



Graciela González de Díaz Araujo

Graciela González de Díaz Araujo nació en Mendoza. Es Profesora Titular Efectiva en la Facultad de Artes y Diseño de la UN Cuyo. Como investigadora categorizada I, ha formado numerosos discípulos. Fue Miembro del Jurado y representante del Quehacer Teatral en el Consejo de Dirección del Instituto Nacional de Teatro. Fue presidenta de la Asociación Internacional de Teatro Comparado y Secretaria de Relaciones Institucionales del Rectorado de la UN Cuyo. Ha presidido jornadas de investigación teatral y congresos en la Facultad de Artes y Diseño. Fundó y dirigió la revista *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* en 2001. Sus libros, capítulos y artículos en revistas especializadas constituyen material de consulta teórica.

Aquella utopía del cambio social

Bertolt Brecht en el teatro
latinoamericano,
porteño y mendocino
(1950- 1996)

El presente trabajo da cuenta de algunas proyecciones de Bertolt Brecht en el teatro europeo, latinoamericano, porteño y mendocino. Se indagan las relaciones con el sistema europeo para ver de qué modo las apropiaciones responden a adecuaciones de lo extranjero a nuestras necesidades, en un proceso de resemantización en que dicha poética se integra al sistema teatral latinoamericano y argentino. En esta evolución de las formas o historia interna, los cambios se explican en relación con el campo cultural, el contexto histórico y social y la captación de nuevos públicos. Se sintetizan los aportes bibliográficos más significativos así como la repercusión en la crítica periodística y los testimonios de los directores teatrales más importantes. Las diferentes épocas, delimitadas por etapas, están comprendidas entre 1960 y 2000.

Introducción

En el presente artículo daré cuenta de algunas modulaciones singulares de la poética de Bertolt Brecht (1898-1956) en el teatro europeo, latinoamericano, porteño y mendocino. Subrayaré algunas, reconociendo la amplitud del tema abarcado.

Como punto de partida, pienso que las apropiaciones del sistema brechtiano responden a adecuaciones a diversas realidades y necesidades socio históricas, en un proceso de resemantización. Y que esta propuesta escénica, como otras, se integra a un sistema teatral latinoamericano y argentino, ya existente. La adecuación al modelo foráneo no se produce como un proceso de copia, sin originalidad; más bien, considero que se produce una siembra de la forma nueva que fructifica en territorios fértiles que cuentan con un pasado y unos sistemas propios. Por eso, los espectáculos épicos latinoamericanos son diferentes de los alemanes y dan resultados diversos.

Sin lugar a dudas, Brecht renovó la escena del siglo XX y sorprendió al mundo con su poética expresada en un extenso corpus de escritos estéticos. Abarcó todos los aspectos del teatro: la escritura dramática, sus efectos y recepción. A la vez, transgredió diferentes procedimientos de composición, de principios rectores y de técnicas escénicas. Por primera vez, dramaturgia, actuación, dirección de actores y montaje se relacionaron con un conjunto de teorías vinculadas con el marxismo. Por eso intentó termi-

nar con los principios aristotélicos transmitidos por el teatro occidental y libró esa batalla para liberarse de las reglas centradas en la ilusión mimética y la identificación catártica. Pero lo logró, a pesar de la ortodoxia posterior, con una pluma entretenida, aguda y descalificatoria de los clásicos, golpeando al público burgués con artículos escritos con vehemencia y sentido del humor.

En pos del vasto recorrido propuesto, mis preguntas son las siguientes: ¿Cómo emergieron las diferentes apropiaciones latinoamericanas? ¿Qué pasó con ese ideario y su ortodoxia a través del tiempo y en distintos lugares? ¿Qué papel jugaron los exiliados argentinos? ¿Qué diferencias surgen entre el teatro porteño y el mendocino? ¿Cómo se manifiestan los cambios en los testimonios de los estudiosos, críticos, directores y actores?

Intentaré responder en un encuadre de periodización del teatro latinoamericano, porteño y mendocino, con una perspectiva de cambios y rupturas, con continuidades. Resulta evidente que las transformaciones se explican en relación con el contexto histórico, económico, cultural y social del campo intelectual. En este marco, según enseñanzas de Bourdieu, estudiaré la emergencia, circulación y recepción de la teoría y la dramaturgia del autor alemán, entre 1950 y 1996 y destacaré, como agentes legitimantes, las novedades editoriales, la intencionalidad de los directores y la captación de nuevos públicos.

Algunas consideraciones sobre Brecht y su poética

La ideología estética del dramaturgo alemán se manifiesta a partir de las siguientes ideas básicas: introducción de la noción marxista de la lucha de clases en la estética escénica, inclusión de la práctica teatral en el arte burgués, reconocimiento de la culpabilidad de los espectadores, conciencia del rechazo de sí mismo como clase social, autodescubrimiento de la contradicción, intencionalidad de los productores en los textos y posibilidad de enseñar y divertir al público.

Los procedimientos propios de la nueva poética consisten en: estructura en cuadros, fragmentación de la intriga teatral mediante secuencias transicionales situacionales, avance a saltos, presencia de un narrador o intermediario distanciado que comenta la intriga, inserción de música y poemas paródicos con función ilustradora, actuación distanciada del personaje para impedir la identificación del público, gestualidad artificial y movimientos bruscos -*gestus* actoral-, utilización de carteles explicativos, vestuario como disfraz y escenografía neutra (Brecht, 1970:84-ss.). Vale

destacar que estas consignas cambian a través del tiempo en las obras del autor.

Entre sus aportes, destaco la noción del espectáculo como un modo de entendimiento de la sociedad y aprendizaje de los medios para su modificación. El *método teatral del intercambio dialéctico* recupera la parodia, la imitación y la crítica. En los ensayos rigen palabras y silencio, estímulos, risa, infortunios, desesperación, franqueza y encubrimiento, actividad y lentitud, claridad y caos. Reapareció el recurso del verso rico en posibilidades y se pinchó el globo de la interpretación retórica. Surge la idea de un actor inteligente, capaz de juzgar el valor de su contribución, comprometido con el mundo exterior y con su propio oficio.

Brecht y su declinación en el teatro europeo

La realidad europea se puede delimitar en décadas significativas: su esplendor entre 1930 y 1950; la apropiación del brechtismo para mostrar a los clásicos europeos y subrayar las relaciones de fuerza, ilustrar el contexto social, señalar lo implícito y crear relaciones referenciales con textos de épocas pasadas, aportándoles contemporaneidad. Del '50 al '60, se legitima con el montaje teatral y cinematográfico de "Marat Sade", una fusión ecléctica del *gestus* brechtiano y la pulsión vital artaudiana y grotowskiana del director inglés Peter Brook.

Tras las desilusiones del Mayo francés, en los '70 aparece la despolitización. Las experiencias posmodernas de las *performances* o las puestas escénicas abiertas destronaron la poética del alemán y emergió un teatro más intelectual.

En los años '80 se prescindió del *gestus* o se lo renovó en la danza teatro de Pina Baush y se destacó la dramaturgia de Heiner Müller, especialmente su poética de dirección en *La irresistible ascensión de Arturo Ui*. Los procedimientos actorales usados de una manera ortodoxa ya parecían un artilugio anacrónico, sin energía y eficacia. En Europa se cansaron de las lecciones de historia, las justificaciones ideológicas y las respuestas preconcebidas por un ideario. En los '90 imperaba el relativismo posmoderno y la

experimentación sin un conflicto por resolver, sin esperanza de cambiar el mundo (Pavis, 1998:s/p).

Sin embargo, la intelectualización y el exceso de teorización y la prioridad de lo pedagógico fuera del Berliner Ensemble promovieron puestas retraídas y secas, faltas de creatividad, sin riqueza de pensamiento y de emoción, por la focalización en el mensaje político (Brook, 1986: 102). La iniciativa fracasó con la crisis de marxismo y el abandono de su dramaturgia.

Brecht y su emergencia en el teatro latinoamericano

Si en la Europa de 1968 Brecht comienza a decaer, en cambio se legitima el teatro político en Latinoamérica. Rápidamente, advertimos el desfase histórico en los continentes. Ya se conocen y aplican las ideas de Piscator, instaurador del espectáculo como lugar de educación política, para inculcar el espíritu de clase y la lucha por el poder. En consonancia, son difundidos sus postulados con la proposición transformadora de la realidad, desde la ruptura de las estructuras del comportamiento humano individual.

Este tipo de teatro obtuvo un enorme auge traducido en la aparición de una gran variedad de propuestas y la divulgación de nuevas reflexiones teóricas. En América Latina, Augusto Boal y Enrique Buenaventura ensayaron con éxito las creaciones colectivas. Los autores recuperaron, adoptaron y adaptaron diferentes formas: drama histórico, teatro épico, creación colectiva, revista musical, pantomima, varieté y teatro villero.

En ese contexto, rescataré las diferentes manifestaciones de algunos directores de grupos de las provincias argentinas, comprometidos con la modalidad del teatro político que, en el exilio, produjeron espectáculos vinculados con el ideario brechtiano. Entre ellos, la cordobesa María Escudero y el mendocino Ernesto Suárez, exiliados en Ecuador, desarrollaron la creación colectiva. En el primer caso, el grupo "Libre Teatro Libre" (1969-1970) rescató el lema "el teatro sirve para tomar y elaborar conciencia de la realidad, desea transformarla y combatir activamente contra todo lo que mutila al hombre, lo mata y deshumaniza".

Escudero propone un espectáculo diferente y propugna la simplicidad perfectamente calculada en el vestuario, el maquillaje y la escenografía, para que las obras sean montadas en cualquier espacio de cinco metros por cinco, en lugares que reúnan espectadores. Elaboran sucesos típicos de una situación y acogen la reacción del público. La dramaturgia y la puesta de *El asesinato de X*, en la que participan dramaturgos argentinos y chilenos, obtuvo una enorme repercusión y planteó el tema del Cordobazo en otras tierras¹. Se recuerda como una de las mejores obras desde la perspectiva del sistema Brecht por la utilización de los siguientes procedimientos: el *gestus* automatizante, para evidenciar un régimen de gobierno militar de corte fascista, establecido en forma brutal y alienante; la presencia de las máscaras que contradicen el texto recitado, la reflexión y discusión sobre la lucha de clases sociales, la integración de ideología y representación teatral y la estructura en un sistema de cuadros autónomos y distanciamiento del espectador, con la finalidad de que el destinatario entienda los mecanismos de represión y se prepare para la lucha de clases (De Toro, 1987:153).

Por su parte, Suárez hacia los fines de la década del '70, realiza trabajos de investigación en creación colectiva. Crea el grupo "Los Juglares" y estrena *Como é la cosa*, en la que aborda problemas sociales. La presenta en zonas marginales para despertar la reflexión sobre las causas de la injusticia social y la posibilidad de su eliminación².

Los datos anteriores se enriquecen con información complementaria centrada en la dramaturgia, aportada por Fernando de Toro en *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (1987) que responde al discurso crítico de la semiótica. De Toro elabora un método que facilita el análisis en dos aspectos: primero detecta la estructura épica (estructura profunda común a estos textos) y establece las discrepancias en la manifestación de la estructura superficial y luego, la expresión de la ideología contenida en las obras. Con ese enfoque da cuenta del tipo de relaciones actanciales que se manifiestan en los textos para establecer modelos y compararlos en forma objetiva.

Para ello propone interesantes diagramas de convergencia y divergencia. Los tópicos encontra-

dos son: la especificidad con relación al espectador, la recepción del mensaje a los diferentes espectadores, la época y el contexto histórico, la carga significativa del texto en relación con la poética del director, en los medios visuales y auditivos. La narratividad expuesta en personajes-narradores y canciones, la literaturización en los carteles que indican tiempo, lugar o títulos de las secuencias representadas, proyecciones cinematográficas y la ficcionalidad de las convenciones del teatro en el teatro y el desenlace anticipado son los procedimientos épicos localizados. Mediante la utilización de los lenguajes no verbales (vestuario, escenografía, máscara, gestualidad, música) se evita la ambigüedad estética y la fábula es mediatizada, por la referencialidad histórica correspondiente a problemas y contradicciones de la realidad sociopolítica latinoamericana. La validez estética y el respaldo ideológico marxista evitan un teatro panfletario y producen obras con una relación dialéctica entre autor- obras- receptor. De Toro no duda en calificar el corpus estudiado como un *nuevo teatro* cuya particularidad radica en aportar una función específica a la obra dramática, a la representación teatral; "al idear un tipo de representación particular de la realidad; al concebir un nuevo tipo de goce y placer estético basado en el conocimiento, en la transformación del mundo: en una palabra, materializar el teatro de acuerdo a la transformación general del hombre del siglo XX" (p. 106).

El investigador selecciona el teatro épico de diversos autores: *La denuncia* de Enrique Buenaventura, *El asesinato de X*, del Grupo Libre Teatro Libre, *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández, *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia, *Guadalupe años sin cuenta* del Grupo La Candelaria y *Relevo 1923* de Jorge Goldenberg. Ellos adoptaron aspectos del modelo europeo y los expresaron con absoluta creatividad y productividad en sus textos dramáticos, como reflejo del contexto social latinoamericano.

Coincidimos en el supuesto inicial del presente trabajo acerca de la apropiación crítica de diversos aspectos de Brecht. En conjunción con los procedimientos propios, sin caer en la copia, se produce una nueva forma expresiva equilibrada, con nivel artístico que plantea el correlato político en las tablas.

Brecht entre el apogeo y la caída: sus tres momentos en el teatro porteño y mendocino

En el teatro brechtiano de Capital Federal, se advierten tres etapas de la recepción reproductiva. El primero a partir de los años '30, con el auge de la escena independiente; el segundo, en el fervor político de los '70 y el tercero, entre 1983 y 1990. En estas seis décadas se montaron y estrenaron sesenta y siete textos de su autoría.

En las tablas de Mendoza, con diferencias cronológicas, también se manifestaron tres etapas, con diez obras estrenadas: una primera fase intuitiva, de 1960 a 1973, demarcada por el ingreso tardío y el reconocimiento del autor alemán en la crítica teatral periodística, en el espectáculo y en la dramaturgia. La segunda, de 1981 a 1984, revela el conocimiento profundo de las técnicas actorales del dramaturgo en el espectáculo local. Las puestas están respaldadas por una actitud ideológica del director, los actores y el público. La tercera, refinada, se ubica entre 1990 y 1996. En ella se advierten nuevas propuestas en los montajes de las obras, signadas por el postmodernismo. Las experiencias locales presentan una apropiación crítica con caracteres originales y rasgos distintivos³.

Primera etapa de emergencia porteña

Aquí se advierte la aparición de los textos teóricos en las postrimerías de los '40. A partir de 1930 y hasta 1970, se estrenaron y repusieron veintidós textos. En el campo de la dirección se cuenta con David Licht y Atahualpa del Chioppo, Hedy Crilla, Pedro Asquini y Alejandra Boero, Oscar Fessler, Carlos Gandolfo, Yirair Mossian, Inda Ledesma, Carlos Gorostiza, Manuel Iedvabni, Onofre Lovero y Jorge de la Chiessa, entre otros. Entre 1965 y 1966, Brecht hacía furor y se montaron, en forma simultánea, cuatro obras suyas⁴.

La apropiación de sus textos apelaba a la identificación compasiva y no al efecto de distanciamiento. En el estreno de *Madre Coraje* en 1954, con la dirección de Alejandra Boero y

Pedro Asquini, el mismo puestista lo corrobora: "Lo estrenamos y todo fue un éxito de prensa y público. Los espectadores aplaudían entusiasmados. Pero yo me di cuenta de que habíamos fracasado por un pequeño detalle: cuando en la escena final *Madre Coraje* baja con su carreta desvencijada y vacía a la platea, siempre, infaliblemente, los espectadores intentaban ayudarla, tan identificados estaban con la tragedia de Anna Fierling" (Pellettieri, 1994:43-67).

En el campo intelectual, se manifestó el emergente prestigio del modelo en directores, se publicó al autor y circularon los ensayos críticos de André Gisselbrecht, Volker Klotz, Siegfried Melchinger, John Willet, Jacques Desuché, Alberto Ciria, Paolo Chiarini, y Francisco Posada. En la dramaturgia se utilizaron algunos procedimientos brechtianos en textos de Dragún, pero cambian su finalidad desembocando en melodrama social y están destinados a emocionar hasta las lágrimas⁵.

Surgimiento de Brecht en la escena de Mendoza

Antonio Di Benedetto inició la difusión del modelo brechtiano. En 1960, escribe desde París y detalla la puesta italiana de *La ópera de cuatro centavos*, con cincuenta personajes, coros, pantalla, títulos, mimos, cantores, bailarines, actores del cine mudo, privilegiando lo visual y desvalorizando el valor crítico (Los Andes, 5/6/1960).

En 1965, se anunció el ingreso del autor a las tablas locales. En *Surgimiento y decadencia de la ciudad de Mahagonny* se destacó la actuación del actor alemán Gerhard Lenssen. El 31 de marzo, día mundial del teatro, se difundió el mensaje de Helene Weigel -esposa y cofundadora del "Berliner Ensemble"- en representación del Instituto Internacional del Teatro. Insiste en que "el arte puede librar a los hombres al éxtasis, la ilusión y el milagro. Puede acrecentar la ignorancia o aumentar el saber" (Los Andes, 31/ 6/1967).

Segunda etapa de apogeo

En el período de los años '60 y '70 se presenta el apogeo canónico del modelo en Buenos Aires y en Mendoza, la emergencia y la fase intuitiva, en consonancia. Entre la caída de Onganía en 1969 y el advenimiento del peronismo al poder, se presentan interesantes aportes en torno a la ideología y la poética brechtiana.

Se vivió un inolvidable período de florecimiento cultural, expansión del teatro e intensa vida cultural. Las palabras "revolución", "cambio" y "hombre nuevo" se reiteraban en el periodismo crítico, las cátedras, asambleas universitarias y prédicas de la iglesia. Predominaba la búsqueda de utopías y la esperanza en una sociedad más justa. Se creía que el teatro podía ayudar a concientizar, acelerar y modificar el sistema social.

En el horizonte de expectativas del público, ingresó rápidamente su ideología estética. Recordemos la vigencia del peronismo de izquierda en el ideario del estudiantado. Los espectadores, jóvenes estudiantes en su mayoría, y algunos sectores intelectuales y periodísticos, cuestionaban y debatían la realidad sociopolítica de ese momento del teatro.

En esos años, los estímulos de los modelos extranjeros para la dramaturgia fueron potentes y seductores. Ya fuera bajo la órbita de Miller, Chejov o Brecht, existió una coincidencia en la propuesta común de referirse a aspectos de la realidad social del momento, superar el costumbrismo, analizar y valorar la realidad y multiplicar propuestas. Puede verse cómo las vertientes de teatro político seguidas en nuestro país por distintos grupos, propugnaban un cambio social a partir de un conocimiento y reconocimiento de los problemas por parte de una potencial audiencia. Por eso, varias fueron las alternativas: salas tradicionales, nuevos espacios; producir para las capas medias impregnadas por los patrones culturales establecidos o volcarse al contacto con los sectores obreros y populares; pensar las obras como productos terminados o abrirlas a la participación activa del público; agitar consignas políticas inmediatas o proveer esquemas de análisis de largo aliento; producir es-

pectáculos directos o simples para hacer en cualquier parte y con carencia de medios, o espectáculos generados desde una dramaturgia que impone cuidadosas actuaciones y escenografías complejas (Zayas de Lima, 1995:105)⁶.

En este período se editan sus *Escritos sobre Teatro* en tres volúmenes y *La política en el teatro* y *Diarios de trabajo* de Brecht y también circulan seis nuevos ensayos teóricos de Bernard Dort, Walter Benjamín, Juan Antonio Hormigón, Klaus Wölker, Máximo Castri y Ronal Gray. Las diecisiete puestas estrenadas en esa década, contaron con directores de la talla de Jorge Hacker, Rodolfo Boyadjian, Cipe Lincovsky, Oscar Fessler, Onofre Lovero, Jorge de la Chiessa, Ricardo Monti, Ariel Bufano, Manuel Iedvabni, Chilo Pugliese y Rubén Yáñez (uruguayo), entre otros.

En el campo de la dramaturgia aparecieron textos emblemáticos, como los de Somigliana, *Chau Papá* de Alberto Adellach y *La gran histeria nacional* de Patricio Esteve. Especialmente, *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti, es la pieza didáctica en la que la poética del autor alemán funciona como modelo productor de otros textos. Se agregan Cossa, Rosenmacher, Somigliana y Talesnik, autores de *El avión negro*, que atienden al mensaje, con la finalidad de revisar la historia argentina y operan con los procedimientos de la intriga con la intertextualidad brechtiana del distanciamiento, sumada a los artificios propios del expresionismo y del café concert.

El discurso de los dramaturgos y los críticos

En ese clima social del campo intelectual, es sencillo convenir en que la proclama de la revolución era la meta. El compromiso testimonial, el rechazo de la autonomía del teatro y su inclusión en las prácticas sociales se respiran en testimonios de dramaturgos y críticos. En una nota, el autor porteño Ricardo Monti (1975:190-191) asume la noción de la *conciencia de intencionalidad del productor* y propone las ideas básicas provenientes de la concepción marxista como *la inclusión de la práctica teatral en el arte burgués*, el reconocimiento de la *culpabilidad* de los espectadores burgueses,

la conciencia de *rechazo y repugnancia de sí mismo* como clase social, *el autodescubrimiento de la alienación social, contradicción y desgarró en el autor y el espectador y la introducción de la lucha de clases en la estética escénica*.

En Mendoza, Cristóbal Arnold fue el introductor de Brecht. Dirigió *Espectáculo Brecht*, con escenas de *Terror y miserias del Tercer Reich* (1969), *El gran desfile del pueblo alemán* (1970) y *Madre Coraje* (1973). Puso en escena *La gran histeria nacional* de Patricio Esteve (1972) y estrenó en 1973 *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, de Monti, considerada por la crítica como "obra rápida, inteligente, mordaz." David Eisenclas, dramaturgo, crítico de cine y teatro, plantea en la revista *Claves* las hipótesis teóricas y supuestos brechtianos: técnicas de ruptura, carteles anticipatorios de la trama y fractura del tiempo dramático mediante las estructuras autónomas y disociadas entre sí. A propósito del estreno de *Madre Coraje*, en dos artículos difunde la teoría de un teatro *científico*, emparentado con Shakespeare y Moliere, formulado orgánica y continuamente en la teoría y la práctica actoral. Considera que con Brecht y Marx, nace una nueva *epistemología escénica*. Además, reflexiona sobre la teoría del distanciamiento "como propuesta de un teatro educativo, con los intereses y velos ideológicos de las masas que no termina en la sala, se incrusta en la conciencia del espectador y motoriza acciones reales. *Madre Coraje* es un desafío en la maduración del gusto que abre una etapa madura en la vida cultural mendocina" (*Claves*, 1973).

Gladys Ravalle recuerda la carencia de un método actoral de la etapa inicial, la afonía y la falta de técnicas adecuadas suplidas por el fervor de una propuesta ideológica, intuitiva. También se estrenaron las obras de los autores porteños citados y se asistió a un proceso de diseminación y abuso de los recursos brechtianos en las diapositivas utilizadas para plantear el contexto social e histórico de todo tipo de obras. En 1973, nuestros dramaturgos, Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h) escribieron *Los establos de su majestad*, de factura épica que presentaba coros, recitados, personajes genéricos y acentuación del gestus actoral y parodiaba, con apellidos mendocinos, la entrega del país a los capitales extranjeros.

Fase de legitimación y aplicación de las teorías y las técnicas

La tercera fase de Brecht y el teatro porteño se desarrolla en 1983 con la llegada de la democracia y el fin de la censura. La llegada de Raúl Alfonsín al gobierno trajo aparejada la necesidad de expresión y los reclamos por los sucesos del pasado. Señalaremos dos actitudes diferenciadoras de este período. Por una parte, se realizó una mayor profundización de la teoría y la práctica y por otra, se lo escogió, esporádicamente, como el máximo exponente del teatro militante de izquierda.

Si observamos el campo intelectual en relación al prestigio del modelo, se da la conjunción de todos los factores necesarios para su legitimación, en forma privilegiada. Desde 1980 hasta 1992, en la Capital se estrenaron y reestrenaron veintidós textos. En el campo de la dirección ya se cuenta con especialistas citados en períodos anteriores, entre los que mencionamos algunos de los más destacados, como Inda Ledesma, Manuel Iedvabni, Onofre Lovero, Alejandra Boero, Jorge Hacker, Jaime Kogan⁷, Francisco Javier, Roberto Aguirre, Alfredo Zemma, Daniel Suárez Marzal y Roberto Sturua, entre otros directores.

Por último, en el terreno editorial, toda su obra dramática y la mayoría de sus ensayos teóricos, así como la prolífera bibliografía sobre el autor, han sido publicados.

El discurso de los directores mendocinos

Gladys Ravalle reaparece como figura faro en la circulación de esta poética. Dirige *Brecht en sala chica* (1981) y *Casi todas... las mujeres* (1988). Ya conoce métodos y formas aprendidas en el Berliner Ensemble en Alemania Oriental. Repara en técnicas en el campo de la dicción e impostación de la voz, para lograr los largos alientos de los textos y los recursos para hablar, cantar y representar, divirtiéndose, a la vez. La directora describe el efecto de distanciamiento así: "Era gente rigurosa, muy brechtiana hasta en los mínimos detalles. Logré una verdadera síntesis de estética, poesía e ideología, durante diez horas de entrenamiento diario (...) Brecht te da *el por qué, el para qué* del hacer teatral y la conducta del actor. Es la

herramienta para modificar tu entorno, estando alerta, en pleno estado de conciencia y lucidez en el escenario y en la vida. Eso es el *distanciamiento bendito*, eso es el teatro épico que permite contar historias del pueblo. El método de trabajo del autor alemán es el único con que se puede abordar un teatro social”⁸.

El grupo “Cajamarca”, conformado por ex discípulos de Ravallo en el Goethe, presentó la propuesta de los jóvenes, con *El Juicio*, convocados por la Asamblea Permanente de Derechos Humanos, dirigido por Víctor Arrojo y Ariana Gómez. En la puesta adoptaron procedimientos expresionistas y épicos en la utilización de las luces, el vestuario neutro, de colores blancos y negros y la utilización de coros. La figura de la madre traía a la memoria la reciente historia de las Madres de Plaza de Mayo. “La adaptación de *El juicio de Luculus* mostró, impiadosamente, la realidad argentina como metáfora universal de los abusos de poder político en las dictaduras”⁹.

La caída de la ortodoxia en las propuestas espectaculares de los '90

Salto en el tiempo a finales del siglo XX, a la década de los '90, signada por la posmodernidad. La realidad escénica es otra. Interesa la actualidad, más que del pasado y se olvida la ideología de la ortodoxia marxista. Es la época del zapping, la fragmentación, la globalización, la mentada caída de las ideologías y el predominio de la imagen sobre el texto. El teatro porteño presenta una fusión de horizontes. El teatro de intertexto moderno es remanente porque la conceptualización, la historización, la teoría de un teatro político y la didáctica escénica son puestas en crisis. Por otra parte, en el campo de los textos dramáticos y espectaculares se ha producido una diseminación de sus propuestas en formas nuevas. Sin embargo, el restreño de algún texto brechtiano, convoca público para su recepción.

En Buenos Aires, en 1995, resulta emblemática la versión y la poética de dirección de Heiner Müller en *La resistible ascensión de Arturo Ui*. El director se desvía “de los carriles ortodoxos del teatro épico y otorga a Brecht una teatralidad de fin de siglo. Brecht es un autor absolutamente

vivo si se sabe adaptarlo a las condiciones de la nueva sensibilidad teatral” (Dubatti: 1997,33).

En Mendoza, sucede lo mismo. Los testimonios de actores con trayectoria o directores jóvenes, presentan los nuevos matices. En una entrevista, Cristóbal Arnold recordó nostálgica e irónicamente: “Todo el mambo del extrañamiento se utilizaba para incentivar la capacidad crítica del espectador. Hoy, algunos recursos resultan ingenuos y poco convincentes. Cambio los recursos extranjeros, la ópera, por canciones nuestras. Descreo del distanciamiento como concepto totalizador y pienso que las propuestas foráneas resultan mejores en sus países de origen. De aquellas épocas rescato la utopía del poder reformador del teatro en la sociedad y la fuerza de la izquierda política. Estas creencias aportaron, por una parte autodisciplina, tenacidad y por otra, cárceles y desapariciones”¹⁰.

En 1992, se representó *La boda* con el grupo Cajamarca dirigido por Víctor Arrojo. Esta vez, la intencionalidad de la puesta cambió sustancialmente. Con la hipocresía social como tema, se ofreció un Brecht con mucho humor, “excelentes caracterizaciones, guiños de actualidad en el texto, y originales imágenes visuales de la falta de solidaridad e individualismo escondidas en las bodas” (Alfonso: 1995, 67). Si bien rescataron un texto comprometido ideológicamente, esta vez buscaron una obra con humor y temática universal para el público mayoritario. La obra fue un componente más, sometida a la reescritura grupal en un extenso proceso de taller. El texto espectacular se conformó a partir del juego escénico y del aprovechamiento espacial. Aparecieron recursos épicos: el paseo preliminar de los personajes, la fragmentación de la mesa en la que cada uno tironea de su pedazo (que también vale como atomización familiar y conductual), la simultaneidad comedor-cocina, el congelado saludo final, los personajes caricaturizados y cientos de personas resumidas en esa familia. La caricatura valió por sí misma, más que por lo que dice. “En nuestra apropiación, el lenguaje se trasladó a lo regional con referencias a nombres, lugares concretos e historias de Mendoza y presentó modismos locales para acercar al público”¹¹.

La actitud de la poética espectacular de Arrojo ha variado significativamente, acentúa aspectos del *entretenimiento* y avanza hacia un teatro que aporta mayores búsquedas formales, metáforas visuales y captación de un público mayoritario.

En 1996, otro discípulo de Ravalle, el dramaturgo, actor y puestista Ramiro Villalba dio a conocer *Los hijos de Galilei*, *Carta de Fin de Siglo de Galileo Galilei* en un ciclo de jóvenes directores. En sus palabras se revela el cambio de actitud de los '90 con la subjetividad y la prepotencia de la imagen. Ante la quiebra de demasiadas ilusiones, persisten los mismos problemas, ahora agravados: "Los de mi generación no tenemos una propuesta propia. Somos una gran consecuencia. No tenemos un ícono, un nombre. Mezclamos de todo, sin personalidad definida. Somos un gran signo de pregunta. Tengo un cuadro de Brecht y le hablo. Tiene un habano en la mano, se está sacando una máscara y sonrío picarescamente. Hago una vuelta de tuerca mediante un narrador discípulo del científico censurado en un mundo, los economistas deciden la suerte del universo. Lo elijo por considerar a Brecht como el Shakespeare del siglo XX, en el que descubre la suma del expresionismo y el absurdo hasta llegar a su teatro épico. A partir de él se puede entender cualquier corriente modernista y posmoderna de este siglo." (UBU *Todo Teatro*, N° 9, 1996).

En sus declaraciones surge la actitud nueva, desacartonada e irreverente hacia el autor y el rechazo de la objetividad de los hechos históricos para una generación, con dudas, inquietudes e incertidumbres. Las versiones brechtianas actuales existen a partir de la infidelidad a su postura. Irazábal considera necesario adaptar sus técnicas al mundo contemporáneo, sin olvidar las evoluciones en la estética de la recepción. También advierte que "la realidad histórica no es la misma que la suya. Y quien cambió mucho por todo ello es el potencial espectador ya que el zapping televisivo volvió para el espectador frecuente la estructura episódica" (2004,77).

En esta tercera fase mendocina, los directores jóvenes y adultos se alejan de una actitud reverencial hacia las teorías y prácticas ortodoxas brechtianas y expresan una mirada más relativa, en la que aparece privilegiada una visión objetiva sobre los defectos y contradicciones de la condición humana en la sociedad.

Conclusiones

He explorado algunas modulaciones de la presencia de Brecht en Europa, Latinoamérica, Capital Federal y Mendoza. Las experiencias se diferencian cronológicamente en los continentes, países y provincias. La apropiación crítica y el apogeo latinoamericano se producen en forma simultánea a la declinación europea, a partir de los '70. En mismos años, se manifiesta la presencia de exiliados argentinos en la concreción de un teatro político original, adaptado a un contexto social e histórico particular.

En la Argentina, he señalado tres etapas en el teatro porteño y mendocino, desde 1950 hasta 1996, en las que hay diferencias cronológicas en la aparición de la poética y en la cantidad de obras, en nuestra provincia. En la primera, de 1950 a 1981, la obra del autor alemán se introduce no sólo en el espectáculo local, sino también en las editoriales, el discurso universitario, la crítica teatral periodística y en la escritura de textos, pero los textos dramáticos y espectaculares responden a modelos de interpretación catárticos. En la década del '70, con el fervor político de las ideas marxistas y de la utopía del cambio social, se produce la legitimación y el apogeo del autor alemán en Capital Federal y en Mendoza. Sus textos e ideas invaden las tablas.

La segunda etapa, de 1981 a 1984, demuestra un mayor conocimiento de su método y se representan, esporádicamente, algunos de sus textos, siempre ligados a una orientación ideológica por parte de los directores. Se cuenta con grandes conocedores, verdaderos especialistas de sus procedimientos dramáticos y espectaculares.

La tercera se inscribe a partir de 1990 y hasta a 1996. Allí se advierte la caída de la ortodoxia en los testimonios de directores experimentados o jóvenes y la emergencia de nuevas propuestas en los montajes de las obras.

La frecuentación del autor alemán en las manifestaciones del teatro argentino aparece relacionada con la vida política, los contextos históricos y la reflexión teórica sobre la función del teatro en la sociedad de la época. Existieron diferentes lecturas de la teoría y de las puestas de las obras, de acuerdo con los horizontes de expectativas generacionales.

Paradójicamente, a pesar de la confluencia de estos factores de notoriedad, el modelo no formó sistema y sus técnicas se dispersaron dentro del sistema teatral argentino y lo modernizaron. Entre los procedimientos más frecuentes, enumeramos: montaje, estructura en cuadros, fragmentación de la intriga, presencia del narrador como hilo estructurador, cantables, el teatro en el teatro, didascalias destinadas a marcar una actuación deíctica, la presencia del

Brecht.

gestus, el vestuario como disfraz, el distanciamiento del espectador y actor y la parodia como principio rector constructivo.

Por cierto, la peculiaridad de su proyección en el espectáculo, en la crítica y en la dramaturgia reside en la posibilidad de criticar la condición humana frente a la sociedad y proponer el humor corrosivo como camino de búsqueda de las utopías, capaces de lograr un hombre nuevo y un nuevo teatro.

Personalmente viví la década del '70 y recuerdo diversas puestas de Brecht en la Capital Federal y en mi provincia. Sé que hubo ortodoxia brechtiana. Sé que el distanciamiento, que no advertimos como espectadores de sus obras, se logró, posteriormente, con el absurdismo y también, percibí que muchas veces se olvidaba el lado entretenido de sus propuestas y se lo montaba con una excesiva normativa que respondía solo a los propósitos políticos.

A mi entender, lo que nos conmueve aún es su valoración de la naturaleza humana, sus contradicciones, las demostraciones de cuán mutable es un hombre pacífico que se transforma en corrupto o criminal. Y también, esa preocupación por la capacidad de adaptación a las circunstancias y los posibles requisitos para someter los propios intereses a las demandas de la sociedad. Y a pesar del paso del tiempo y de la caída de la ortodoxia brechtiana, yo sigo compartiendo estos dilemas éticos.

Notas

1. Perla Zayas de Lima se ocupa de este tema inexplorado en su ensayo sobre teatro político e histórico citado en la bibliografía. Los dramaturgos son Lindor Bressán, Cristina Castillo, María Escudero, Graciela Ferrari, Luisa Núñez, Francisco Quinodoz, Oscar Rodríguez y Roberto Robledo.
2. En otras publicaciones de Graciela González de Díaz Araujo, citadas, en la bibliografía podemos ampliar los aportes del reconocido director en la escena mendocina, antes y después de su exilio.
3. Ver la cronología aportada por María Esther Mangariello y Ana María Cartolano en el artículo de Osvaldo Pellettieri *Brecht y el teatro porteño* (1950-1990) y los datos de Bertolt Brecht en *el teatro mendocino* (1960-1996). *Interrelaciones del campo social y cultural*, de Graciela González de Díaz Araujo citado en la bibliografía.
4. *Galileo Galilei, El Señor Puntilla y su chofer Matti, Un hombre es un hombre y Terror y miserias del Tercer Reich*.
5. Pellettieri (1994,41) cita *Historias para ser contadas* (1956), *Los de la mesa 10* (1957) e *Historia de mi esquina* (1957).
6. Zayas de Lima realiza un agudo análisis del campo cultural de la generación del '60, a propósito de la obra de Somigliana, y destaca la importancia de teatro político, sustentada en la influencia de ensayos de pensadores argentinos que planteaban los problemas de identidad, desde el nacionalismo de izquierda.
7. Afirma Pellettieri que en *Galileo Galilei*, por ejemplo, se muestran las contradicciones de la época del texto, los años '30 sumadas a las contradicciones de la época que recrea el texto. En la puesta que realizó Kogan, se eligió la actuación semántica y el conjunto integrado.
8. Entrevista a Gladys Ravalle, 8/3/1994.
9. Entrevista, 8/7/1997.
10. Entrevista a Cristóbal Arnold, 2/3/1999.
11. Entrevista, Marcela Montero, 2/9/2006.

Bibliografía

- Alfonso, F.**, *Una década dramática*, Oeste Argentino Mendoza, 1995.
- Arnold, C.**, *La rama en el techo*, INT, Mendoza, 2003.
- Asquini, P.**, *El teatro que hicimos*, Rescate, Buenos Aires, 1990.
- Benjamin, W.**, *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975.
- Brecht, B.**, *Escritos sobre teatro*, 3 volúmenes, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- Brook, P.**, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Biblos, Barcelona, 1986.
- Bourdieu, P.**, "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1967.
- Desuché, J.**, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Libros Tau, Barcelona, 1966.
- De Toro, F.**, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Galerna, Buenos Aires, 1987.
- Dubatti J.**, "Heiner Müller y el Berliner Ensemble" en *Teatro XXI*, Getea, UBA, Buenos Aires 1997.
- Eisenchlas, D.**, *La revolución de Bertolt Brecht, Teatro y realidad y Esencia y metamorfosis de Madre Coraje, Claves*, Mendoza, Febrero 1973.
- González de Díaz Araujo, G.**, "Brecht y el teatro de intertexto político de los '70 en Mendoza. *Los Establos de su Majestad* de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h.)" en UBU Todo Teatro N° 18, Mendoza, Octubre, 1997.
- "La tradición, la militancia y las búsquedas" en *Teatro Argentino Escenas Interiores*, INT/ Artes al Sur, Buenos Aires, 2000.
- "De las utopías en el teatro setentista", en Revista *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, Facultad de Artes y Diseño, Fac. Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza, 2003.
- "Bertolt Brecht en el teatro mendocino (1960-1996). Interrelaciones del campo social y cultural" en *Los Rábdomantes. Reflexiones sobre el teatro contemporáneo*, Vol. n° 5, Universidad Del Salvador, Buenos Aires, 2007.
- "Historia del teatro en Mendoza. Segunda y Tercera Modernidad Teatral" en *Historia de teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Galerna, Buenos Aires, 2007.
- Gray, R.**, *Brecht Dramaturgo*, Ultramar, Madrid, 1979.
- Irazabal, F.**, *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Biblos, Buenos Aires, 2004.
- Pavis, P.**, *El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea*, ADE Teatro, N° 70-71, 1998.
- Pellettieri, O.**, "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)" en *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1904*, Galerna, Buenos Aires, 1994.
- *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Galerna, Buenos Aires, 1997.
- Trastoy, B.**, "Un Galileo a la medida de nuestro tiempo" en *Teatro XXI*, N°9, Getea, UBA Buenos Aires, 1999
- Welwerth, M.**, "El Teatro de Brecht: Búsquedas, opiniones, problemas", en *Brecht y el realismo dialéctico*, J.A. Hormigón (comp.), Alberto Corazón Editor, Madrid, 1975.
- Willett, J.**, *El teatro de Bertolt Brecht*, Fabril, Buenos Aires, 1963.
- Zayas de Lima, P.**, *Carlos Somigliana. Teatro Histórico-Teatro Político*, Galerna, Buenos Aires, 1995.