

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

Laura Fobbio

GRAN CORO:

Y lamentándose de los tristes designios de este mundo  
Y de sus amargas leyes,  
Tiraron al niño por el precipicio.  
Muy juntos estaban  
Al borde del precipicio  
Cuando lo tiraron cerrando los ojos.  
Ninguno era más culpable que su vecino.  
Detrás del niño tiraron terrones de tierra  
Y piedras chatas (*El que dijo sí*, Brecht/TEUC, 1973a)

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

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

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

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

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

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

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

EL NIÑO (*invisible*):

Bien sabía que en este viaje

Podía perder la vida.

Mi preocupación por mi madre

Me indujo a viajar.

Tomen mi jarra,

Llénenla con medicina

Y llévensela a mi madre

Cuando regresen (*El que dijo sí*, Brecht/TEUC, 1973a).

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

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

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

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

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

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

Apoya tu cabeza contra nuestros brazos.

No te esfuerces.

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

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

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

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

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

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

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

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

## El debate en comunidad: teatro y pueblo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Aprender a estar de acuerdo: teatro y universidad

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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