concretó - según nuestras hipótesis- tanto la apertura artística (entre otras, rechazo de la sala tradicional, ruptura de las jerarquías autor/texto/director) cuanto la realización de la utopía⁵. Conformó la posibilidad de vivenciar y luego presentar ante el público, un espacio teatral con referentes en usos urbanos y políticos, los que permitieron 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)⁶, para *hacer hacer* al público, intentando romper las fronteras entre la sala y la vida.

El segundo aspecto del estudio del *espacio* tiene relación con lo propiamente dramático; da cuenta de un hacer artístico que necesitó de rupturas formales (manifiestas en el texto dramático -TD- y en las indicaciones que se daban para el uso del espacio

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.” Así define a las utopías, *sin lugar real*, y a las heterotopías, “*especies de utopías efectivamente realizadas, ... efectivamente localizables*”. Michel Foucault, “Espacios otros”- texto escrito en 1967 y publicado en 1984 - con traducción de M. Lourties, en revista *Versión* N° 9, Universidad Autónoma Metropolitana, México, setiembre 1999.

⁴ Horacio Crespo sitúa “*el cruento cierre de todo un ciclo histórico*” a partir del “*navarrazo, en setiembre de 1974, y proseguido ya sin pausa en los años de plomo de Menéndez.*”, pág. 81, en “Córdoba, Pasado y Presente y la obra de José Aricó”, Revista *Estudios* N° 7 y 8, junio 1996-1997. CEA, UNC, Córdoba.

⁵ Para Michel Foucault las utopías son “*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*”. (p. 19)

⁶ Roger Chartier, *Escribir las prácticas*, Edit. Manantial, Bs.As, 1998.

en el texto espectacular-*TE*-) que implicaron modos de intervención política. Estos nuevos usos del espacio escénico -con el mínimo apoyo escenográfico, de iluminación y con la mayor libertad interpretativa- intentaron romper con la oposición público/privado, para abrirse desde la vanguardia a lo popular.

En nuestro análisis iremos de lo extrateatral a lo teatral a fin de señalar las relaciones que se establecen entre texto y contexto; cómo se concreta en el espacio escénico el imaginario social; cómo se lo representa en el desarrollo mismo de las acciones; para concluir en cómo se lo figura retóricamente para interpretar el *espacio otro* y su capacidad de devolvernos hoy tanto la memoria sobre esos años como la mirada sobre nosotros mismos.

Tucumán, el espacio otro y la investigación teatral

Ante la necesidad y compromiso de expresar la problemática de dominación, de explotación e inequidad - en el caso que aquí tomamos- los artistas buscaron la fidelidad a la verdad y la tarea de documentación fue la solución, como también lo fueron, la cohesión grupal, el uso de técnicas actorales basadas en la improvisación, el aprovechamiento de las tradiciones escénicas populares, como las del circo criollo o de la comedia del arte⁷. El distanciamiento brechtiano, aporte importante a la reflexión política y a la acción teatral renovadora, se adecuó a las nuevas condiciones, ya que fue trabajado para la concientización con técnicas de montaje y de actuación, sin descuidar los recursos artísticos que otorgaran colorido, atracción y humor a las presentaciones⁸.

El espacio habitual de trabajo y de creación para los *LTL* era el urbano, de la ciudad mediterránea, con su problemática obrero- estudiantil, de ciudad de oposición y tensión constante entre una intelectualidad de izquierda progresista frente al sector conservador de raigambre religiosa. La apropiación del *espacio* de la ciudad de Córdoba -por parte de éste y de otros grupos de teatro independiente- adquirió en los setenta una dimensión significativa de apertura estética, antropológica y política.

⁷ “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 y transformador. Al optar por esta posibilidad [los *L.T.L.* 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 cotidianidad de teatristas, escritores y militantes universitarios, unidos en la crítica a la ortodoxia.” (M^a José Apezteguía, “El teatro como intervención política y la búsqueda de un nuevo lenguaje teatral”, ponencia para GETEA, UBA, 2000)

⁸ Sobre la presencia de Brecht en la actividad teatral de Córdoba véase Halima Taham, Rev. *Estudios* N° 2, 1993, pp.33-46; y *Estudios* N° 4, 1994, pp.91-98. Córdoba, CEA, UNC.

En esa espacialidad común al cordobazo, los *LTL* presentaron en 1970 *El asesinato de X*, premio *Casa de Las Américas, teatro testimonial*⁹ donde trataron la problemática sindical y de la represión, temas que en *Contratanto*, de 1972, se amplían con el de la educación. Esta segunda creación colectiva de *teatro documental*¹⁰ fue realizada y estrenada en y con el gremio docente- la *Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba*- con éxito, amplitud de público y reposiciones en años posteriores¹¹. Los *LTL*, además, atacando la moralina y los valores burgueses usaron de los *café-concert* presentando espectáculos de humor; en las plazas y, en lugares abiertos trabajaron con espectáculos para los niños

A mediados de 1973 los *LTL*, luego de la puesta en Buenos Aires de *Contratanto*, deciden instalarse unos meses en Tucumán, ciudad donde realizan diversas tareas como *trabajadores y militantes del teatro*, según se desprende de declaraciones de sus integrantes en artículos periodísticos y entrevistas de aquel tiempo¹². Tucumán como nuevo *espacio* significará la modificación de las condiciones de producción y también de lo producido: *El fin del camino*.

En Tucumán, con la consideración de lo agrario, accedieron a la problemática de la la expropiación de la tierra, a la dura realidad de los zafreros. La explotación tenía otras caras, otros enfrentamientos y otro contexto, el rural, en el que lo mágico no dejaba de tener su verdad concreta. Los *LTL* vivieron en Tucumán durante tres meses – de setiembre a noviembre- del teatro y para el teatro. Realizaban prácticas pedagógicas, dictando cursos de metodología de la creación colectiva y formando grupos de teatro popular; espectaculares, con presentaciones de teatro para niños, en las plazas y de obras “coyunturales” en sindicatos¹³; y prácticas de documentación para cumplir

⁹ Grupo “Libre Teatro Libre”, Córdoba, Argentina. Folleto de presentación del grupo de IN-CIBA, Venezuela, 1975: “luego de ocho meses de elaboración surge el primer trabajo de teatro testimonial, sobre la realidad argentina de ese momento: EL ASESINATO DE X”, extraído de pág.1.

¹⁰ Ídem anterior, pág.1. El texto de *Contratanto* fue editado en Bs.As. por la Rev. *Rescate* y en Madrid por la Rev. *Primer Acto*.

¹¹ Mariela Heredia Regolini considera que el grupo *L.T.L.* 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, de juego y humor. “El nuevo teatro cordobés, una construcción mediática de los setenta”, en mimeo, 2000.

¹² Se han considerado aquí:

- *La Voz del Interior*, 11 de febrero de 1974: “El grupo “Libre Teatro Libre” regresa a Córdoba e intentará hacer teatro o *Algo por el estilo*”, nota 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.
- Diálogos con Roberto Videla, ex *LTL*, el 26 y 30 de junio del 2000, con Adriana Musitano, a propósito de la obra *El Fin del camino*.
- Entrevista a miembros del *LTL* en *Las lunas del Teatro*, de Moll, Pinus y Flores, Edic. del Boulevard, Córdoba, 1996.

¹³ Ídem anterior: se consigna que en 1973, mientras se hacía la “*elaboración teatral de la investi-*

con la etapa de *investigación teatral* que luego se plasmaría en *El Fin del Camino*. A la par que hacían teatro reflexionaban sobre el enseñar y el aprender y en cómo tomar la realidad como objeto de creación; se tocan así lo urbano provinciano— en lo pedagógico y espectacular- y lo rural en la tarea de investigación.

El espacio en el TD, documentación y traducción teatral

Según se desprende de sus declaraciones, los *LTL* entendían que la primera etapa en la metodología consistía en una tarea documental, *in situ*, recabando datos, conversando con la gente, tomando notas acerca de problemas, detectando las contradicciones, los ocultamientos de la verdad, los modos engañosos que el poder tenía, por ejemplo, de mostrar Tucumán al país y ante sus propios habitantes. La manera oficial de *representar* fue tomada en el TD para denunciar y desentrañar el otro Tucumán, el no dicho, el no mostrado. La manera no oficial de *representar* apareció con la consideración de los documentos orales, por la comunicación con la gente y del análisis de frases hechas. Se sumaron los documentos escritos y los datos estadísticos. Tuvieron los *L.T.L.*, al investigar en la región, la posibilidad de tratar las contradicciones entre uno y otro modo de representar el espacio; luego, en el TD usaron en contrapunto los dos modos de representar, tomando los espacios de engaño/verdad; de dolor/belleza, de miseria/ confort.

El TD, nos decía Roberto Videla¹⁴, fue muy elaborado, pensaban mandarlo a la *Casa de Las Américas*, por lo que trabajaron previendo un público lector-receptor amplio, latinoamericano. Esto se aprecia tanto en la parte inicial (las citas) como en la parte final del TD (notas), ya que se explican términos usados, acontecimientos históricos de Argentina y de Tucumán; creencias populares como la del *Familiar* o personajes como el cura Soldati, quien protagonizara un movimiento de sublevación con los llamados “*rotosos*”, gente humilde cansada de la explotación.

Según la metodología propuesta era necesaria, luego de la investigación, una segunda etapa - que el grupo denominaba de “*traducción teatral*”,¹⁵ la cual requería de creatividad, desinhibición y ruptura de los habituales modos de percepción. En cuanto a *El Fin del camino* la *traducción fue de duro parto y de difícil resolución*¹⁶. Entendemos que esto se debió quizás a que esa tarea implicó la integración de lo propio y de lo extraño. Fue necesario elegir personajes que estuvieran vinculados a los trabajadores zafreros y a las tareas del grupo, a fin de apropiarse de las dificultades y adentrarse en lo compartido.

gación teatral realizada en Tucumán sobre la industria azucarera”, se presentaban “obras breves coyunturales, en barrios, actos masivos, fiestas populares, etc.”, p. 2.

¹⁴ Diálogos con Roberto Videla, ex *LTL*, el 26 y 30 de junio del 2000.

¹⁵ *La Voz del Interior*, julio de 1974, nota antes citada en Nota 12.

¹⁶ Diálogos con Roberto Videla, ya citado Nota 12.

En la primera parte del *TD* con las citas contraponen las imágenes espaciales, sobre el suelo, la tierra; citas que según se nos dijo no formaban parte del *TE* - no eran dichas ni representadas- pero creemos que fueron incluidas en cuanto aportan datos para la comprensión de la acción y de la tarea de montaje. Suponemos que estaban dirigidas a quienes trabajaran con el *TD* en futuras puestas, informando de la tarea documental, dando verosimilitud a otros posibles *TE*, a partir de fragmentos varios: de la guía turística de Tucumán; de cuentos de autores tucumanos; de encuestas del INTA a trabajadores rurales; de transcripciones de conversaciones grabadas por los *LTL* con un obrero del campo.

Decíamos que las imágenes textuales, organizadas en la obra según un montaje cinematográfico, son en su mayoría espaciales, referidas al suelo y a la relación de la gente con éste y funcionan para que se detecten las representaciones colectivas sobre esa región, en su valor de lugares comunes, tales como “*jardín del Edén*”, o aquella frase que dice de una tierra con gran variedad y belleza de paisajes obviando miseria y desocupación. Al hacer constar las imágenes - construidas desde el poder y la publicidad - y cómo coaccionan las percepciones, se descubren otras verdades: las de expropiación de la tierra, la explotación de los trabajadores y se dirige la atención a la enfermedad, a la falta de educación, a la pobreza.

Para el grupo, quizás, lo distante de Tucumán, como *realidad otra*, al ser aceptado como *saber* operó como estímulo para que radicalizaran su condición de “productores” de teatro.

El *TD* y la retórica del *espacio*

Las primeras acotaciones señalan una zona semicircular para la gente “*rodeando al otro espacio más pequeño donde trabajarán los actores*”... “*sin entradas ni salidas*”, porque la acción está indicada como “*continúa y los cambios se efectúan ante el público*”¹⁷. La descripción de la zona de trabajo de los actores está dividida en cuatro; una, para los músicos; otra, para los elementos escénicos; la tercera, el estrado, más elevado, en el que se halla el documentalista; y, la última, la pista, “*el dominio del jefe de pista*” y de los actores teatralizando.¹⁸

La escenografía y utilería, creadas con pocos elementos, dos afiches, cañas o latitas de cerveza para hacer sonar, ubicaba al espectador en lo no teatral, en el área del trabajo, servía para tomar los instrumentos o los elementos del vestuario, según el rol de cada personaje o la situación. La iluminación se consigna como natural: “*la luz necesaria es la luz ambiente*”.¹⁹

¹⁷ *El fin del camino*, texto de la creación colectiva del grupo *LTL*, transcripción mecanografiada, facilitada en 1999 por Silvia Villegas, colega investigadora -con conocimiento del grupo-.

¹⁸ *Idem* anterior, p. 2.

¹⁹ *Idem* anterior, p. 3.

Con *distanciamiento* y sin ilusionismo lo teatral se crea en esos espacios y los personajes son asumidos ante el público por los actores. La obra está presentada rompiendo el pacto ilusionista. El texto dicho aclara al público que el grupo *LTL* es el autor de la obra, que su tema es “*el cultivo y la producción de azúcar y la vida y el trabajo del pueblo tucumano*”, que el carácter “*(de la obra se entiende) es histórico documental*”. “*La duración*” se enuncia con: “*Tucumán viene de la palabra quechua Tucma. Tucma significa el fin del camino*.”²⁰

Las escenas, todas ellas de una gran variedad, están en coherencia con una propuesta de teatro comprometido, popular, ligado a los problemas y necesidades de la gente a la que está dirigido, en particular, el pueblo tucumano, y a los oprimidos de Latinoamérica, en general.

La primera de las escenas, “El Rey Azúcar”, sitúa la historia en un espacio mayor, el de América, con juegos entre personajes, con nombres de los países azucareros que sufrieron la explotación colonial y que establecieron la lucha por la no dependencia: Brasil, Haití y Cuba. Otras escenas plantean problemas de la realidad tucumana, son denominadas: “*la deserción escolar*”; “*explotados y explotadores*”; “*la burocracia sindical*”; o “*las luchas*”; todas en clara referencia a los resultados de la investigación, respondiendo a los intereses de la región y a los compromisos políticos del grupo.

La obra presenta personajes rurales- peones, señores- cercanos al público; artistas, los propios autores/actores, quienes incluyéndose en los roles asumidos previamente como documentalistas y como actores, se muestran en busca de la “verdad”, para descubrirla, decirla y compartirla.

En *El Fin del camino* se hace explícita la relación analógica entre *trabajo* y *espacio*, ya que ambos operan funcionalmente 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 son trabajos cercanos, plausibles de alegría, pero también de explotación. Los propios actores aparecen olvidándose del texto o de lo que observaron en la investigación y por ello sufren brutal ataque del jefe de pista. Varias son las situaciones existenciales que se presentan como semejantes, entre los actores y las que sufren los cañeros por parte de los comisarios, capataces, dueños de los ingenios y aun de los sindicalistas.

El teatro se hace pedagogía en el juego; liberación con el humor y con la representación dentro del teatro. Como ejemplo del uso didáctico del *espacio* tomamos la representación de la retención de la *plus valía* por parte de los dueños de la tierra. La escena está planteada con mucho ritmo, los actores-cañeros jugando se disponen en una pirámide corporal de tres niveles; entre los actores circulan palitos, que representan el producto de su trabajo. Los cuatro cañeros que trabajan en la base de la pirámide quedarán sólo con un palito para todos; los tres cañeros del segundo nivel retienen sólo uno cada uno y el actor-cañero, situado en la parte superior de la pirámide, acapara “*todos los demás palitos*”²¹.

²⁰ Idem anterior, p. 5.

²¹ TD de *El Fin del camino*, p. 11.

El documentalista, simultáneamente a los juegos rítmicos, da los datos de la realidad y va indicando las zonas de la figura:

“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!²²

Esta escenificación requirió a los actores, seguramente, poner en juego sus capacidades técnicas y rítmicas para evitar el pedagogismo, lo panfletario; peligros de lo retórico, presentes en el TD, como en la escena de la sublevación de Cuba ante el Rey Azúcar, en su alegato para hacer la revolución. Es factible, que la resolución en el TE por el juego escénico - entre los cuerpos de Brasil, Haití y Cuba y la caída del Rey hicieran que la palabra cobrara, por lo humorístico y gestual, otras significaciones más allá de esta parte del texto que nos parece instaba a la sublevación casi ingenuamente.

El carácter de esta obra es necesariamente didáctico y 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*. Esta imagen espacial de la pirámide acercando, como decíamos, actores a cañeros, es una imagen metafórica que engloba al público, lo involucra en el *hacer* y en el *saber* y cuestiona el *poder*, en solidaridad con quienes viven esa realidad *otra*. Esta solidaridad, este acercamiento, se logra a nuestro entender en la escena de la *plus valía* a través de una efectivísima imagen espacial, la de la pirámide, apoyada actoralmente por lo circense y el humor, con la incorporación de payasos que barren con “UN ENORME ESCOBILLÓN Y UNA MINÚSCULA ESCOBITA”, como dicen las acotaciones posteriores, “PARA DEJAR EN CLARO LO QUE DICE EL DOCUMENTALISTA”²³. Los payasos y una vieja aristocrática siguen en juegos escénicos abriendo las acciones a lo vivido, para permitir la racionalización y el reconocimiento de la situación de explotación y de injusticia creada por industriales y militares.²⁴

Walter Benjamin cuando se refiere al autor como “productor”, es decir, al artista que logra unir vanguardia política a estética, expresa que:

²² Idem anterior.

²³ TD de *El Fin del camino*, p. 11.

²⁴ Obra citada, pp. 11-13.

“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.”²⁵

Una *barrera* creada corporalmente por los payasos va derribando uno a uno a los personajes comunes -trabajadores, pequeños artesanos y comerciantes- y aun hasta a aquellos que se creían fuera del problema como los profesores universitarios, quienes vivieron otra forma de la expulsión desde aquel año de 1966. La *barrera* metaforiza el cierre de los ingenios y alude desde lo corporal a una problemática conocida por los trabajadores, a la imposibilidad de la subsistencia, al abandono de sus trabajos y al éxodo hacia las ciudades.

En otro momento de la acción, parcializando el espacio escénico con una tiza, se da cuenta de los distintos sectores que participan en la economía azucarera. La imagen marcada por el jefe de pista denuncia acuerdos y corrupción del sindicalismo; son los actores los que con carteles colgados de su cuerpo movilizan espacialmente ante el público las relaciones entre industriales, sindicalistas, terratenientes, sectores cañeros y el gobierno mostrando la corrupta red de relaciones.

La última imagen espacial que hemos seleccionado es la del *tejo*- que como explican las notas- es el juego infantil conocido en Buenos Aires como rayuela²⁶, a través del cual se hace ingresar la problemática de los pueblos abandonados, de los obreros y la de la matanza de Rawson, ya que en el “cielo” del *tejo* están aquellos 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

Al concluir *El Fin del camino*, tomando la opción brechtiana del distanciamiento todos los actores se mostraban como trabajadores, con su vestimenta habitual, uniéndose al público al son de cañas y entonando una canción decían:

Es duro el camino/Es largo el camino/ Pero es el camino a seguir²⁷

El trabajo documental en escena es continuado por otras dos obras cortas, “La Leyenda del familiar” y “El calvario del cura Soldati”, pensadas para la representación con características teatrales distintas. Sabemos que los *L.T.L.* para esta parte del *TE* usaron de la estructura dramática del circo criollo- con telón pintado y mínima carac-

²⁵ W. Benjamin, “El autor como productor” (texto de 1934), en *Brecht: ensayos y conversaciones*, Arca, Montevideo, 1970, p.96.

²⁶ Idem anterior, “Notas”, N° 5, p. 42.

²⁷ Obra citada, p. 33.

terización teatral de los personajes- e incorporaron aspectos de interpretación musical que reproducían lo popular y folclórico, reconocible en la región y que modificaron los modos de actuación, tensos aunque no paródicos.

Nos decía Roberto Videla que actuaban con mucho respeto estas dos obras²⁸, aseveración que muestra que los L.T.L. - como grupo que hacía teatro popular - sabían que era necesario desmontar ciertas creencias, racionalizarlas, pero de un modo tal que no hiriera al público, que implicase el saber pero no la burla. A las creencias populares y sus valores se las entendía construídas 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 la teatralización no violenta ni paródica.

“La Leyenda del familiar”, por ejemplo, desnuda una creencia de la zona, la del perro que representa al 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, rompiendo de algún modo el aspecto no racional de la creencia y respetando la analogía establecida popularmente entre diablo/señor poderoso.

En el “*drama rural en dos actos*” que narra y representa la prédica libertaria del cura Soldati, reconocemos estrategias de distanciamiento como las del *relator*, quien los muestra como artistas. Se usan, también, técnicas de identificación en orden a resguardar el carácter popular y legendario del cura. Son concisas las acotaciones acerca de los personajes, diríamos que éstos están tipificados, para que el público pueda distinguir, adherirse o rechazar - según el caso, entre los *rotosos* y 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 al cura los desprotegidos en una gesta épica. La imagen que cierra el texto es la de un *remolino de viento*; detrás de las injusticias, van el cura, los artistas.²⁹

Por la difícil situación política volver a Tucumán a representar estas obras no fue posible, la persecución allí también había comenzado a cobrarse víctimas. Durante un mes se presentó la obra en Córdoba. Luego, por la situación de riesgo que vivían, los actores como muchos otros artistas, aceptan una invitación y deciden ir de gira a Venezuela.

Mientras tanto, a comienzos de 1975, el proyecto pedagógico innovador del Departamento de Teatro³⁰ no aparece ya nombrado en los textos institucionales, se inter-

²⁸ *Diálogos con Roberto Videla, ya citado en Nota 12.*

²⁹ *Idem anterior, p. 41*

³⁰ Cecilia Curtino en su análisis de los textos institucionales de la Escuela de Artes encuentra que la época de la “revolución” pedagógica y del sistema de producción- va de 1973 a 1975 y que en esta transformación *lo popular*, como categoría vertebrada innovaciones tales como promoción de la autogestión, con la implementación del Taller Total; la democratización del trabajo actoral, por la revisión de las jerarquías y la propuesta de la creación colectiva. “Los textos institucionales del Dpto. de Teatro”, ponencia GETEA, UBA, 2000.

viene la Escuela de Artes y no se renuevan los contratos docentes; se pone una leyenda en los programas que dice “no se dictó por falta de profesor”. Nos parecen significativas las estrategias -no de olvido sino de desaparición-; los eufemismos y la violencia institucional. La Universidad como espacio de transformación comienza a ser neutralizada. Dice Cecilia Curtino que “el grupo de docentes que había producido la refuncionalización de las relaciones entre *saber y poder* fue progresivamente separado de sus cargos; se expulsó a quienes habían participado de lo que luego se denominaría la *nueva izquierda*. La propuesta institucional en 1975 se orientó hacia una derechización, con intervenciones autoritarias, de carácter nacionalista. El destino del Departamento de Teatro, por unos meses y antes del cierre, quedó en manos de un nuevo director, Alcidez Orozco, quien expresaba en nota periodística: “estoy acá en función de un cambio de programas, de temperamentos y de filosofía de la Escuela” para recuperar “las fuentes primigenias” que le habían sido “amputadas” al hombre contemporáneo, esto es, porque – en palabras de Orozco- “nuestras sangrientas luchas y guerras civiles no han dado una sola obra fuerte ni generado ninguna sensibilidad vital para la creación escénica. A siglo y medio de “teatro nacional” este poderoso material está esperando una mano de hierro que lo arranque de lo contingente”. En 1976 la metáfora usada por Orozco cobra dimensiones reales: una *mano de hierro* cierra el Departamento”.³¹

En Venezuela, en 1975, por las circunstancias personales y las políticas de la Argentina, los miembros del grupo *L.T.L.* tomaron distintos rumbos. Se daría así *el fin del grupo*, el fin del trabajo colectivo. En Córdoba, como antes decíamos, el Departamento de Teatro de la Escuela de Artes es cerrado, ¿Es el fin del camino? Quizás esto nos señale un espacio *otro* - el del teatro popular y político de los setenta, el de la proyectualidad utópica- que situado en esa zona mixta, *medianera*, une espacios *incompatibles entre sí* a rupturas temporales. Foucault describe la experiencia *medianera* que guarda relación con lo irreal y, a la vez, con lo localizable; como la experiencia espacial del espejo, o la del teatro, o la de los cementerios; todas ellas con la particularidad de producir un *efecto de devolución*,³² ya que -desde lo virtual, irreal, aunque localizable- nos devuelven la mirada sobre nosotros mismos.

³¹ Cecilia Curtino, ponencia citada. La entrevista corresponde a *La Voz del Interior*, “Ha llegado un nuevo Director”, del 12/08/75.

³² Michel Foucault, *obra citada*, p. 19.