

Presencia de Brecht: utopías en la práctica teatral de Córdoba (1969-1976)*

Halima Tahan

CORDOBAZO Y PROYECTOS UTOPICOS

La recepción del Nuevo Mundo en Europa tuvo resonancias utópicas; América aparece implicada en las grandes creaciones de la utopía: las obras de Moro, Bacon y Campanella llevan la huella de las visiones que entonces circulaban acerca del Nuevo Continente. A nosotros nos resultó muy sugeridor que aquellas primeras recepciones estuviesen vinculadas con lo utópico y que la *Utopía* de Tomás Moro, referencia modélica del género, muestre la impronta americana. Pero el *Mundus Novus* fue descubriendo los modos de revelarse por sí mismo, de gestar sus propios códigos de representación y sus propias utopías. Aquel inicial desaffo imaginativo que América provocó en el viejo continente se revierte en el nuestro y es así que podemos reencontrar el espíritu del proyecto de Moro en las Misiones de la América hispánica. Henri Desroches habla de un utopismo euroamericano, transportado por las corrientes migratorias, resultado de la relación entre una escritura y una práctica y "más precisamente una escritura del Viejo mundo y una práctica del Nuevo mundo".¹

Por nuestra parte creemos que no se puede ceder a la posibilidad, o a la tentación, de confinar a la práctica literaria o más ampliamente a la de la escritura, en forma excluyente, el patrimonio de la utopía. Lo utópico excede con creces esa delimitación y, sin duda, hace posible ganar en homogeneidad lo que se pierde en extensión. Los límites de la utopía son difíciles de precisar, el discurso utópico reviste diversas formas y esa pluralidad escapa al intento de reducirla a un género literario. Baczko propone darle una mayor envergadura al estudio de las "fronteras movedizas de la utopía, los fenómenos

HALIMA TAHAN es profesora de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

* Este artículo forma parte de un trabajo más amplio sobre la incidencia de las utopías en la práctica teatral de Córdoba. El proyecto ha sido diseñado por Halima Tahan, y en él han colaborado: Silvia Barei, que se ha ocupado de: "El discurso de los receptores: la crítica periodística" y Beatriz Molinari y Santiago Pérez, que respectivamente han realizado el relevamiento de datos y las entrevistas. Este trabajo cuenta con la dirección del Prof. Héctor Schmucler. El primer avance fue presentado en el Congreso sobre el Teatro Moderno de América Latina (Berlín, 1991) y una nueva versión en el Primer Congreso Iberoamericano de Teatro (Buenos Aires, 1991).

¹ Henri Desroches, "Les cavalcades de l'Utopie", *Magazine littéraire*, 139, Paris, 1978.

problemática conjunción de crítica social y potencialidad imaginativa". Las críticas dedicadas a Brecht son modélicas en lo que hace a la proximidad discursiva, casi se podría hablar de un continuo textual entre discurso periodístico y creativo. "Uno fundamenta al otro y el sentido se revierte en el campo histórico que lo abona".⁵

En cuanto a los grupos que inspiraron sus producciones en el sistema brechtiano, es importante observar qué tipos de modificaciones introdujeron en él y el modo en que los estímulos externos incidieron en esas modificaciones. Los cambios que así se generaron —verificables sobre todo en las modalidades de recepción propuestas— provocaron la emergencia de viejas formas teatrales en las nuevas formas adquiridas. De este modo, dos fisiones en principio antagónicas, la trágica y la utópica, convergieron en un particular encuentro.

La propuesta de Brecht les permitió a los utopianos deducir los principios estéticos y sus técnicas del mismo "combate social" —según expresión del propio Brecht— avalados por una poderosa conciencia del presente. El nuevo estatuto que se reclamaba para el arte estaba condicionado, fundamentalmente, por lo que una sociedad concebía como teatral y literario en un momento dado. Mayakovsky sostenía que no existían "clásicos válidos para todos los tiempos". Brecht llamó la atención sobre los considerados géneros marginales: el cabaret, el policial, y sobre el impacto de los *mass media* sobre el estatujo de la obra de arte. También atacó las jerarquías establecidas por los géneros literarios y sus particiones rigurosas desafiando desde esas posiciones los principios más sentidos del "gran arte". "Fue Brecht el que opusó al aristotelismo de Lukacs (arte como imitación) una teoría de la literatura como praxis transformadora; una restauración simbólica del 'hombre total' más allá de las mutilaciones del capitalismo, una activación en el lector o espectador de 'impulsos sociales' críticos contra todo lo que (identificación por simpatía, emoción reconciliadora de clases) perpetúa la pasividad y la idea del carácter natural y eterno de las relaciones humanas".⁶

Trousseau sostiene que la utopía es la "redención del hombre por el hombre nacida de un sentimiento trágico de la historia y de la voluntad en dirigir su curso".⁷ Los utopianos de la escena intentan ejercer desde el teatro esa voluntad. El teatro de Brecht propone la noción de historización; historizar escénicamente significa "considerar un sistema social dado desde

⁵ Cf. "El discurso de los receptores: la crítica periodística", sección de la investigación propuesta a cargo de Silvia Barei.

⁶ André Gisselbrecht, "Marxismo y teoría de la literatura", en *Comunicación*, 18, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, pág. 43.

⁷ Raymond Trousson, "Utopie et roman utopique", *Revue des Sciences Humaines*, 155, Paris, 1974, pág. 372.

el punto de vista de otro sistema social. La evolución de la sociedad proporciona los puntos de vista". De esta manera se pone en juego dinámicamente una doble historicidad: la del contexto de la pieza y la del público. Este proceso se vale de un recurso fundamental: la distanciamiento.⁸ La escena épica mostrará, entonces, a los hechos y a los personajes en su aspecto contingente y efímero, buscando revelar los procesos históricos y sociales que se manifiestan en los conflictos personales.

Pero estos teatrístas, además de incorporar nuevas formas de construcción escénica necesitaban también un nuevo discurso crítico, ya que analizar el arte "como lugar operativo de lo imaginario social"⁹ implicaba poner en evidencia los vínculos que hay entre los discursos sobre el arte y las ideologías y las prácticas de clase que los sostienen.

El LIBRE TEATRO LIBRE fue el grupo que mejor representó, dentro del campo teatral, el paradigma del cambio; a él obedeció tanto su origen como su evolución. El equipo se formó en el '69, sus integrantes cursaban el primer año de la carrera de teatro en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en donde "experimenta, investiga llevando adelante una tarea de *cuestionamiento* de las formas y contenidos *tradicionales del teatro* y encara la búsqueda de una metodología de *creación colectiva*". En la cita precedente —que ha sido tomada de un catálogo elaborado por el mismo grupo—¹⁰ emergen los dos puntos claves del programa de acción de estos teatrístas: el cuestionamiento a la institución —espacio en el que se reproducen y se difunden las ideologías artísticas dominantes— y la experimentación e investigación destinada a generar una nueva práctica escénica —entendida como trabajo transformativo— frente a la que el método de creación colectiva aparecía como el más apto.

La Blufa de la Misericordia y *Ritual del Hombre* fueron los productos teatrales de esas experimentaciones iniciales. El uso ideológico que el L.T.L. buscaba dar al contradiscurso que intentaba articular sobre el teatro y la cultura pretendía contribuir a un entendimiento social más amplio "necesario para soldar las bases simbólicas de la operación social en curso".¹¹

La profundización de los cuestionamientos empuja al equipo a romper

⁸ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación, 1990.

⁹ Christine Glusksmann, "Sobre la relación literatura e ideología", en *Comunicación*, 18, ed. cit., pág. 256.

¹⁰ Del programa utilizado por el L.T.L. durante la gira efectuada en Venezuela en 1975. Facilitado a la autora por ex integrantes del grupo.

¹¹ Julia Kristeva, "Ideología del discurso sobre la literatura", en *Comunicación*, 18, ed. cit., pág. 122.

con la Universidad. La expulsión de María Escudero —docente de la escuela y líder del grupo— fue el detonante de la situación. En 1970, a partir de esa ruptura, comienzan a funcionar como conjunto independiente. Al alejarse de la Escuela de Artes toman distancia de los espacios tradicionalmente asignados a la representación y reflexión teatral, para que la nueva práctica que impulsaban inscribiera su trabajo —su escritura escénica— en un circuito no convencional destinado a facilitar el ejercicio de lectura de los espectadores. Las producciones de esta etapa se caracterizaron por la utilización del humor: *Un arco iris entre dos tormentas*, *Antaño y Hogaño*, *Tomo y Ombligo*, *Viajando con los L.T.L.*. Después de ocho meses de trabajo el grupo presentó una de sus obras más conocidas, *El asesinato de X*. En 1971, con ese “repertorio” de obras, el L.T.L. realizó su primer gira por Latinoamérica.

EL ASESINATO DE X

Ese gran combate social que fue el Cordobazo permitió al L.T.L. deducir sus propios criterios y técnicas para producir —basándose en un hecho real: el asesinato de un dirigente obrero— una de sus obras más difundidas. *El asesinato de X* propone una perspectiva del Cordobazo desde los sectores que protagonizaron la rebelión, en oposición a la que difundieron los medios oficiales de prensa. La obra está articulada en XI cuadros (Funeral, La prensa, El allanamiento, Paro activo, La escuela, La represión, La tortura, Comentarios del Cordobazo, El sistema, La televisión, El asesinato de X). El cuadro VIII es de carácter puramente informativo y está destinado a narrar cómo se produjo el asesinato. El referente escénico del Cordobazo fue sin duda este espectáculo, en total proximidad al hecho histórico que buscaba mostrar.

En *El asesinato...* podemos verificar cómo se concreta el “proceso de desteatralización” teatral en el que el grupo está inmerso.¹² El rechazo al autor, pilar del teatro tradicional, impulsa al grupo a profundizar el trabajo de creación colectiva, al que no considera una solución de emergencia sino “un género en sí”. En el prólogo de la obra, publicada por Casa de las Américas en 1972, se señala: “Ante un teatro de autor que tiene inspiración brillante [...] oponemos un teatro de grupo [...] que es a la vez creador y ejecutor de su obra [...]”. “Ante un teatro de obra cerrada [...] indiscutible oponemos un teatro en permanente cuestionamiento [...] crítica y autocrítica”.¹³

¹² Marco De Marinis, *Nuevo Teatro. 1947-1970*, Paidós, Buenos Aires, 1988, pág. 250.

¹³ *El asesinato de X* fue publicado también en la colección teatral de la editorial La oveja negra, de Colombia, en 1972.

El L.T.L. consideraba que el teatro argentino carecía en ese momento de "creadores individuales" que asumieran el compromiso de cuestionar "la dolorosa realidad", ante lo cual debían proporcionarse sus propios textos. Tampoco debían imaginar situaciones dramáticas ya que ellas estaban en la "lucha diaria contra la opresión". En cuanto al teatro argentino, el grupo discriminaba entre un teatro de autor que se dedicaba a escribir sobre "la decadencia de la clase media de la sociedad de consumo criolla —Buenos Aires, la capital—" y un teatro del interior del país, más cerca de la realidad argentina y latinoamericana.

La dramaturgia de *El asesinato...* responde a los procedimientos del teatro épico de Brecht (el diario de trabajo del grupo hace referencia al estudio de la obra de Brecht y a las tesis de Peter Weiss).

El asesinato... fue representado en un local del centro de la ciudad, en barrios y en sindicatos. El grupo estaba preparado para actuar en las condiciones y sitios más variados, lo fundamental era la presencia del público. Al finalizar el espectáculo se abría el debate con los espectadores, del que se tomaba debida nota. En base a ese material se introducían modificaciones, lo que daba lugar a distintas versiones de un mismo espectáculo. El trabajo de crítica que la puesta había provocado en el receptor se convertía, a su vez, en trabajo de re-escritura escénica por parte de los productores.

En base al material de los debates y la experiencia del grupo a lo largo de actuaciones y giras *El asesinato...* fue modificado cinco veces. En una primera reestructuración, coherente con su visión de un teatro "desnudo de engaño", libre de "adornos" y "tapujos" que interfirieran la comunicación de "cualquier mensaje", el grupo decidió suprimir en el cuadro "Funeral" el cajón de tela y madera que llevaba el cortejo y "todos aquellos elementos 'teatrales' que, de alguna manera, trababan la posibilidad de un trabajo ágil", ya que no se podía andar de población en población portando escenografía. También apuntan que el discurso del Secretario General del Sindicato era mucho más sutil en la primera versión (por ejemplo, no llevaba signos de puntuación); tuvieron que reducir la ambigüedad de ese discurso para dotarlo de claridad y "referirlo concretamente" al tema del participacionismo dialoguista de la dirigencia sindical. Son muchos los elementos que fueron suprimiéndose a lo largo de esas reestructuraciones, lo que obedecía a la necesidad de dar prioridad a la función comunicativa en el texto escénico. Haremos hincapié en una de las variaciones que se introdujeron en el cuadro "La tortura", donde se muestra el modo de recepción que proponían: el cambio obedeció a que "la escena era receptada muy emocional y nerviosamente por el pueblo" y no comunicaba "lúcidamente, racionalmente, el mensaje al espectador". Aquí se apeló al lenguaje cinematográfico, a un "montaje paralelo", ya que el lenguaje del cine resultaba más comprensible

al público que el del propio teatro al que “la gente no ve”. Esta razón es la que explica, también, por qué *El asesinato de X* fue elaborado como un guión cinematográfico.

EL HORIZONTE LATINOAMERICANO

El asesinato... —que fue estrenado en noviembre de 1970— participó en la IV edición del Festival Latinoamericano de Manizales, Colombia, en 1971. La gira que el L.T.L. realizó ese año por Latinoamérica le permitió ampliar su circuito de trabajo y acceder a ese gran escenario donde se libraba un arduo combate político e ideológico en contra del imperialismo. Esa gira, y otras, que el grupo realizó por el país y América Latina atestiguan la voluntad que tenían de “ganar” ese público colaborando desde el teatro a poner en marcha la revolución, objetivo final del que no se dudaba. Este camino no era recorrido tan sólo por el L.T.L.; eran muchos los grupos teatrales que se aventuraron por ese rumbo. Los más reconocidos fueron, sin duda, EL ESCAMBRAY, LA CANDELARIA, EL TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI con quienes compartía puntos de vista, sobre todo, en lo que hacía a la creación de una dramaturgia revolucionaria.

Esta ampliación del horizonte de trabajo está en relación con la ampliación de las fronteras de la noción del arte y la literatura, resultado de la “activa enemistad entre esta generación y todo lo anterior” manifestada en el rechazo a la “herencia clásica”: “La situación de la nueva producción resulta incomprensible para quien nada sabe de la activa enemistad entre esta generación y todo lo anterior [...]. Esta generación no tiene el propósito ni la posibilidad de conquistar este teatro con su público, para luego representar ante ese teatro y ante ese público, piezas mejores o algo más ajustadas a la época, sino que tiene el compromiso y la posibilidad de conquistar el teatro para otro público”.¹⁴

Durante la gira de 1971, que cubrió Argentina, Bolivia, Chile, Perú y Colombia, un nuevo sector de público impuso sus necesidades: los niños, que eran los primeros en hacer su aparición cuando los L.T.L. se instalaban en alguna localidad para mostrar sus espectáculos. Así surgió *Glup Zas Pum Crash! o la verdadera historia de Tarzán*, obra viajera que desde 1971 anduvo por buena parte de Latinoamérica representándose “en villas, tugurios, poblaciones, clubes, sindicatos, colegios y hasta universidades y salas teatrales”.¹⁵ *Tarzán* fue estrenado en Chile, inaugurando una línea de trabajo

¹⁴ Bertold Brecht, *Lapolítica en el teatro*, Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires, 1972, pág. 13.

¹⁵ *La Nación*, 29/Julio/1972. Buenos Aires.

que amplió la experiencia del L.T.L. y que siempre obtuvo una muy buena recepción. *La Opinión*, importante diario de la época, comentaba desde la capital acerca de este espectáculo: "Un acontecimiento excepcional dentro del teatro para niños. Frente a la propuesta tradicional de la mayoría de los espectáculos que se ven en Buenos Aires [...] ofrece una estructura y un planteo revolucionarios".¹⁶

Dentro de esta línea, en 1972 produjeron *La mayonesa se bate en retirada*. Las propuestas infantiles del L.T.L. se basaban en la dinámica del juego, la acción se estructuraba y se transformaba en connivencia con el público. *La mayonesa...* mezcló con todo desparpajo las técnicas del *comics* y del cine mudo, la dinámica del *hapenning* y la música. Los resultados fueron divertidos y sorprendentes.¹⁷ En 1973, presentaron esta obra en el interior del país, en el Teatro San Martín de Buenos Aires, en Perú, Colombia y Venezuela.

A LA BUSQUEDA DE LA TRASCENDENCIA

También en 1972 se estrenó en Córdoba *Contratanto*, pieza de teatro documento elaborada colectivamente y considerada uno de los mojones dentro de la trayectoria del grupo. La obra fue producida conjuntamente con el Sindicato de Educadores de la Provincia de Córdoba, ya que en un determinado momento el grupo advirtió que la "trascendencia" que buscaban para su teatro no era posible si no se ligaban a una organización y el vínculo con el sindicato de docentes les facilitó esa inserción. La obra estaba expresamente dirigida a los maestros, a los trabajadores y por último, al público en general.

Nuevamente la forma teatral elegida partió de una técnica cinematográfica. La obra se estructuró en torno a una escena que se reitera constantemente: una maestra tipo dicta una clase de historia (según visión de los sectores dominantes) de un modo autoritario y anacrónico. La continua repetición de la escena emula el carácter reiterativo y alienado de la clase. Las otras escenas fueron elaboradas a partir de los documentos que surgieron de la investigación realizada. Cada una de ellas apeló a un proceso teatral diferente donde se muestra a distintos maestros en situaciones diversas. Lo que se perseguía era que los maestros reales se confrontaran con su realidad cotidiana desde otra perspectiva, para lo cual se buscaba *extrañar* esas

¹⁶ *La Opinión*, 19/Julio/1972. Buenos Aires.

¹⁷ María Luisa C. de Leguizamón, "informe sobre el grupo teatral L.T.L.", en *Cultura*, 5, Buenos Aires, 1975.

situaciones.

Dentro de *Contratanto* hay dos escenas claves: la 10 basada en un relato del "mendozazo"¹⁸, fue resuelta en "forma épica" y se transformó en una cantata "donde se relaciona el canto de los maestros con el testimonio de los obreros que participaron en el movimiento"; y la 13, en la que una maestra rural narra el episodio de su tortura, "a medida que va narrando hechos tan atroces los va viviendo y transmitiendo; desde el público los actores repiten los comentarios de los torturadores durante el episodio".¹⁹

El mismo L.T.L. definió el estilo de este espectáculo como despojado y sobrio. Se trabajaba a luz plena, con una utilería mínima (algunos carteles y libros), casi sin elementos escenográficos y con un vestuario no demasiado diferente al del público, pero la actuación se "basaba en la naturalidad, en la espontaneidad". El mismo grupo señala que el "compromiso del espectador era primordialmente emocional" y que se apeló a la "vía sensible de la impresión, del impacto", "vías" que no descartaban porque "permitía el enfrentamiento" que buscaban. Este tipo de comunicación se establecía, sobre todo, en las escenas de la cantata y la tortura a la que hemos hecho ya referencia. Se trata justamente de la actitud inversa que tuvieron en *El asesinato...* frente a una situación semejante, donde la escena de la tortura fue reestructurada para evitar el choque emocional del espectador. Aquí la distancia cede paso a la *proximidad* con el espectador. A nivel de puesta continúan utilizándose procedimientos épicos, pero la actuación y la recepción están marcadas por aquella herencia teatral a la que había que rechazar y superar, según sus declaraciones iniciales. Para "los brechtianos sin Brecht de la escena cordobesa"—como fueron calificados por una crítica de entonces— articular la relación con el espectador desde una modalidad emotiva, identificatoria, mereció la siguiente explicación por parte del grupo en una extensa nota que les hiciera el crítico español M. Pérez Coterillo: los imperativos de la lucha—"el combate social" nuevamente— fueron los que impulsaron la incorporación de la "vía sensible" y del compromiso emocional.²⁰

Dentro de la puesta de *Contratanto* en la que conviven procedimientos provenientes de distintos sistemas teatrales, hay otro elemento que manifiesta un fuerte cambio en relación a las anteriores producciones del L.T.L.: el texto dramático, al que se le otorgó una jerarquía que no había tenido en las propuestas anteriores. Así pasó a ejercer una función hegemónica sobre los otros códigos escénicos. La función central que la palabra juega en esta

¹⁸ El "mendozazo" fue un movimiento popular producido en la provincia de Mendoza, en el que por primera vez participaron los maestros junto a otros gremios en lucha.

¹⁹ M. Pérez Coterillo, Entrevista a L.T.L., en revista *Primer Acto*, Madrid, 1973.

²⁰ *Ib.*

representación obedece a que está especialmente dotada para la construcción del discurso ideológico.

El grupo era muy consciente de la importancia de su labor con el lenguaje; desconocer el lenguaje que el público empleaba era el principal error que podían llegar a cometer. Lo que pretendían era: "recuperar el contexto de comunicación en el que está implicado el hablante" para —desde una perspectiva materialista— recuperar "su carácter de clase".²¹ En el caso de *Contratanto* se trató "de traducir los contenidos más por el texto que por la acción" hecho muy poco "frecuentado por el grupo".²² Desde nuestra perspectiva la trascendencia política que el grupo buscaba —y que en buena medida obtuvo— se hizo a expensas de acotar el discurso teatral, a través de sucesivas precisiones de tema, de público y de lenguaje, al que se busca dotar de un mayor grado de transparencia.

Contratanto obtuvo el premio "Trinidad Guevara" —instituido por la Universidad de Córdoba— a la mejor investigación teatral y fue seleccionada para representar a la Argentina en el v Festival de Manizales. En el mismo 1972, el L.T.L. estrenó *Sonata Mokhus* —espectáculo de humor— que fue presentado al igual que *Contratanto* durante la temporada del '73 en Buenos Aires y Mar del Plata.

FINAL DE JUEGO

En 1973 el grupo encaró un nuevo y ambicioso trabajo documental sobre la realidad de los ingenios azucareros en Tucumán: *El fin del camino* (este título no es sino la traducción de *tucma*, palabra quechua que da origen al nombre de la provincia). Para la elaboración colectiva de la obra trabajaron muy variadas fuentes: leyendas, testimonios, libros de historia y periódicos, estudios políticos y económicos sobre la provincia, boletines de organizaciones sindicales, estudiantiles y obreras, y bibliografía sobre el juego, la fiesta y la mitología. El grupo se trasladó a Tucumán —uno de los escenarios políticos más violentos de todo el país— convivió con los cañeros y llevó adelante sus investigaciones durante unos tres meses (de setiembre a noviembre de 1973). Regresan a Córdoba con una voluminosa documentación que les demandó un esfuerzo de conversión enorme. Es más, en algún momento llegaron a dudar de las posibilidades de realizar el proyecto. El choque con la realidad social de Tucumán había sido muy violento; las contradicciones y conflictos de la sociedad urbana en la que ellos estaban

²¹ Alvin W. Gouldner, *op. cit.*, pág. 72.

²² *Apuntes sobre "El fin del camino"*, escritos internos del L.T.L.

inmersos y sobre la cual habían trabajado diferían en mucho de la situación tucumana. El grupo deja constancia de ese estado de cosas en los apuntes que realizaron sobre esta creación colectiva: "Empezamos a comprender nuestros propios esquemas. Ahora veíamos las complejidades de esa realidad de la que queríamos ser testigos".²³ Finalmente, después de una tensa y agobiante tarea de preparación —que se extendió de marzo a octubre de 1974— el material dramático fue cobrando la forma del circo criollo. La obra estrenada ese mismo año en la Universidad, también recibió el premio "Trinidad Guevara".

En 1974 el grupo también estrenó *Algo por el estilo*, obra de humor y piezas "coyunturales" que se presentaron en actos, fiestas populares y circuitos barriales. *Algo por el estilo* también fue premiada con el "Trinidad Guevara", según fundamenta el jurado por el carácter nuevo de su "factura" teatral, realizada a partir de un "lenguaje autocrítico" basado en el humor que intenta la "búsqueda de un sentido del teatro, del texto, de los actores [...] un espectáculo circense que implica la realidad de la irrealidad".²⁴

Si se analiza el recorrido del L.T.L. puede constatar que en forma continua desplegó un doble juego teatral: por una parte, una producción —en términos generales antiespectacular— como lo atestiguan las obras de teatro documento; y por otra, la que agrupa a las obras de humor y al teatro para niños que, como bien señala Valenzuela, transgrede ese modelo antiespectacular con el propósito de poner en evidencia —a través de la sátira o la parodia— los mecanismos "atrapantes" del teatro comercial: "cualquier 'magia' escenográfica, lumínica o sonora será utilizada con fines exclusivamente paródicos y desmitificadores".²⁵ Sin embargo, no creemos que éstas fueran las únicas motivaciones; suponemos que este espacio era el que les permitía, rechazo de por medio, continuar inscriptos en el discurso teatral mismo reforzándoles su identidad como artistas al tratarse de un espacio con una mayor autonomía expresiva. Un modo —disociativo, podríamos decir— de procesar la generalmente difícil relación entre estética y política. Y es precisamente esta duplicidad del L.T.L. la que nos prodiga una visión más compleja de la apuesta teatral que el grupo jugó en el vibrante espacio escénico de los '70.

En el clima afectivo de la época se encuentran muchas de las claves que guiaron las actitudes de estos teatristas. Refiriéndose a ese período decía Graciela Ferrari, actriz del L.T.L., en un reportaje: "Era el tiempo de nuestra historia esperanzada, todo era posible, creíamos que todo era posible. Entonces, cuando se cree esto, la actitud es sobre la posibilidad y no sobre

²³ *La Voz del Interior*, Marzo/1974, Córdoba.

²⁴ José L. Valenzuela, *Un teatro dos veces liberado*, monografía, Diciembre/1989.

²⁵ *Ib.*

el pesimismo y los límites. Todos estábamos muy involucrados políticamente, la política estaba ligada a toda tu vida cotidiana [...] no te podías ir a dormir porque la revolución, en una de esas, se hacía esa noche y te agarraba dormido y no podía ser que te la perdieras. Era una situación emocional y creo que a pesar de que uno tiende a idealizar el pasado, esto era así, ese era el clima en que se vivía, había mucha efervescencia en la gente”.²⁶ Unos renglones más abajo —en ese mismo reportaje— Ferrari señala que, probablemente, lo que falte en la actualidad sean “puntos motivantes”. La situación emocional que Ferrari menciona estaba en directa relación con la fulgurante constelación de puntos motivantes que existía en esos años. Entre utopía y situación emocional se produce una particular relación: las utopías, buscan reincorporar el “impulso emocional”, hasta las de diseño más racionalizante lo intentan. Ricoeur se interroga acerca del modo en que las utopías realizan ese proceso.²⁷

Ante las anhelantes expectativas descritas por Ferrari, los escenarios de futuro se abrían generosa y homogéneamente. La vivencia de la revolución como un hecho próximo instigaba al derribamiento de los obstáculos, de los límites. Y este fue un impulso central para borrar las distancias entre actores y espectadores y para que se transgredieran los límites de ese discurso crítico racional en el que sustentaban su propia práctica. En *Contratanto* vimos con qué fuerza se reintrodujo el impulso emocional en el plano escénico a través de proponer una identificación emotiva, empática, con el espectador, de la jerarquización del texto y de la actuación naturalista. En *Contratanto* conviven distintos procedimientos teatrales que responden a visiones del teatro y del mundo diferentes. Y se produce el encuentro entre dos perspectivas, la utópica y la trágica, en principio antagónicas. La visión trágica se expresa a través de la conciencia de los límites, límites impuestos al hombre, imposibles de modificar. El utopista se orienta hacia el futuro pero no reniega de su práctica cotidiana en el mundo. Lo utópico tiene momentos de un fuerte optimismo sobre las posibilidades de cambio, pero como no ve “el presente desde el punto de vista de la situación anterior sino desde las diferencias entre el presente y el ideal” la tensión frente a lo “que es” se torna muy intensa, lo que con frecuencia lleva al desaliento y la insatisfacción. Una consecuencia no prevista en “la lucha por realizar la visión utópica es regenerar la visión trágica”.²⁸ El desplazamiento de lo épico a lo trágico, está marcando las limitaciones de ese discurso racional a las que se omitía mencionar, pero también la fuerte tensión que existe entre la visión trágica

²⁶ *La butaca*, publicación del cine-club La Quimera, Córdoba, 1986.

²⁷ Paul Ricoeur, *Ideología y utopía*, Gedisa, Barcelona, 1989.

²⁸ Alvin W. Gouldner, *op. cit.*, págs. 121-123.

y la visión utópica del mundo.

La última creación colectiva que realizó el L.T.L. fue *El fin del camino*. En 1975, con un repertorio de cinco obras, el grupo partió en gira hacia Venezuela. Había comenzado la disolución de nuestro estado democrático que culminaría en el golpe de estado de marzo de 1976. A raíz de la crítica situación política argentina el grupo comienza a discutir si deben regresar o continuar en el extranjero. Por primera vez no logran un acuerdo grupal. Algunos decidieron volver al país y otros permanecer en el exilio. El LIBRE TEATRO LIBRE terminó así por disolverse.

Durante el Cordobazo los utopianos de la escena fueron testigos del intenso y fugaz encuentro entre la historia y la utopía, cuyo potente destello exacerbó su creatividad y orientó sus trayectorias. Para Brecht la finalidad del artista consiste, como registra Bernard Dort, "en perpetuar esos instantes, transformándolos no en mito sino en saber".²⁹

²⁹ Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Ed. du Seuil, Paris, 1960.