

## De las utopías en el teatro setentista

### Circulación y recepción del repertorio brechtiano y de la creación colectiva en Mendoza (1968-1976)

GRACIELA GONZÁLEZ  
DE DÍAZ ARAUJO

Es profesora y licenciada en Literatura, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, categorizada I en investigación. Becaria de iniciación, renovación y de investigador formado del Conicet. Directora de Vinculación Institucional y Cooperación Internacional de la UNCuyo. Es profesora titular efectiva de "Análisis del hecho teatral" y de "Historia del teatro y la cultura argentinos"; jurado evaluador del Instituto Nacional del Teatro y de concursos nacionales y provinciales. Publicó *La vida teatral en Buenos Aires, Teatro, adolescencia y escuela* y *El Teatro en la educación*, entre otros títulos, además de artículos y capítulos de libros sobre teatro argentino en revistas nacionales e internacionales. Obtuvo tres Premios "Máscaras".

En el presente trabajo, nos proponemos la reconstrucción de la realidad cultural generada en la provincia por las instituciones y agentes legitimantes del campo teatral (Bourdieu:135) y el posterior abordaje de la circulación y recepción "productiva" y "reproductiva" (Gimm, 1977:142) de las textualidades brechtianas y del teatro barrial de creación colectiva mediante una perspectiva metodológica comparatística. Para ello analizaremos el discurso metateatral de la crítica periodística y las puestas escénicas de Cristóbal Arnold y Ernesto Suárez, con la pretensión de destacar los rasgos de apropiación originales.

#### Introducción

La realidad particular del teatro mendocino demuestra señales concretas de una "disparidad" o "diferenciación" regional de una provincia fronteriza, con identidad definida, ligada al contexto histórico y manifestada en el campo cultural.

Con la caída de Juan Carlos Onganía en 1969 y el advenimiento del peronismo al poder, apareció el teatro politizado de los '70. En ese período, el lugar ocupado por el teatrante en la sociedad, la composición del público y del periodismo sufrieron importantes variantes. Autores, directores y críticos opinaban, cuestionaban la realidad, replanteaban la historia desde las tablas y planeaban la utopía de la revolución. Creían que el teatro podía modificar el sistema social y soñaban con generar transformaciones y participar de los cambios sociales y políticos que, presuntamente, llegarían con un giro al socialismo y la izquierda. En esa época predominó el teatro de parodia al intertexto político y emergió el repertorio alemán de Bertolt Brecht y la creación colectiva en el teatro barrial, proveniente de la tendencia neovanguardista norteamericana. Con la presencia de estos estímulos, el campo escénico se amplió y registró hechos muy importantes en una fase de intercambio de procedimientos, ubicada desde 1968 hasta 1976.

En el presente trabajo nos proponemos la reconstrucción de la realidad cultural generada en la provincia por las instituciones y agentes legitimantes del campo teatral (Bourdieu: 135) y el posterior abordaje de la circulación y recepción "productiva" y "reproductiva" (Grimm, 1977:142) de las textualidades brechtianas y del teatro barrial de creación colectiva mediante una perspectiva metodológica comparatística. Para ello analizaremos el discurso metateatral de la crítica periodística y las puestas escénicas de Cristóbal Arnold y Ernesto Suárez, con la pretensión de destacar los rasgos de apropiación originales.

En todo el país se vivió un clima similar al de la Capital Federal, signado por el florecimiento y la expansión del teatro, la literatura, el cine y el periodismo crítico. El campo teatral local se enriqueció con un mayor

apoyo oficial prestado por las Municipalidades de la Capital y de Guaymallén. Como prueba de ello se realizaron la Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Muestra Provincial de Teatro, organizadas por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Mendoza, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza y Asociación Mendocina de Actores, desde 1972, con otorgamiento de subsidios económicos para el montaje de las obras. La UNCuyo colaboró desde sus ámbitos de Extensión Universitaria, con los Certámenes Intercolegiales y con la realización de la Primera, Segunda y Tercera Muestra de Teatro Estudiantil Universitario. También se contrató a prestigiosos directores para el Elenco de Teatro Universitario y la Escuela de Teatro promovió elencos itinerantes. Además se advirtió la presencia del Fondo Nacional de las Artes, con préstamos y subsidios, y de la Asociación Argentina de Actores. El periodismo crítico emergió con la aparición de las revistas *Mendoza en el arte* y *Claves*, en las que participaron críticos, periodistas, artistas y profesores universitarios con intención pedagógica.

Por las razones citadas, el teatro independiente local registró una etapa de florecimiento y afianzamiento muy significativo con respecto a la fase anterior y en comparación con la realidad porteña. Al respecto, el investigador Osvaldo Pellettieri (1997:210) marca el año 1969 como “cierre de la última sala independiente importante que quedaba en Buenos Aires”. Por el contrario, aquí se produjo el auge de las salas con la apertura de seis recintos teatrales y la actividad de más de doce elencos que representaron, mayoritariamente, autores argentinos y algunos mendocinos y, además, desarrollaron teatro para niños.

Lamentablemente, el esplendor en el campo teatral y cultural terminó por la intolerancia política y el accionar violento de la Triple A y de los grupos antagónicos, desde 1974. Bombas destructoras de salas, desapariciones de actores, exilios, prohibición del ingreso de alumnos y cesantías de profesores se sucedieron y oscurecieron la realidad artística.

### **Circulación y recepción de la teoría brechtiana en el discurso periodístico**

Osvaldo Pellettieri, en el artículo *Brecht y el teatro porteño* (1994:37-ss), ha trazado tres momentos de la recepción reproductiva en la irradiación del autor alemán. El primero se ubica en los '50, en el momento de auge de la escena independiente; el segundo, en el fervor político

de los '70 y el tercero, desde 1983 hasta la actualidad. En Mendoza también se advierten tres fases. La primaria o ingenua se desarrolla desde 1968 a 1974, en el auge del teatro independiente, con bastante retraso con respecto de la Capital Federal. Luego, la secundaria o canónica, abarca desde 1974 a 1992 y finalmente, la terciaria o refinada (Pellettieri, 2001:18) comprende desde 1992 a 1996.

Para abarcar la primera fase debemos recordar algunas ideas claves de la poética de Brecht referidas a la intencionalidad de los productores. La ideología estética del autor alemán se manifiesta a partir de las siguientes ideas básicas: “*la inclusión de la práctica teatral en el arte burgués, el reconocimiento de la ‘culpabilidad’ de los espectadores, la conciencia de ‘rechazo de sí mismo’ como clase social, el auto-descubrimiento de la contradicción y la introducción de la lucha de clases en la estética escénica*” (Pellettieri, 1994:44).

Si rastreamos los antecedentes sobre la aparición del dramaturgo y director germánico del “Berliner Ensemble” en el periodismo local encontramos escasos datos hasta 1969, pues solamente se mencionan algunas puestas europeas y argentinas.

En adelante nos interesa consignar el discurso periodístico de los críticos Mario Franco y David Eisenchlas en las revistas *Claves* y *Mendoza en el Arte* para revelar la circulación y recepción del mensaje desde una perspectiva política cuestionadora, con un papel concientizador y didáctico. Sin duda, ambos operaron como puentes o intermediarios culturales entre las teorías y la práctica del autor en cuestión.

David Eisenchlas, dramaturgo y crítico de cine y teatro, operó como lector explícito en la recepción reproductiva, con los artículos de la revista *Claves*. El estreno de *Madre coraje* en 1973, motivó interesantes reflexiones sobre los cambios del horizonte de expectativas del público. Consideró la puesta como “*un desafío que determina la maduración del gusto que cierra una etapa y abre otra más madura en la vida cultural mendocina*”. El periodista expuso las hipótesis teóricas y supuestos básicos para la comprensión de este tipo de montaje escénico. En los artículos *La revolución del Bertolt Brecht, Teatro y realidad y Esencia y metamorfosis de Madre Coraje* se dieron a conocer las bases de un teatro científico, emparentado con Shakespeare y Molière, formulado orgánica y continuamente en la teoría y la práctica actoral. También explicó la teoría del *distanciamiento*

como "la propuesta de un teatro educativo, con los intereses y velos ideológicos de las masas que no debe terminar en la sala, sino incrustado en la conciencia del espectador y que motorice una acción real". Además destacó los procedimientos de ruptura, los carteles anticipatorios de la trama y la fractura del tiempo dramático mediante las estructuras autónomas y disociadas entre sí y estableció las relaciones entre Brecht y Marx, motivadoras del nacimiento de una nueva epistemología escénica. Insistió en aclarar que "el centro del descubrimiento surge de la ruptura o desequilibrio estructural entre conciencia y existencia, mediante el establecimiento de dos tramas paralelas" (Claves, 2/1973).

### **Las puestas escénicas de Cristóbal Arnold**

Cristóbal Arnold, autodenominado como *buscador de la libertad y rescatador de la utopía*, formado en la escena porteña, propugnaba la función *concientizadora* del teatro. Con sus diversos grupos cambió el teatro independiente que debía *educar como instrumento de cambio*. Para él, la selección de los textos era importante y reforzaba el poder comunicador de la palabra mediante una poética fuertemente discursiva que contara historias entretenidas, con un estilo desnudo. En 1968 había inaugurado el Minitatro Municipal Ricardo Milán -hoy Teatro Quintanilla. Allí funcionó el Elenco Municipal de Teatro, con gran convocatoria de público.

En 1969 dirigió *Espectáculo Brecht* con escenas de *Terror y miserias del Tercer Reich* en la boite Barrabás y en 1970, *El gran desfile del pueblo alemán*, con el Elenco Municipal de Teatro. Es oportuno aquí aportar datos de la puesta publicados en *Mendoza en el Arte* que se refieren a "la economía de recursos, el sentido frugal y asombroso del teatro en el que las escenas combinan con eficacia simultánea la precisión litúrgica con la apariencia ocasional de la farsa". La crítica Beatriz Curia la compara con el cine mudo y advierte el punto justo de alegato didáctico para tratar el tema de la vanidad justificatoria de actos humanos en los regímenes de envilecimiento. La consideró "muy digna, dirigida con justeza, con un elenco unitario a lo largo de las muchas transformaciones que la obra exige". Por estos méritos recibió de la prensa "un aplauso a la valentía total de poner en acción y sostener una empresa de este alienato" (*Mendoza en el Arte*, 4/1970).

En 1972 este puestista estrenó *La gran historia nacional* de Patricio Esteve, con procedi-

mientos brechtianos en los tangos -cantados por Gladys Ravalle-, y el agregado de diapositivas, discursos políticos y juramentos presidenciales e interpolaciones de bailes, marchas anarquistas, radical y peronista. En 1973 dirigió *Madre Coraje*, un verdadero suceso para la crítica, el público mendocino y el de otras provincias, aunque en el análisis del espectáculo Mario Franco remite a la "doble polaridad del didactismo y la envergadura escénica de la teoría del distanciamiento" y advierte la confusión y la falta de comprensión de la misma. Si bien rescata "la canción final y las diapositivas que intentan caracterizar la guerra", considera erróneo "el meterse entre el público, así como el mensaje explícito" que propugna la participación (*Mendoza en el Arte*, 5/1973). En esta fase ingenua, la propuesta llegó al receptor de un modo asociativo, compasivo y catártico que contradecía los presupuestos brechtianos.

Resulta sumamente interesante destacar como otro rasgo de apropiación original de circulación del repertorio en el interior del país, el establecimiento de una red mancomunada de giras de actores independientes de diferentes provincias en las que Gladys Ravalle presentó *Madre Coraje* en Chacabuco, frente a 2000 personas.

### **Circulación y recepción de la creación colectiva en el discurso periodístico**

Otra de las tendencias de la neovanguardia que desarrolla la creación colectiva, con fórmulas inéditas de experimentación, ingresa en el teatro de esta época en Mendoza.

El surgimiento del grupo *Virgen del Valle* y el estreno de *El aluvión* (creación colectiva) sobre un suceso de la actualidad, y la versión libre de *La cola del perro* (Marco Denevi) prepararon el terreno para un "nuevo talento". En general se respondió a una ideología política que abrió vías para la promoción grupal y la reivindicación de una puesta escénica creada por y para las masas y se redescubrió el aspecto ritual y colectivo de la gente de teatro. Recordemos como antecedentes los estímulos del Living Theatre, que buscó una fusión del teatro y la vida, y las experiencias realizadas en Brasil por Augusto Boal. En Buenos Aires, Norman Briski y Juan Carlos Gené se apropiaron de estas experiencias. Para ellos, la existencia del actor ya no consiste en hacer teatro, sino en encarnar los hechos vividos en este tipo de teatro (Pavis, 1998:101). En Mendoza se asistió al espectáculo de Norman Briski en una representación de la huelga de los estatales. "Allí los mismos huelguistas representaban como actores su

*propio drama. Al final una discusión abierta sobre todo lo representado articulaba el espectáculo con la realidad*" (Claves, 1973). Salvo el detalle de la discusión final, la puesta se acercó a la de *El aluvión* del Grupo de teatro Virgen del Valle. El título de la crítica, *La antesala de un nuevo teatro*, permite la reconstrucción de un horizonte de expectativa social que presenta una novedad centrada en presentar la problemática de una clase social en un momento histórico en la que el sujeto receptor participó de modo asociativo, compasivo y catártico. A veces el público vivió con tanta intensidad el conflicto mostrado que agredió a la actriz que interpretaba a una asistente social, como referente del poder político. Al respecto dijo el crítico Mario Franco en *Claves* (1973): *"Hacia el final se concretiza la protesta quedando señaladas dos pautas fundamentales: militancia y organización. Y es justamente en estas dos últimas pautas donde se establece el enlace con la realidad. La organización del barrio ha corrido paralela a la organización de la representación. La militancia peronista está presente tanto en la representación como en todo el carácter del trabajo barrial"*.

### **Las puestas escénicas de Ernesto Suárez**

El *Grupo Arlequín*, dirigido por Ernesto Suárez, se instaló como elenco del Instituto Cuyano de Cultura Hispánica. Este director se legitimó rápidamente con la obtención de premios y generó cambios en las puestas. Definió su poética de dirección mediante su estilo lúdico, centrándose en la adaptación de textos espectaculares, en su mayoría farsas, que se caracterizaron por la destreza física de los actores. Sintetizó las propuestas, les dio nuevas formas y quebró la concepción de puestas en escena basadas en el divismo individual, mediante la implementación de nuevos códigos de trabajo en equipo, espontaneidad en la actuación y participación activa de todos los actores. Despertó la fascinación por la gestualidad liberada del lenguaje y por los modos de comunicación extraverbales. Desde 1973, como Director de la Escuela de Teatro perteneciente a la UNCuyo, implementó la conformación y circulación de los elencos "Los laburantes", "Los comediantes" y elencos de títeres que recorrieron los barrios y escuelas para difundir el teatro en lugares carenciados, desarrollando una tarea de animación socio-cultural.

*El aluvión* fue el texto espectacular más representativo, realizado con un numeroso elenco conformado por actores del Grupo Arlequín y

gente de un barrio, casi sin preparación técnica, con el asesoramiento técnico de Ernesto Suárez. El aluvión que asoló los barrios de la ciudad el 4 de enero de 1970 fue el asunto generador. Respondió a una aspiración de Suárez por cristalizar un teatro esencialmente didáctico en el que gravitaron sus lecturas de Pablo Freire. Las secuencias sociales que enmarcan el desborde de las aguas se visualizaron a través de una familia que debía emigrar del campo hacia un barrio suburbano.

La puesta sin texto previo respondió a la creación colectiva. El guión se elaboró durante los ensayos y se cristalizó en la representación, con las características de un texto performativo destinado a despertar sentimientos en el espectador. En el desarrollo de los ensayos se integraron los actores del grupo que contaban con un saber técnico y artístico con los actores noveles del barrio que habían vivido la situación, con la actitud de "mostrar". Esta combinación dio buenos resultados, *"logrando una alta dosis de unidad interpretativa"* consignados por la nota periodística que señala, además, *"una excesiva conciencia que los protagonistas tienen sobre sus problemas. Esto le quita un poco de eficacia a la protesta y le resta al conflicto la distancia necesaria para fundar una crítica radical"*. (Claves, 1973).

### **Conclusiones**

El campo teatral reveló la importancia del sitio ocupado por los teatristas independientes y la crítica periodística apoyado, en la provincia, por instituciones y agentes legitimantes. Se destacó la primacía del trabajo grupal en cooperativas y la valoración del repertorio de textos cuestionadores del contexto social y político, con la captación de mayor cantidad de público de clase media con sus gustos radicalizados. Se propuso la revisión histórica a partir de textos, autores, actores, directores y público que pretendían rebatir la versión oficial de la historia.

Los textos espectaculares presentaron una legitimación de las novedades referidas al intercambio de procedimientos y los cambios producidos en las concepciones de la puesta en escena que se habían impuesto en el horizonte de expectativas con simultaneidad con la Capital Federal en el teatro barrial y con retraso en el repertorio de Brecht por la preeminencia del absurdo en la etapa anterior. Se asistió a un proceso de diseminación de los recursos brechtianos -diapositivas, profusión de discursos, cartelones, cantables, interpretaciones paródicas- para plantear el contexto social de las

obras con un evidente intercambio en los procedimientos, aunque las concepciones espectaculares contradijeron a veces la teoría general del distanciamiento.

Los críticos David Eisenchlas y Mario Franco y los directores Cristóbal Arnold y Ernesto Suárez realizaron una tarea de *intermediarios*. Operaron como *puentes* entre los diferentes centros culturales de Europa, la Capital Federal y otras provincias e iniciaron la difusión y recepción productiva del modelo brechtiano y de la creación colectiva en el teatro barrial.

## Bibliografía

- ALFONSO, Fausto, *Una década dramática (Apuntes sobre teatro mendocino, 1985, 95)*, Talleres Gráficos del Oeste Argentino, Mendoza, 1995.
- ARNOLD, Cristóbal, *La rama en el techo*, Ediciones Culturales Mendoza, Mendoza, 2003.
- ALTAMIRANO, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura y sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.
- BOURDIEU PIERRE, "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV. *Problemas del estructuralismo*, S. XXI, México, 1967.
- CRIMI, Humberto, *Breve historia del teatro mendocino*, Dir. Provincial de Cultura, Cuadernos Letra y Espíritu N°2, Mendoza, 1957.
- DUBATTI, Jorge, *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Biblos, Buenos Aires, 1992.
- DUBATTI, Jorge, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Buenos Aires, 1995.
- DUBATTI, Jorge, "Teatro comparado Europa-Argentina (1900-1930). Un modelo de relevamiento" en *Teatro comparado, teoría y metodología*, Boletín del Instituto de Artes del Espectáculo N°9, Weltliteratur N°1.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela, "Mendoza. La tradición, la militancia y las búsquedas" y "Nuevas búsquedas de fin de siglo" en *Escenas Interiores*, Artes del sur/Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2000.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela, "Líneas fundamentales de la literatura dramática mendocina", en *Actas, Acita*, Vol. III, *Primeras Jornadas de investigación teatral*, Buenos Aires, 1984.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela, "La vida teatral en Mendoza", en *Mendoza, historias y perspectivas*, Ed. Uno, Mendoza, 1997.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- KUHN, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Mendoza en el Arte - 1970 a 1976*. Publicación periódica sobre letras, artes plásticas, música, conciertos, ballet, teatro, cine y nuevos discos.
- MORALES GUIÑAZÚ, Fernando, *Historia de la cultura mendocina*, Best Impresores, Mendoza, 1943.
- NAVARRETE, José, "El teatro mendocino en el período 1960-1984", en *Actas, Acita*, Buenos Aires, 1985.
- NAVARRETE, José, "El teatro en Mendoza", *Revista de Teatro*, Fiesta Nacional del Teatro, Mendoza, 1993.
- NAVARRETE, José, "Universidad y teatro en Mendoza", en *Breviarios de investigación teatral*, Aitea, Año 1, N° 1, Buenos Aires, 1998.
- NEYRA, Osvaldo, "Situación actual del teatro en Mendoza", en *Tiempo de Cuyo*, Mendoza, 1971.
- ORDAZ, Luis, *Historia del teatro argentino*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 1999.
- PAVIS, Patrice, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. Uneac/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1994.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós, 1999.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Teatro argentino de los '60*, Corregidor, Buenos Aires, 1989.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Introducción De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino, 1900-1994*, Cuadernos de Getea N° 5, Galerna, Buenos Aires, 1994.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Galerna, Buenos Aires, 1997.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (19766-1988)*, Galerna, Buenos Aires, 2001.
- ROIG, Arturo Andrés, *Breve historia intelectual de Mendoza*, De. D'Arcuzzio, Mendoza, 1966.
- ROMERO, Luis, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.
- SANTOS MARTÍNEZ, Pedro, *Historia de Mendoza*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1979.
- TINIANOV, Jury, "La noción de la construcción" y "Sobre la evolución literaria", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1983.
- VILLEGAS, Juan, *Interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books, Ottawa, 1982.
- VILLEGAS, Juan, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, The Prisma Institute, Minneapolis, 1988.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires, 1990.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*, Galerna, Buenos Aires, 1991.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, *Carlos Somigliana. Teatro histórico-teatro político*, Fray Mocho, Buenos Aires, 1995.