

Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas

Adriana Musitano

La creación colectiva es una forma de producción que adquiere legitimidad en el siglo XX, entre las décadas de los sesenta y setenta, y se define en relación con la neovanguardia. Es más que un cambio de modalidad creativa, pues es el resultado de una acción política transformadora y de postulados estéticos trasgresores. Por ello no es redundante decir que se produce "creación colectiva" cuando se unen las dos vanguardias y se cuestionan las formas y roles tradicionales del teatro, es decir cuando se opone a los modos elitistas o alienantes de producción.

De esta manera diferenciamos las creaciones colectivas de aquellas obras teatrales que aún siendo de grupo sólo proponen cambios estéticos, sin modificar el sistema de producción, tanto en lo que se refiere a la escritura, a los roles técnicos y la puesta. Las producciones grupales designan otras modalidades del trabajo actoral y de la puesta en escena, las que si bien transforman modos tradicionales de hacer teatro no son sustanciales para el sistema de producción y por tanto sigue vigente, aún parcialmente, la dependencia al texto, director, convenciones del género y otras formas de la institución "teatro", en

continuidad del teatro burgués que se desarrolla desde el siglo XIX.

En cambio, son creaciones colectivas las que modifican estructuralmente el proceso que conduce al hecho teatral, las que fundan vínculos e interacciones no jerárquicas, que resultan de roles consensuados y más o menos horizontales, aunque sean diferenciados. Se produce una creación colectiva cuando el colectivo se implica en una acción radicalizada y no sólo en la enunciación de una ideología, cuando interesa y transforma el proceso de producción, que va de unos a otros sin jerarquizaciones, y no importa sólo el producto estético sino que preocupa el vínculo activo con el público, y se amplía la relación del arte con la vida.

Por ello, la creación colectiva como modalidad estético-política de producción, se relaciona con la proyectualidad utópica (Musitano, Zaga, 1998) que se impone desde lo *liminar* (Turner, 1992), comunitario y promueve lo *performático*. Es decir, que este tipo de arte se realiza como posibilidad utópica cuando ese colectivo se ha separado de la sociedad –en una etapa de distancia crítica, búsqueda experimental, acción política que cuestiona lo establecido– responde a la necesidad de

reinserción cultural a través de la apropiación de los valores, de la ruptura de la enajenación, y en "restitución" de lo que esa sociedad en su fase de *communitas* considera un bien comunitario –sean la libertad, equidad, solidaridad o antiautoritarismo– que se imponen, por la dialéctica de coerción/trasgresión que históricamente experimentan las subjetividades y grupos, como representaciones del imaginario y lo real.

Las creaciones colectivas a las que nos referimos, en el contexto latinoamericano, representan tensiones entre lo históricamente dado y lo instituido como proyecto futuro, revelan lo comunitario y su conflictividad frente a lo subjetivo, de lo tradicional ante lo innovador y experimental. De allí que la metáfora y la reinención del *lugar común* sean unas de las fórmulas por las que esas tensiones tiendan (si bien no a resolverse), sí a discutirse desde lo político y lo nuevo emancipatorio.

Otra manera de resolución aplicable es la que Walter Benjamin (1970) en "El autor como productor" sostiene que realiza Brecht: la apropiación de los medios tecnológicos, como el cine o la radio, y su aplicación a una dramaturgia épica y de experimentación política. Una apuesta fuerte de toma de los medios

convierte al dramaturgo en *productor de cultura* y no en reproductor del sistema. Más que oponerse a los cambios tecnológicos, a las nuevas maneras de seducir las masas, se trata de ver cómo operan, cómo se significan esas nuevas modalidades de interacción. Por lo dicho, es que la reinención/apropiación de lo *multimedial* y, parafraseando a Danto (2004: 31-34), es reinención, que no significa reflejo de la realidad sino más bien y, en tanto arte, "reduplica" lo real, y así proporciona conocimiento más allá de la "interpenetración de las conciencias".

De esta manera significamos otro aspecto destacado que define las creaciones colectivas (especialmente a las del *LTL*, Córdoba, 1970-1975) en relación con los nuevos medios tecnológicos, y en ese caso del grupo independiente ligado a la Universidad incide lo cinematográfico y no sólo importan la ruptura del relato o "fábula" dramática, disolución de la cronología, sino que se modifica la modalidad de producción, oponiéndose a lo establecido, y es consecuente la experimentación los roles asignados a los artistas, técnicos, y asimismo en el juego con la simultaneidad temporal y espacial. Así se "reinventan" las capacidades de mostrar y fascinar del cine. *Contratanto y Algo por el estilo* (*LTL*, 1972 y 1974,

respectivamente) son creaciones colectivas que se instalan en lo que hoy podríamos llamar “teatro óptico” (Veronese, 2000) aunque su comunicabilidad reúna palabra e imagen, no como en el teatro de objeto en el que predomina la imagen (Musitano, 2008).

Ambas obras son distintas por temáticas, representaciones de lo social, modalidades de producción y efectos buscados, aunque las dos permiten demostrar la validez de esa dialéctica de lo colectivo e individual, tradicional, experimental y con sentido emancipatorio al que antes nos referíamos porque en ellas es observable una relación no opositiva entre lo utópico y lo performativo. Patrice Pavis (2008: 100-102) cuando define la creación colectiva dice que “Políticamente, esta promoción del grupo corre paralela a la reivindicación de un arte creado por y para las masas, de una democracia directa y de un modo autogestionario de la compañía”.

Las dos obras del grupo son del teatro independiente y pertenecen al nuevo teatro cordobés, insertas en la problemática educativa, una, y puesta en el ámbito universitario, la otra, también con una interesante perspectiva crítica acerca de lo teatral y de la propia producción, por lo que entra también en la reflexión y

posibilidades reenseñanza de lo teatral. Dicho esto recuperamos algunos conceptos: primero, aquel que expresa que las creaciones colectivas definen nuevas relaciones culturales, políticas y estéticas. Segundo, desde lo antropológico, decimos que la dialéctica entre lo liminar, lo político y lo utópico supone la articulación entre el testimonio histórico y el deseo manifiesto en y por lo imaginario y, tercero, señala la necesaria conclusión ideológica frente a una época que se rechaza críticamente, ante una situación de inequidad e injusticia.

En la creación colectiva **se redistribuyen de los roles** –como sucederá en los procesos pedagógicos del Departamento de Teatro entre 1973 y 1974, como también en los de producción del hecho espectacular en el “nuevo teatro cordobés”, desde 1970, especialmente en el *LTL* y *La Chispa*– y esta nueva forma de producción **deviene tanto de la posición política cuanto de una ruptura con los cánones vigentes en lo estético**. Implica, 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*. Es así que en el contexto de una institución (Departamento de Teatro, de la Escuela de Artes) donde en 1969 y 1970 los estudiantes y luego los integrantes del LTL cuestionan la autoridad, el personalismo, frente a esta otra etapa institucional en la que el poder se ejerce por asamblea y que esta práctica resolutive hace posible que a fin del año lectivo de 1974 se logren dos creaciones grupales, tanto *La cuestión de los arlequines* del Grupo A, como *Así nos enseñaron*, en base a la *Antígona Vélez* de Marechal, del Grupo B. El análisis del proceso de trabajo, de documentos y anotaciones para la puesta de la primera obra, permite registrar que ya se podía dar el paso de la creación grupal a la colectiva y que la variedad de grados de ruptura, cuestionamientos al orden e instancias conflictivas de desorden y reordenamiento eran parte de la experiencia pedagógica universitaria.

Asumimos en estas condiciones que **no es fortuita sino histórica** la constitución de la *creación colectiva* como nueva forma de producción del hecho teatral. Coincidentemente se consolida en América Latina porque resulta de una apuesta fuerte a cambios estructurales que responden a la ruptura con el orden dado y

el poder, generalmente autoritario, estableciendo nuevas reglas de producción, oponiéndose a los roles fijados de una vez y para siempre, es decir, a lo considerado como inmutable y consubstancial al hecho artístico. 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 e no transferible, en actores, iluminadores o escenógrafos.

A estas consideraciones podemos encontrarlas, expresadas en la palabra de varios de los actores del momento histórico que estamos analizando (*Las Lunas del teatro*, 1996). También podemos corroborar su pertinencia en textos institucionales, por ejemplo, en programas de las materias (analizados por Cecilia Curtino, 1997) o en documentos de 1974 resultantes de las discusiones docentes (aportados en 1998 por Laura Devetach) o en un anteproyecto de investigación de aquel año, realizado por docentes como Mabel Piccini, Laura Devetach, Marta Teobaldo (analizado por María José Apetzteguía, 1998). No deseamos abundar en datos específicos pero sí destacar que el cuestionamiento al sistema se lo hacía desde la educación y el arte.

En agosto de 1998, otro ex integrante de los *L.T.L.*, Lindor Bresan, nos decía que si bien ellos tenían participación activa en la política, su pertenencia era al teatro. Con el partido o con los diversos grupos de militancia siempre había disidencias. El *LTL* militaba desde el teatro, cuestionaban al poder, a la autoridad, al orden establecido. Desde el teatro buscaban respuestas; redistribuían los quehaceres, desordenaban los saberes; jugaban a mezclar lo real y lo onírico; creaban; improvisaban, se entrenaban, actuaban.

Recordaba Lindor que, dentro de la escuela de Artes, comenzaron a entrenarse teatralmente y en 1969 lo hacían durante tres horas, mientras que en 1973 éstas se hicieron ocho. Su memoria también nos llevó a comprobar que el compromiso

político fue también *in crescendo*. Según simpatías más o menos personales salieron primero a los barrios y sindicatos; luego fueron haciendo funciones por los presos políticos y más tarde usaron del teatro como medio de agitación política.

Precisamente en la UNC el grupo *LTL* fue el que determinó con mayor fuerza la urgencia y la necesidad de producir cambios y transformaciones fuertes en la enseñanza del teatro, en tanto concretaron la imagen de la protesta y la vanguardia estética y, en el teatro de Córdoba fueron con grupos como Teatro Estudio Uno y La Chispa, la realización efectiva del vínculo entre lo nuevo y el hacer político, obteniendo legitimidad por el reconocimiento local y latinoamericano.

Teatro documental y debate público. *Contratanto*, 1972

Contratanto resulta cuando el *LTL* acrecienta la actividad política y se produce el acercamiento del grupo a la actividad gremial de los trabajadores docentes. Esta articulación modifica la producción, lleva la investigación/creación colectiva hacia otros espacios y otras problemáticas. Los integrantes, universitarios, antes disidentes con el sistema pedagógico autoritario y jerárquico, se habían probado autónomos

y críticos frente a ese modo, al que desestimaban por tradicional, burocrático y no comprometido con la realidad del país. En esa línea retoman una modalidad investigativa, probada inicialmente ya en la Escuela de Artes, en 1969, con *La Blufa de las misericordias* y luego retomada con madurez y a veces con temeridad en las obras de humor como *Algo por el estilo* de 1974 o en las producciones para niños que dan a conocer en las giras por

Latinoamérica. Sabemos que con la crisis institucional de 1970 la tarea del equipo se modifica, resulta redistribuido el saber, las relaciones de poder se analizan, devienen consensuales y se redistribuyen los roles. Es obvio que las figuras institucionalizadas del autor, director o productor teatral salen de los roles habituales y que si bien no todos las ejercen, no operan unidireccionalmente. Por otra parte, en tanto el trabajo del grupo ya se había legitimado en la actividad independiente entre 1970 y 1971, con *El asesinato de X*, creación colectiva aplaudida y debatida en salas y espacios no convencionales.

El grupo es de ese modo reconocido por su apuesta estética y política, se difunde su acción a través de crónicas, publicaciones y premios. Esto sucede, en los primeros años '70, en un contexto y estado de ingobernabilidad siendo inminente y previsible la salida de la dictadura militar iniciada en 1966: se ve como posible recuperar la democracia o bien, aportar a la lucha revolucionaria la actividad artística que permite pensar en el teatro y el hacer cultural como instrumentos y acción política de cambios estructurales.

Con estas condiciones y durante el postcordobazo el grupo realiza la

búsqueda de datos, el reconocimiento de las marcas históricas y sociales que caracteriza la lucha de los maestros y la identidad positivista de la educación argentina, así el *LTL* desemboca en un teatro de tesis, pedagógico y de fuerte anclaje ideológico. Lo que no es previsible para *Contratanto* es el uso del humor y que la tensión entre lo colectivo e individual se manifieste en la composición cinematográfica, en el montaje y simultaneidad de las acciones escénicas. En eso consiste la innovación y el aprovechamiento de lo popular que el cine aporta. Esto se revaloriza en un contexto de mayor militancia, compromiso político, para el trato y vínculo participativo con el público, un público específico, de trabajadores, con el cual se prevén constantes debates y reflexiones, en los diálogos posteriores a las obras. Estas búsquedas motivan en los efectos que atraen, conmoviendo sin solemnidades. Queda claro que el grupo investiga y crea colectivamente, objetiva la problemática docente y a la par evidencia que se consustancia con ella, cada actor se muestra con su ropas, su nombre, y de acuerdo a un proyecto comunitario intenta restituir/provocar valores solidarios y libertarios, traduciendo la problemática de las interacciones en la escuela en actos, conductas, no en enunciados vacíos de

significación y ello resulta posible no sólo de la observación casi etnográfica sino también de la apropiación de los medios, como el cine y la TV, de una actuación y puesta en escena innovadoras.

La composición en *skechts*, la fragmentación y selección, temporal y temática, unidas a la ruptura del teatro ilusionista acercan materialidad al goce estético. Reinventan los lugares comunes, aún los de las ciencias de ese momento como el de la educación como espacio de la reproducción social, y es allí dónde el grupo encuentra lo colectivo pero, también es *en y desde* los medios, dónde oculta/desoculta la coerción que el sistema impone y a la cual se puede resistir con el arte. *Contratanto* es más que *un mientras tanto...* (“la revolución se produzca”, “se tome el poder”, “la sociedad sea más igualitaria”, “se reconozca la tarea de los docentes”...) y aparece como una apuesta para producir con otros una *revuelta pedagógico-social*: esta puesta en escena es la creación colectiva abierta –puesta en debate ante tanto despropósito–, *contra tanta* inequidad y desproporción en las relaciones entre maestros y autoridades, entre niños y maestros, como entre patronos y obreros. La capacidad de crítica y juego con las palabras y los actos permite que se restituya la horizontalidad de los

vínculos y devuelva realidad y experiencia concreta a esa proyectualidad utópica (Musitano, Zaga, 1998) que pretende la educación como proceso continuo y no como producto, en coincidencia con pedagógos como Freire, Illich o gente de teatro como Brecht, Weiss y Boal.

Contratanto de 1972 es una muy particular obra del grupo independiente *L.T.L.* (1969-1975), creación colectiva que resulta del teatro documental y político. Sus integrantes arman la investigación y puesta en escena, participaron: Lindor Bressan, Cristina Castrillo, María Escudero, Graciela Ferrari, Luisa Núñez, Susana Pautasso, Pepe Robledo, Oscar Rodríguez, Susana Rueda, Maura Serpa y Roberto Videla. *Contratanto* se estrena en Córdoba, el 11/09, en el día del maestro, en el local gremial de la UEPC, en su sede de la calle Ayacucho, y luego se repone en octubre de 1972. Otras reposiciones son en 1973, en Córdoba y Buenos Aires.

Esta obra es seleccionada para representar a Argentina en el Festival de Manizales de 1973. Y, luego, en la democracia de fines de los '90, el Grupo *Fra Noi*, de Colonia Caroya la vuelve a poner en escena, con dirección de Roberto Videla, uno de los miembros del *LTL*. Esta nueva versión es de 1994, a la que además se la repone durante el Festival del LTL,

FONDO DOCUMENTAL VIRTUAL

TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD, en CÓRDOBA, 1965-1975

<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/>

en 1999, en Córdoba. Decíamos que es en la Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba, Delegación Capital, donde se estrenó y aunque el grupo da como fecha

el 2 de octubre de 1972 sabemos por los diarios de Córdoba que la primera función fue el Día del maestro de ese año. Dicen los miembros (LTL, 2002):

El lugar era pequeño, casi un largo pasillo, por lo que hubo que colocar el escenario a la mitad y se dividió al público en dos bloques, espectáculo con doble frontalidad que luego, fue adecuándose a los espacios de los que se disponía. El estreno y las funciones siguientes duraron casi tres horas, con un intervalo en el que se proyectaban diapositivas que comparaban el presupuesto militar con el destinado a la educación.

A lo largo de los años la obra sufrió numerosos cambios y se redujo a una hora, ello fue resultado de la escucha del público, de las participaciones activas de los

docentes en las discusiones y, por ende, de la evaluación del grupo y diálogo con el público de Córdoba y luego Latinoamérica.

La pieza da un salto cualitativo y propone la transformación de la actitud del docente: abandonar la inacción (comienzan las grandes huelgas docentes) y elaborar a partir del aula una mejor comprensión del papel del maestro en la futura sociedad (LTL, 2002).

También por el registro y testimonio del grupo sabemos que el espectáculo fue de muy bajo costo, sin vestuario ni maquillaje, con luz ambiente y de los tubos fluorescentes de la sede sindical. A la actuación la definen como “realista”, es decir, no ilusionista, sí despojada, con el

uso del grotesco y la Comedia del Arte, por sus posibilidades para el teatro popular; con cambios de diversos registros actorales, ritmos, sorpresas en las acciones, y combinación de elementos de humor y drama, a veces superpuestos.

Contratanto pone en escena una relación pedagógica que incluye al contexto (Verón, 1995), permitiendo que la interacción cobre dimensión social y que la comunicación incluida en ese sistema dramático pueda interpretarse en relación con representaciones epocales de lo popular y revolucionario.¹ Por ejemplo, cuando hallamos en el texto una referencia al Estado, se lo representa como aquello que a todos “tutela” (o intenta gobernar) o bien como poder

¹ En 1970, en Cali (Colombia) el LTL expresa que su nexos con el Cordobazo era determinante, “*que el grupo participa de esa toma de conciencia colectiva y se aclara 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 específica en el proceso de esclarecimiento y toma de conciencia colectiva que preparará el ataque y toma de poder*” (LTL, en *Teatro latinoamericano de agitación*, Premio Casa de las Américas, 1972: 20).

represor. Mientras que a los padres de los alumnos y a otros trabajadores se los muestra dominados por el sistema (Musitano, Fobbio, 2007: 4-5).

El espectáculo divertía y conmovía, no dejaba tranquilo al espectador. La recepción por parte del público originaba conmoción y debates ya que los docentes se sentían interpelados. Algunas funciones, especialmente al momento de estas discusiones, fueron violentas y provocaron quejas, generalmente colectivas, aunque, según el estilo de época, fueran expresadas por un vocero. Lo interesante es que los maestros exigieron a los actores ejemplos

de cómo luchar desde el aula (lo cual nos recuerda las anécdotas de Augusto Boal cuando relataba los inicios de las funciones y de las primeras técnicas del Teatro del oprimido) y “se atisbó otro aspecto de la *creación colectiva*, el dialéctico, como estímulo en el grupo –para una mayor conciencia crítica y una acción más radicalizada – y, como posibilidad de autoconocimiento en el público, por la identificación/distancia con los problemas.

Tópicos como la exaltación de la misión educadora son actuados frente a la tarea socialmente desmerecida: se trae a escena lo que para muchos es indiscutible: no pueden hacer pero porque los maestros tienen lo que otros trabajadores no tienen. Es decir, excesivos días de vacaciones; ser maestra es la carrera que “conviene” porque sólo se trabaja cuatro horas y se descansa por tres meses. Estas representaciones, lugares comunes en conversaciones populares, planteadas irónicamente en el texto, son contrapuestas al compromiso con el contexto: los niños van a la escuela a comer y el rol de la maestra ya no se limita a dictar la clase (Musitano, Fobbio, 2007: 4-5).

Hace dos años decíamos con Fobbio que en *Contratanto* “...se constata parcialmente una de nuestras hipótesis: que el teatro documental y de creación grupal más que ser un “fresco social”, es la radicalización del sistema de producción

(Musitano, Fobbio, 2007: 9). Porque como dice Pavis (2008: 101) es Brecht quien plantea que “el teatro es un arte colectivo por excelencia” y que ello implica “una puesta en común del saber”.

Algo por el estilo (1974)

El *LTL* estrena *Algo por el estilo* en 1974, en el Teatrino de la Ciudad Universitaria y se muestra entonces muy

cercano al Departamento de Teatro y el Elenco Estable, *TEUC* y no sólo *territorialmente*, sino en modalidades de

enseñanza, de producción y objetivos políticos.

La obra constaba de veintiséis *skechts*, divididos en dos partes, en los que con humor y crítica a la moral burguesa se trataban los modos, los estilos y géneros de la ficción y sabemos que se reestructuraron, se transformaron muchas de las escenas de humor de obras anteriores y aún de lo que fuera ese trabajo estudiantil, de carácter fundante y paradigmático para el grupo, que fuera en el mismo año del Cordobazo *La Blufa de las misericordias*. En la hoja que se entregaba al público, el paratexto de *Algo por el estilo*, se presentaban los actores de manera ficticia, con la ridiculización de formas y géneros de la época. Como dato especial es que no aparecían los nombres reales de los integrantes aunque sí el de los técnicos. Esta ausencia significa un dato importante

...la vanguardia sólo puede ser crítica, como es toda operación revolucionaria, que siempre es una invitación a tomar una conciencia activa para distanciarse de la realidad inmediata, para modificarla (Sanguinetti, 1972: 69).

Pero, ¿cómo aparece la reflexión? Lo ridículo será uno de los ejes de la obra, ya que en ella el grupo se autocitaba y a la par citaba textos, palabras, nombres, para mofarse del arte culto, clásico, de los saberes y se ponían las palabras del revés o combinadas de modo arbitrario, manteniendo siempre una relación de

ya que instala otro contrato con el público debido a que el *L.T.L.* acostumbraba a usar los nombres y apellidos “reales” de sus miembros, rompiendo con la identificación e ilusión del personaje. La estrategia es además de humorística, debido a los nombres consignados, señala la diferencia con aquellas obras de creación testimonial, de militancia política, como las presentadas en 1970 y 1972 (*El asesinato de X* y *Contratanto*, respectivamente). El paratexto teatral con tono paródico abre el juego, resta solemnidad, y se burla frente a la grandilocuencia de ciertas celebraciones teatrales. Y nos lleva a pensar en cómo funciona ese conjunto de escenas que rescatan de la trayectoria grupal entre 1969 y 1974. Respecto de la proyectualidad utópica podemos decir que está ligada a la postura vanguardista.

semejanza fónica o de sentido. En el texto dramático los sustantivos y adjetivos usados son formas rebuscadas, tradicionales del lenguaje, que resaltan lo viejo, ampulosidad y banalidad. Encontramos juegos con el doble sentido, datos que aparecen como referenciales, pero que al estar en contacto con otras

frases pierden su verosimilitud y se vuelven absurdos. Las escenas y contraescenas de los *skechts* permitieron diferenciar lo ficcional y lo no ficcional, mostrar el entramado preescénico, el escenario con frente y detrás, lo cercano al público. El detrás que se abre al espectador sería el espacio como ficción y otro modo de citar lo viejo.

A través de la oposición de niveles - lo culto/lo popular, lo serio/lo risible- se parodiaron los medios de comunicación y los géneros mediáticos como las telenovelas, las películas románticas, de terror y las de tono lúgubre. Resaltamos a partir de las acotaciones escénicas el uso de objetos inadecuados y el empleo de sonidos grabados, discordantes con las emociones. Todo ello señala el distanciamiento para develar la ficcionalidad de lo representado. Por ejemplo, es evidente la no correspondencia entre las convenciones gráficas sonorizadas -*Plaff, squach*, entre otras- frente a las de tono romántico. Este humor por el absurdo de la situación, la inadecuación y la superposición de tonos disímiles cuestionó las prácticas de una sociedad como Córdoba que se pretendía docta y que las representaciones desnudaban culturosa.

En una primera síntesis, vemos que la autocitación revela la identidad teatral

del grupo, esa que surgió, en sus creaciones colectivas, mediante el humor, como liberación y forma no solemne de concientización y en respuesta a las necesidades de la gente. El humor les permitió desmontar hipocresías, atacar la moralina pequeño-burguesa, mostrar las relaciones opresor-oprimido, reapropiarse del teatro épico, desmontar los mecanismos de ilusión y las modalidades de manipulación y engaño del teatro. Y en esta obra, divertirse con otros, metacomunicarse entre ellos y con otros.

En las producciones analizadas lograron articular la búsqueda documental, la improvisación, las propuestas críticas y los requerimientos de la militancia política de izquierda. Creemos que a través del humor fue posible historizar el arte teatral y lograr que la *máquina teatral* -que todo espectáculo implica con respecto a los espectadores y a la sociedad en la que se inserta- cuestionara las barreras morales, ideológicas y estéticas, propias de la tensión entre tradición y modernidad.

El humor operó como rasgo identitario cohesionando los vínculos intersubjetivos dentro del grupo y fue una defensa frente al dogmatismo de la militancia y la acción se hizo aún más crítica al modificarse las condiciones de producción y trabajar de manera

FONDO DOCUMENTAL VIRTUAL

TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD, en CÓRDOBA, 1965-1975

<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/>

horizontal los LTL se instalaron en lo nuevo emancipatorio. Habiéndose cuestionado las jerarquías de autor/actor/director/texto y las relaciones de poder-saber implícitas radicalizaron y

acercaron el teatro a lo popular a fin de adecuar sin perder el carácter lúdico, atractivo y participativo del espectáculo teatral.

Bibliografía

Benjamin, Walter
1970. "El autor como productor", en *Escritos y Conversaciones*. Arca. Montevideo.

Danto, Arthur C.
2004. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós. Buenos Aires.

Musitano, Adriana, Fobbio, Laura
2007. "“Contratando (LTL.1972), Interacción y bidimensionalidad. Las puestas en escena de la educación y la representación de las subjetividades”. V Jornadas “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”. Publicación en CD (ISBN 978-950-33-0593-5). Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

Musitano, Adriana y Zaga, Nora
2002. Córdoba 1965-1975. *Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo* en Revista *Publicación del CIFYH*, N° 2. UNC. Córdoba.

1998. Ponencia de Adriana Musitano y Nora Zaga: "Teatro, política y Universidad en Córdoba. Proyectualidad utópica e innovación pedagógica de 1973 a 1975." III Jornadas de Investigadores en Artes. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC.

Musitano, Adriana
2008. "Cámara Gesell (Veronese, 1992): ¿Oscuro memorial de familia o laboratorio social? Mise en *abyme*, autorreferencialidad y experiencia de la muerte". en Liliana Fenoy (UNSL) y Gabriela Simón (UNSJ), G. Gázquez y M. Loza. Título del libro: *El espacio textual*, colaboran M. Renaud, G. Simón, A. Ortiz Suárez, G. Gázquez, M. Fernández Grimber, E. Amaya, S. Mattoni, G. Milone, A. Iglesias y M. Loza.

Pavis, Patrice
2008. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós. Buenos Aires.

Sanguineti, Edoardo
1972. *Por una vanguardia revolucionaria*. Editorial Tiempo contemporáneo Buenos Aires.

FONDO DOCUMENTAL VIRTUAL

TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD, en CÓRDOBA, 1965-1975

<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/>

Turner, Victor

1992. "Pasos, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de la *communitas*", en *Antropología. Lecturas*. compilación de Paul Bohannan y Mark Glazer. Mac Graw-Hill. Madrid. (Primera edición en *Drams, Fields, and Metaphors*. 1974. Ithaca. Cornell University Press).

Veronese, Daniel

2000. *La deriva*. Adriana Hidalgo. Rosario.