El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: observaciones de Teatro Comparado¹

Jorge Dubatti²

Resumen

En 1930 se produce el primer caso de recepción de Brecht del que tenemos registro en Buenos Aires: se presenta *La ópera de dos centavos* por la Cía. Teatro Kamerny de Moscú, dirigida por Alexander Tairoff. Desde entonces, las puestas se suceden unas a otras con mayor y sostenida frecuencia a partir de 1940. Frente a esta riqueza (sintetizada por Osvaldo Pellettieri, 1995), proponemos una focalización: la problematicidad y la ampliación de las relaciones de Brecht con el teatro de Buenos Aires en la Postdictadura 1983-2013, desde el punto de vista teórico y metodológico del Teatro Comparado.

Palabras clave: Brecht - Puestas teatrales en Buenos Aires en 1930, 1940, 1983-2013 - Teatro Comparado

Abstract

In 1930 we recorded the first case of receipt of the theater audiences Buenos Aires of *The Threepenny Opera* by Kamerny Theatre from Moscow, directed by Alexander Tairoff. Since then reruns follow each other more frequently and continuously from 1940. Given this success (synthesized by Osvaldo Pellettieri, 1995), we propose a focus: on the

¹ Trabajo presentado en el 14º *Simpósio da International Brecht Society "O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo"* (Porto Alegre, Brasil, International Brecht Society e Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mayo 2013).

² Doctor por la UBA (Área Historia y Teoría de las Artes) Universidad de Buenos Aires. jorgeadubatti@hotmail.com

problematic and expansion of relationship between Brecht and the Buenos Aires theater in the post-dictatorship 1983-2013, from the Comparative Theatre theoretical and methodological standpoint.

Keywords: Brecht - Theatrical Productions in Buenos Aires 1930, 1940, 1983-2013 - Comparative Theatre

I. Postdictadura en Buenos Aires 1983-2013

Llamamos a este período Postdictadura en la doble acepción de “post”: después de y consecuencia de la horrorosa dictadura militar del “Proceso de Reorganización Nacional” 1976-1983. Si bien entre 1983 y 2013 se consideran algunas sub-unidades historiográficas en el período: la “primavera democrática” (1983-1986), “democracia condicionada” o período “democratizante” (1983-1989); la “democracia neoliberal” (1989-2001); la “crisis del neoliberalismo” (2001-2003); la “democracia posneoliberal” (peronismo kirchnerista, 2003-2013), se descubre una unidad historiográfica en la continuidad y trauma de las consecuencias de la dictadura en democracia.

En la Postdictadura el teatro de Buenos Aires atraviesa una auténtica “Época de Oro” (Dubatti, 2010 y 2012). Hay un crecimiento constante en la cantidad de estrenos teatrales (en 2012 se registraron alrededor de mil) y en la institucionalización (por ejemplo, a través de la Ley Nacional de Teatro desde 1997). Es por lo tanto un período de percepción de multiplicidad, de nuevas teorizaciones ligadas a la praxis, de revisión del pasado y de la historiografía. Hay, por una parte, una problematización del teatro en su singularidad y en sus fenómenos de tensión e intercambio con lo social (des-delimitación, liminalidad, transteatralización, diseminación, ampliación). Se piensa la teatralidad en tanto anterior al teatro como la capacidad de hacer para organizar la mirada del otro, y en consecuencia, como la red de mirada que sostiene el poder y el mercado. En este marco se produce un gran estallido poético teatral: se advierte un “cada

loco con su tema”, el auge de las micropoéticas (contra la homogeneización globalizadora), que exige otro posicionamiento del investigador. Buenos Aires ingresa en la nueva cartografía mundial: se verifica su participación en una paradójica internacionalización de la regionalización. Se trabaja con un teatro del deseo y la subjetividad, el teatro como fundación de territorios de subjetividad alternativa, micropolíticas. El panorama que surge a la mirada del investigador es el de la destotalización, el canon de la multiplicidad, el “canon imposible”, y la consecuente polifonía de miradas críticas. Ya no sólo se hace teatro con teatro, sino que se produce una ampliación de modelos fuera del teatro: el cine, la ciencia, la filosofía, etc. Se produce en la Posdictadura la crisis del teatrista ilustrado (guía social, moral, político e intelectual del público), así como una crisis del teatro pedagógico. Se pasa de un teatro de la comunicación a un teatro de la estimulación, así como el desplazamiento del modelo de autoridad por el modelo relacional.

En la Postdictadura la complejidad de funcionamiento micropoético del teatro es tal que genera una cartografía multipolar, con nuevas redes de relación con el mundo. Podemos decir que no hay un teatro argentino, sino teatro(s) argentino(s).

Frente a estas nuevas condiciones de trabajo, el desempeño y la función del investigador se redefine: hay un crecimiento de la reflexión y de la conciencia epistemológica (aplicada a investigación, crítica, gestión, políticas culturales, formación de espectadores) y mayor atención a las prácticas. Se trata de pensar la praxis, de producir teoría en relación a esas praxis (que se transforman, en términos epistemológicos, en horizonte de descubrimiento, ya no solo de aplicación). Se cuestionan las teorías cuando no valen para pensar lo que se observa en las prácticas y se produce la elaboración de categorías en nuevos sistemas: Filosofía del Teatro, teoría del acontecimiento, convivio, teatrista, dramaturgia(s), escrituras escénicas, teatro perdido, duelo, son algunos de los muchos nuevos conceptos que comienzan a circular en el campo teatral de Buenos Aires.

Bajo estas condiciones se estrenan en Buenos Aires, en la Postdictadura, numerosas versiones y reescrituras de textos de Bertolt Brecht³, dirigidas entre otros por los argentinos Jaime Kogan (*Galileo Galilei, Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*), Alejandro Tantanian (*Proyecto Brecht*, con la participación de un colectivo de artistas, entre ellos Ignacio Apolo, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Luciano Suardi, Rubén Szuchmacher), Roberto Aguirre (*El que dijo sí y el que dijo no, Los fusiles de la señora Carrar, Los días de la Comuna*, entre otras), Betty Gambartes (*La ópera de tres centavos*), Manuel Iedvabni (*El círculo de tiza caucasiense, Santa Juana de los Mataderos, Las visiones de Simone Machard*, entre otras), Claudio Gallardou (*Un hombre es un hombre*), Alfredo Zemma (*La resistible ascensión de Arturo Ui*), Daniel Suárez Marzal (*La ópera de dos centavos*), Beatriz Matar (*Terror y miserias del Tercer Reich*), Rubén Szuchmacher (*Brecht-Effekt, Vida de Galileo Galilei*), entre muchas. A ello deben sumarse los trabajos de dirección de Robert Sturua con actores argentinos (*Madre Coraje y sus hijos*, con adaptación de Sturua y Roberto Cossa, y *La resistible ascensión de Arturo Ui*), los numerosos espectáculos basados en poemas y fragmentos, la lectura pública de sus obras menos conocidas (*La Biblia*, leída en 1997 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, en el marco de las III Jornadas Nacionales de Teatro Comparado “Brecht en la Argentina”), así como la reelaboración en una nueva dramaturgia de textos brechtianos (por ejemplo, *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo*, sobre una experiencia realizada con alumnos del taller de actuación, basada libremente en *El Soplón* de Brecht y *El Marinero que perdió la Gracia del Mar* de Yukio Mishima, dirección de Felisa Yeni, o los espectáculos del grupo El Bachín, dirigido por Manuel Santos Iñurrieta).

³ Por razones de espacio, no ofrecemos una lista exhaustiva, que incluye más de cincuenta entradas de puestas, adaptaciones, espectáculos de recital con poemas, canciones y fragmentos, intertextos de Brecht en la dramaturgia argentina, teatro leído y semimontado, compañías visitantes, entre otros casos.

II. Principios de Teatro Comparado

Como parte de esa renovación conceptual, se desarrolla en Buenos Aires el Teatro Comparado, disciplina de la Teatología subsidiaria de la Filosofía del Teatro, que propone el estudio del teatro como acontecimiento corporal-territorial en su origen convivial (Dubatti, 2010). Una primera teorización define el Teatro Comparado como el estudio de los fenómenos teatrales en contextos internacionales y/o supranacionales. Puesta en crisis esta definición por el espectro de fenómenos que superan el concepto de nacionalidad (lo intra-nacional o fronteras internas; lo pre-nacional, lo pos-nacional, las culturas no nacionales en su origen, etc.), surge hacia 2000 una segunda teorización. Así el Teatro Comparado es la disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. La coronación del Teatro Comparado es la Cartografía Teatral, disciplina que elabora mapas específicos del teatro.

El Teatro Comparado se propone inteligir la multiplicidad de la territorialidad, la complejidad de las relaciones y los diálogos culturales. Distingue distintos tipos de territorialidad: topográfica, diacrónica, sincrónica, supraterritorialidad, y afirma que hay una nueva cartografía del teatro argentino, que va incluso más allá de los límites geopolíticos (diferentes regiones del país, fuera del país, dentro de la misma ciudad y el mismo barrio, en la misma calle). Hay un número importante de disciplinas internas al Teatro Comparado: Poética Comparada, Tematología, Imagología, Cartografía Teatral, Pedagogía Teatral Comparada, etc. El Teatro Comparado propone otra forma de pensar los mapas mundiales del teatro.

III. Brecht en el gran estallido argentino

A partir de los diversos ejes de comparatismo, la relación Brecht/teatro de Buenos Aires debe ser estudiada en diferentes aspectos: ediciones de su teatro, ensayos, poemas, narrativa; traducciones (para libro y puesta); paratextos (en ediciones y programas de mano); puestas en escena; reescrituras escénicas (adaptaciones, versiones, palimpsestos, intertextos, citas); compañías visitantes (brechtianas o no), teatristas visitantes (dramaturgistas); mediadores múltiples entre Alemania y Argentina (Goethe Institut, Inter Naciones, representantes de autores, etc.); teatristas argentinos viajeros; formación de una biblioteca; ensayística, crítica; recepción expectatorial; presencia de Brecht en la plástica, la música, la danza, la radio, la televisión, la web, etc.

Se manifiesta una singularidad del teatro argentino: hay carencia de una “escuela” brechtiana y discípulos directos que hayan realizado un recorrido profundo de aprendizaje con Brecht; se producen apropiaciones a través de las traducciones; no hay acceso a la práctica directa de los espectáculos y la pedagogía de Brecht, sino a la teoría de Brecht a través de sus ensayos. Se produce así una mediación que genera diferencias, confusiones, malentendidos, como aquella de quienes leen el “Efecto V” no como abreviatura de *Verfremdunseffekt* sino “efecto quinto” y erróneamente se preguntan: ¿cuáles son el I, el II, el III y IV?

De esta singularidad en la relación Brecht/Argentina surge una peculiar periodización:

- 1940-1989: se piensa a Brecht como un autor “marxista”, teatrista orgánico de la izquierda, más tarde identificado con la Alemania Oriental, autor pedagógico muy valorado como guía político en el teatro independiente de Buenos Aires;
- 1989-1997: se pone en crisis la figura política y personal de Brecht, se escuchan dictámenes del tipo “muerto el socialismo, murió Brecht”; se lo cuestiona por la relación de colaboración

con sus mujeres; se propone revisar las coordenadas de apreciación de su obra;

- 1998 en adelante: en el marco del centenario de su nacimiento y frente a la revisión realizada en los años anteriores, se produce una revalorización de Brecht y una suerte de ampliación de los registros que lo representan. Producto de este período, que aún atravesamos, hoy sabemos que Brecht está más vivo que nunca y que no hay un solo Brecht. Han surgido, a diferencia del “Brecht marxista” del período inicial, múltiples aristas brechtianas, entre ellas la marxista. Hablamos entonces de otro Brecht.

La nueva discusión que se abre con la Caída del Muro implica varios aspectos inéditos de la figura de Brecht: su desolemnización, su descentramiento en el campo teatral, su reconocimiento como instaurador de discursividad, el reconocimiento de la monumentalidad de sus obras más allá de la propaganda política (la operación de liberar a Brecht de la supuesta univocidad de la macropolítica socialista y habilitar otra complejidad de lecturas), la aceptación de su multiplicidad (la operación de liberarlo de la unidad monolítica, pensar la existencia de muchos Brecht conectados con el cabaret, el teatro popular alemán, el expresionismo, la Biblia, lo sagrado, etc.). Se libera a Brecht de la sujeción a la pedagogía, se recuperan sus textos no canónicos (su pieza juvenil La Biblia, sus textos expresionistas, su narrativa, sus poemas, sus obras menos conocidas, como en el espectáculo colectivo “Proyecto Brecht”, en el que participaron numerosos teatristas bajo la coordinación de Alejandro Tantanian), se vuelven a pensar sus teorías sobre el teatro épico, el distanciamiento, el realismo crítico-dialéctico, el gestus, y se las reinterpreta a la luz de la heterogeneidad micropoética de sus prácticas, así como de los mecanismos de puesta en escena. Se problematizan las relaciones entre Brecht teórico y Brecht práctico. Por otra parte, se releen sus poéticas a partir de los cambios en el teatro alemán y mundial: por ejemplo, en el campo teatral de Buenos Aires se oye decir que “Heiner

Müller es el Brecht actual”; que “si Brecht viviese escribiría como Heiner Müller” (Periférico de Objetos: *Máquina Hamlet*, 1995).

IV. Relectura del “*Verfremdungseffekt*”

El Brecht atravesado por el gran estallido micropoético de la Postdictadura es otro Brecht, de la misma manera se somete a relectura su concepto del *Verfremdungseffekt* o “distanciamiento”. Se asume una mirada polémica, como la del crítico Ernesto Schoo, en cuyo artículo de 1997 enseguida nos detendremos. Para Schoo el distanciamiento es una “incógnita”, visión ratificada en entrevista pública a Peter Palitzsch durante su visita a Buenos Aires en 1997. En dicha entrevista que realizamos a Palitzsch en el Instituto Goethe, el discípulo de Brecht señaló que “en los ensayos del Berliner Ensemble nunca trabajábamos con Brecht la idea de distanciamiento”.

Lo cierto es que en Buenos Aires, a partir de la revisión del concepto de *Verfremdungseffekt*, circulan diversas interpretaciones que ponen el acento en diferentes aristas:

- la dimensión ideológica: el distanciamiento busca un efecto de objetivación, de percibir el mundo como construcción social y política, toma de conciencia de la maquinaria del capitalismo, para la desalienación.
- la dimensión metateatral: “mostrar que se está mostrando” (según la reconocida frase del director Manuel Iedvabni, uno de los más consecuentes brechtianos del teatro argentino, director de numerosas puestas).
- la dimensión receptiva excluyente: distanciar es controlar la emoción, evitar la identificación y la compasión, dar primacía a la razón por sobre la afectividad y la emoción (tal como ha escrito el director argentino Pedro Asquini sobre sus puestas de *Madre Coraje* y *La investigación* de Peter Weiss en el marco de las actividades del grupo independiente Nuevo Teatro).

- la dimensión receptiva equilibrada: no hay oposición sino equilibrio y compatibilidad entre el pensar y el sentir, entre la emoción y la razón, el espectador brechtiano habilita múltiples competencias y es capaz de simultaneidad en las dinámicas del ejercicio receptivo.
- la dimensión narratúrgica: se identifica el distanciamiento con los usos del teatro del relato, narradores presentadores, personajes que narran al público (como ha sostenido el director Hugo Urquijo sobre su reciente versión “brechtiana” de *La mujer justa* de Sándor Márai).

Más allá de cuál sea la dimensión en la que se pone el acento, ya no hay certezas respecto de cómo articular el *Verfremdungseffekt* en la práctica escénica, se explicita el desconcierto, la dificultad o el no saber “cómo se hace”.

El mencionado artículo del crítico Ernesto Schoo, “El efecto ‘V’”, publicado en *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 1997, es ilustrativo de estas observaciones. Nos permitimos reproducir algunos pasajes que sintetizan la disolución de pasadas certezas:

“VERFREMDUNGSEFFEKT. Alrededor de esta restallante palabra alemana giraron mucho tiempo (y siguen girando) el desconcierto y la polémica, en los ámbitos teatrales. Simplificada en el habla corriente como “efecto V”, designa la famosa teoría de Bertolt Brecht llamada “efecto de distanciamiento”, una propuesta de actuación radicalmente distinta de la catarsis aristotélica (...)”

“No es fácil seguir las sinuosidades de un pensamiento que en las últimas dos décadas ha sido acusado, dentro y fuera de Alemania, de inclinarse con vehemencia al oportunismo. Sucede, a menudo, con los intelectuales que se arrojan el papel de fiscales del prójimo. Brecht era un moralista, sin duda; más aún, era un maestro de escuela, imbuido de didactismo. Tan sólo el sentido del humor y cierta irrefrenable vena escéptica (otra paradoja) atenúan, a veces, la sensación

de que está arengando al público con un dedo índice en ristre y, en la otra mano, la vara de dómene para castigar los dedos de lo recalcitrantes (...)"

“Una crítica frecuente, de las que oí referidas a la puesta de Las visiones de Simone Machard [dirección de Manuel Iedvabni] en el Presidente Alvear, fue: ‘No es lo suficientemente brechtiana. ¿Dónde está el efecto de distanciamiento?’ Yo ampliaría la pregunta, multiplicándola: ¿Qué es el efecto de distanciamiento? ¿Se lo aplicó alguna vez? ¿Es realmente posible aplicarlo?. Brecht hizo del "efecto V", el centro de su concepción del teatro épico (...)"

“Todavía en 1951, Brecht, acosado por preguntones del mundo entero, ensayaba defensas un poco patéticas de su teoría: "Es extremadamente difícil hacer una descripción sucinta de la interpretación épica... Quiero agregar que este método de interpretación está todavía en pleno desarrollo, o, más exactamente, que está todavía en sus comienzos y que exige todavía la colaboración de la mayor cantidad posible de investigadores". Y ya había transcurrido un cuarto de siglo desde la primera enunciación del *Verfremdungseffekt*".

“Como modelo viviente y eficaz del "efecto V", Brecht proponía, en sus últimos años, las interpretaciones de su mujer, la actriz Helene Weigel, en las memorables veladas del Berliner Ensemble, el teatro cuya dirección la RDA brindó como regalo al más ilustre dramaturgo alemán de la época. Al parecer, las protagonistas de Madre Coraje y de El círculo de tiza caucásico, eran los caballitos de batalla de la actriz y ejemplos radiantes del método preconizado por su marido. Quienes no tuvimos la suerte de verla somos todavía vírgenes, creo, de un contacto vivo con la teoría del maestro, pese a las muy estimables aproximaciones de los estudiosos locales. La visión del Arturo Ui del Berliner, en octubre [de 1997, en el marco del próximo 1º Festival Internacional de Buenos Aires], tal vez contribuya a despejar las incógnitas”.

En suma, la Postdictadura introduce en la Argentina una nueva concepción de Brecht: se trata de un Brecht “estallado”, múltiple, micropoético, complejo, interpretado libremente según la voluntad del artista o el espectador. Un nuevo Brecht relacional, lejos del viejo modelo de autoridad, en el canon de la multiplicidad.

Bibliografía

Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.

(2008) *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.

(2010) *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*, prólogo de Eduardo del Estal, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.

(2010) “Das Theater in der Postdiktatur (1983-2009): *Goldenes Zeitalter, Enttotalisierung und Subjektivität*”, en Birle, Peter; Bodemer, Klaus; Pagni, Andrea (Hrsg.): *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt, Vervuert, 504 S., Bibliotheca Ibero-Americana, 136, pp. 403-428.

(2011) “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2009): “Época de Oro”, destotalización y subjetividad”, en *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo*, Universidad de Valencia, Nº 11-12 (abril), pp. 71-80. Número Monográfico dedicado al “Bicentenario de la Argentina”. ISSN 1579-7368 También en Luis Sanjurjo y Diego de Charras, (coord.), *Contentio. Tensiones para pensar la Política Cultural*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Publicaciones Sociales y Ediciones del CCC, 2011, pp. 39-56.

(2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE.

Pellettieri, Osvaldo (1995) "Brecht y el teatro porteño 1950-1990", en O. Pellettieri (ed.), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*, Buenos Aires, Editorial Galerna, pp. 37-53.

Schoo, Ernesto (1997) "El efecto 'V'", *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires.