



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESIS DOCTOR EN LETRAS

EL TEATRO DE INTERTEXTO POLÍTICO: DE BERTOLT BRECHT A AUGUSTO

BOAL, MAURICIO KARTUN Y LOS CALANDRACAS

MÁRCIA ELENA KILLMANN

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2017



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESIS DOCTOR EN LETRAS

EL TEATRO DE INTERTEXTO POLÍTICO: DE BERTOLT BRECHT A AUGUSTO

BOAL, MAURICIO KARTUN Y LOS CALANDRACAS

MÁRCIA ELENA KILLMANN

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2017

Secretaría de Posgrado

Fecha de la defensa oral:

Nota:

PREFACIO

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado académico de Doctora en Letras de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otras. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el Departamento de Humanidades, durante el período comprendido entre el 18 de diciembre de 2006 y el 29 de marzo de 2017 bajo la dirección de la Doctora Nidia Burgos, profesora titular ordinaria de Literatura Latinoamericana I y Literatura Argentina II en la Universidad Nacional del Sur.

Agradezco a la doctora Nidia Burgos por la cordial maestría con que guio este trabajo de tesis, a mis padres y a mis hijas, Bruna y Ana Luisa.

Lic. Márcia Elena Killmann

29 de marzo de 2017

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

RESUMEN

El teatro posee una dimensión política que no está confinada a ciertos períodos de tiempo; pero, por supuesto, el modo en que el teatro se relaciona con la política va cambiando. El teatro del que nosotros nos ocupamos en el particular arco temporal de las décadas del sesenta y el setenta ha sido definido como “teatro militante”, en cuanto quienes participaron asignaron a esta actividad una funcionalidad diferente a la que reconocía para sí el teatro tradicional. Desarrollaron experiencias colectivas de intervención política, poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales. Fundamentalmente, no solo daban testimonio o denunciaban las injusticias, sino que procuraban formar parte de un proceso de transformación social a partir de la experiencia teatral, poniendo la actividad artística al servicio de lo sociopolítico. El artista ejercía su actividad en ámbitos cada vez más amplios, se expandía hasta llegar a ocupar todos los aspectos de su vida (*cfr.* Verzero, Lorena, 2013: 127 y 128).

La enorme carga didáctica que contenían aquellos trabajos artísticos, donde lo estético estaba subordinado totalmente a transmitir una enseñanza, llevó a los propios teatreros a comprender que el teatro no era político por su contenido, sino que debía ser “realizado de un modo político”. Esto es esencial; constituye una forma de hacer teatro que más adelante fue apropiada por otros artistas, como Kartun o Los Calandracas junto a Ricardo Talento, pues han logrado desarrollar un teatro cuya primera función no es transmitir una enseñanza, sino producir significado en el momento que acontece.

Para llegar a estos resultados, hemos historizado sistemáticamente la producción teatral de Bertolt Brecht, Augusto Boal, Mauricio Kartun, y del grupo Los Calandracas, insertando sus obras en el contexto político y social en el que surgieron. Hemos reconocido las líneas de conexión y de ruptura entre los núcleos temáticos e ideológicos de las distintas obras, analizando las figuraciones de intelectual comprometido que se proyectan en las piezas. Hemos identificado el conjunto de valores y de creencias sobre los que se organizan y hemos caracterizado el imaginario social que lo sustenta. Finalmente, evaluamos la repercusión que tuvieron sus producciones en el campo teatral y en el campo social del país.

La elección del tema también se fundamentó en la incumbencia que podrán tener los resultados en diversos campos del saber, como el Teatro Comparado, la Cartografía Teatral, la Sociología de la Cultura, la Historiografía, la Historia de las Ideas y la Filosofía del Teatro.

ABSTRACT

The theater has a political dimension that is not limited to certain periods; but, of course, the way in which theater relates to politics changes over time. The theater we deal with, which is the period from the '60s and '70s, has been defined as "activist theater" as this activity was assigned a different role from the one the traditional theater considered its own. They developed collective political intervention experiences, putting their work at the service of social struggles. Mainly, they did not only give testimony or report injustices, but they also ensured to be part of a social change process from the theatrical experience, putting the artistic activity at the service of sociopolitical purposes, up to the point of becoming an artist's behavior that would permeate to all the aspects of his life (*cf.* Verzero, Lorena, 2013: 127y 128).

The enormous didactic load carried by those artistic performances, where the aesthetic was totally subordinated to the delivery of some lesson, made theater-workers understand that the theater is not political due to its content, but rather that it has to be "performed in a political way". This is a fundamental goal that was later achieved by both Kartun and Los Calandracas together with Ricardo Talento, as they have been able to develop a theater that does not deliver a lesson but produces meaning as it develops.

To get to these results, we have systematically historicized the drama production by Bertolt Brecht, Augusto Boal, Mauricio Kartun, and *Los calandracas* group, inserting their works within the political and social context where they were created. We have recognized the connection and rupture lines among the thematic and ideological cores of the different plays, analyzing the images of committed intellectual cast in the plays. We have identified the set of values and beliefs about those who get organized and characterized the social collective imagination that supports them. Finally, we assess the impact of their productions in the theater and social field of the country.

The topic selection was also based on the relevance that the results might have in the different fields of knowledge, such as Comparative Drama, Theater Cartography, Culture Sociology, Historiography, History of Ideas and Theatrical Philosophy.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. EL TEATRO POLÍTICO Y LO POLÍTICO EN EL TEATRO	15
Teatro político	17
“Lo político”	21
El intertexto	25
Y hablando de Piscator...	27
CAPÍTULO II. BERTOLT BRECHT	33
Contexto histórico-biográfico	37
Las etapas en la vida de Brecht	41
El exilio	47
El camino de vuelta	51
Brecht y la ciencia	56
El Teatro Épico	58
Recursos de distanciamiento	66
Apropiaciones de Brecht	71
Brecht en la Argentina	72
<i>Modell Buch</i> (el modelo)	74
El <i>Modell Buch</i> de La Plata	76
El espectador emancipado	78
CAPÍTULO III. EL TEATRO DE BRASIL Y LA ARGENTINA DURANTE LAS DICTADURAS	83
Brasil	87
La Argentina	93
CAPÍTULO IV. AUGUSTO BOAL Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO	98
Biografía	98
Obras publicadas	106
Premios	108
La trayectoria de Augusto Boal	109
Teatro-Foro	120
Teatro Legislativo	123
Teatro-Periodístico	127
Teatro Imagen	131
Teatro Invisible	131
El Arco Iris del Deseo	132
Estética del oprimido	135
Apropiaciones de Augusto Boal y multiplicación del Teatro del Oprimido	136
Bertolt Brecht y Augusto Boal	139
Anexo: una entrevista	143
Anexo: fotos	145
CAPÍTULO V. EL GRUPO DE TEATRO CUMPA (1972)	154
Marco epocal de la creación colectiva	170
La creación colectiva	172
<i>¿Civilización... o Barbarie?</i>	174

CAPÍTULO VI. LO POLÍTICO EN EL TEATRO DE MAURICIO KARTUN	180
Primera etapa	181
Segunda etapa: Ricardo Monti y <i>Chau Misterix</i>	184
Teatro Abierto y <i>La casita de los viejos</i>	188
Tercera etapa: La docencia y la dramaturgia como oficio: las “versiones teatrales”, obras en coautoría y adaptaciones	189
Cuarta etapa: el director	190
El teatro político actual de Kartun con relación a los inicios	192
Obras estrenadas	196
Premios	198
CAPÍTULO VII. LOS CALANDRACAS Y EL CIRCUITO CULTURAL BARRACAS	201
Ricardo Talento	201
Teatro para armar	202
El Teatro Comunitario	205
Obras del Circuito Barracas	213
El teatro político de Los Calandracas	220
Fotos del trabajo de Los Calandracas	222
CONCLUSIONES	225
BIBLIOGRAFÍA	236

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta investigación es —con herramientas del Teatro Comparado, la Cartografía Teatral y la Filosofía del Teatro— analizar el teatro de intertexto político en Brasil y la Argentina en el fragmento epocal de las décadas del sesenta y el setenta del siglo XX, cuando se libró el punto más alto de lucha por la liberación latinoamericana, que se manifestó con una creciente politización del contexto social.

El triunfo de la revolución cubana en 1959 había creado un clima de excitada determinación revolucionaria en Latinoamérica, que, cansada de la humillación colonial, veía en la lucha armada una clara posibilidad de éxito. Sin embargo, en varios países del Cono Sur, entre ellos, Brasil y la Argentina, se instalaron regímenes autoritarios y por violenta reacción, las acciones terroristas eran algo cotidiano. Esta particular situación sociopolítica incitó al surgimiento de un teatro de intertexto político; justamente cuando comenzaron a aparecer en nuestros países las primeras traducciones de los *Escritos sobre teatro* de Bertolt Brecht. Hubo un abierto interés por el autor alemán, especialmente a nivel autoral, hecho que en alguna medida repercutió también en la actuación.

Brecht ofrecía un nuevo lenguaje escénico que se avenía a los intereses de algunos dramaturgos latinoamericanos, que intentaban una exploración de la realidad nacional como objeto de representación. Tal el caso de Augusto Boal (Brasil, 1931), quien, sobre la base de una concepción marxista de la historia, volcó sus preocupaciones a la problemática colonial de nuestros países y realizó una apropiación productiva de la concepción teatral brechtiana, en cuanto concebía al teatro como un

medio de concientización que propiciaba los cambios sociales, pues en sus manos el teatro era instrumento ideológico por medio del cual se analizaban los problemas y sus causas. Boal comenzó a experimentar en el Teatro de Arena. Su actividad fue considerada sediciosa por el régimen brasileño y debió emigrar a la Argentina.

La elección de Boal, Kartun y Ricardo Talento para realizar este estudio no ha sido azarosa, sino que a ellos las circunstancias epocales lo llevaron a integrar el Grupo Cumpa, uno de los tantos cuyas producciones se definieron como teatro de urgencia o teatro militante por la función que ellos le atribuían a ese teatro y a sus propias vidas entregadas a procurar una profunda transformación social. Durante y después de la dictadura militar (1976-1983) ellos siguieron produciendo teatro en la Argentina y no claudicaron en sus ideas de cambio social pero si transformaron su producción teatral logrando convertirse en modelos de continuidad y transformación—al mismo tiempo— de las relaciones entre teatro e izquierda en la Argentina.

Cuando Boal vino al país, coincidió con la formación del grupo Cumpa, que como hemos señalado, fue el punto de intersección que reunió a los cuatro dramaturgos que estudiamos (Brecht, en sus teorías sobre el teatro épico, Boal, Kartun y Ricardo Talento en sus tareas culturales comunitarias de tipo político-social).

Augusto Boal, que en 1971 se encontraba exiliado en la Argentina, junto a Kartun y otros actores, trabajaron en experimentos en trenes a los que el dramaturgo brasileño llamó *Teatro invisible* que abarcaba el *Teatro Cola*, *Teatro calle* y *Teatro tren*. Incursionaron también en la radio en 1973 con el radioteatro *Crónicas de la Feria*. En 1975, Cumpa organizó también los “Asados con teatro” donde se buscaba una vinculación más amigable con el espectador.

Con el inicio de la dictadura en la Argentina el 24 de marzo de 1976, Augusto Boal se marchó de la Argentina. En tanto, Mauricio Kartun y Ricardo Talento no podían ejercer la dramaturgia y sobrevivieron realizando trabajos alternativos; pero, con el tiempo, el régimen se fue debilitando, y ellos buscaron expresarse teatralmente.

Durante el período en que se instaló la dictadura —1976-1983—, la relación entre texto y serie social aparecía de manera oblicua. El contexto sociopolítico funcionaba como telón de fondo, ya que se había convertido por entonces en un referente innombrable, pero que podía ser reconstituido mediante un pacto de recepción. Por ello esas textualidades se construían mediante metáforas, alegorías, y principalmente a través de la simbolización.

Mauricio Kartun se ocupó preferentemente de cuestionar y desacralizar la institución familiar y sus lazos, como en *Chau Misterix* (1980) y *La casita de mis viejos* (1982). En ambas piezas el motor de la acción y su correlato ideológico coinciden con el de la primera versión del realismo reflexivo: la búsqueda de identidad. Sin embargo, Kartun agregó un componente semántico que vinculaba el microcosmos de los personajes con la situación sociopolítica opresiva. En la pieza siguiente, *Cumbia morena, cumbia* (1983) reforzó la tensión entre el mundo cerrado de la escena y la extraescena amenazante. Los personajes estancados se presentan ajenos a la realidad circundante, que finalmente los desborda.

Ricardo Talento consideró la calle como un apasionante espacio de actuación. Escribió y dirigió obras de teatro para niños, trabajó teatro callejero y transhumante, fundó el Grupo Los Calandracas y más adelante el Circuito Cultural Barracas. Se ha convertido en un referente del teatro comunitario actual.

Incluir a Augusto Boal en un estudio de teatro de intertexto político, se vincula con la relevancia que adquirieron sus obras en la historia sociocultural brasilera en particular y la iberoamericana en general. Su importancia se relaciona, además, con la enorme repercusión mundial que tuvo su quehacer teatral, capaz de provocar, en diversas oportunidades, interesantes polémicas entre sus contemporáneos.

La centralidad de la obra de Mauricio Kartun en el campo teatral argentino justifica que nos ocupemos de su obra como asimismo seguir el derrotero del grupo Los Calandracas y de su director, Ricardo Talento, permite analizar el recorrido periferia-centralidad de una de las más importantes micropoéticas del campo teatral argentino, el teatro comunitario que ha alcanzado reconocimiento internacional.

Abordar un estudio de conjunto de la obra teatral de Brecht y Augusto Boal y cotejarla con la obra de los dramaturgos argentinos Mauricio Kartun y Ricardo Talento implica, además, resignificar sus poéticas desde las coordenadas del pensamiento crítico actual y contribuir al estudio de las intertextualidades en el campo supranacional, estableciendo las relaciones de contacto y de ruptura que se pueden establecer entre las obras de estos autores y la restante producción teatral nacional.

Al tomar como objeto de nuestro estudio a dramaturgos de diferentes naciones, debemos apoyarnos necesariamente en nociones de internacionalidad/supranacionalidad del Teatro Comparado¹, incorporando además los conceptos de intranacionalidad,

¹ Según el crítico y teórico teatral Jorge Dubatti, Teatro Comparado (TC) es una disciplina de la investigación diseñada especialmente para los estudios de Teatro Universal, que se apropia, para el análisis específico de su campo, de la teoría y metodología de la Literatura Comparada, ocupándose inicialmente de los fenómenos teatrales y la teoría teatral desde un punto de vista internacional o supranacional. "Cuenta en la Argentina —país pionero en la materia— con al menos veinte años de

áreas y fronteras internas, analizando una territorialidad diacrónica —que implique los fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo— y sincrónica —que contemple los aspectos de simultaneidad (el caso de los dramaturgos). Fundamentalmente, analizaremos las particulares concepciones sobre el teatro de los autores elegidos, atento a que actuaron en espacios de heterogeneidad, cruces, mezcla y diversidad y en el teatro político como forma de resistencia en períodos no democráticos, así como también la apropiación productiva que Boal, Kartun, Ricardo Talento y Los Calandracas hicieron del teatro político de Brecht.

Nuestro marco teórico se basará en la historicidad del teatro, dado que cada representación resignifica constantemente su pasado, convencidos de que el acontecimiento de creación o producción teatral excede la expresión del sujeto productor (Dubatti, 2008: 23).

desarrollo sistemático. En dicho período sufrió importantes transformaciones, producto de su complejización y enriquecimiento. Pueden distinguirse dos etapas en su teorización, una inicial y otra superadora, hoy vigente y en proceso de extensión. En el pasaje de una a otra cambian la definición y los alcances del TC” (Dubatti 2010: 39). Los problemas supranacionales son “aquellos en los que intervienen categorías o fenómenos teatrales a los que no puede atribuirse una identidad u origen nacionales”. Los problemas internacionales son “aquellos cuyo punto de arranque lo constituyen los teatros nacionales y su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, fronteras, vínculos. Siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos (X es causa de Y, X genera a Y, según la fórmula de Pichois-Rousseau, 1969, pp. 96-101), en los que los teatros nacionales se hacen préstamos, influencias, apropiaciones, no siempre recíprocos, y en los que se puede distinguir qué elementos de un teatro nacional entablan relación con otro teatro nacional” (véase en Dubatti, 2010, p. 41). Luego, con el desarrollo de la disciplina, se van ampliando sus conceptos teóricos y el TC pasa a abarcar las nociones de territorialidad, supraterritorialidad y cartografía. Pasa a pensarse en conceptos de intranacionalidad, áreas y fronteras internas “relativos a los fenómenos diferenciales ‘dentro’ de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional” (Dubatti, 2010, p. 42); la territorialidad sería “la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos” (Dubatti, 2010: 44-45); supraterritorialidad comprende “a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden”; y la cartografía teatral se encarga de realizar “mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro” (Dubatti, 2010, p. 45).

Entre otras contribuciones de importantes críticos, el aporte teórico de las obras de Jorge Dubatti sustenta y organiza el marco teórico de esta tesis, la cual se enriqueció fundamentalmente en los últimos años con sus aportes sobre Filosofía del Teatro.

Fue también muy valioso para este análisis, el camino abierto por Lorena Verzero sobre el teatro político militante y la posibilidad de tomar el curso que dio en Buenos Aires el crítico alemán, profesor de teatro y presidente de la International Brecht Society, Hans-Thies Lehmann.

En nuestra bibliografía, además de los textos fuentes y de las obras teóricas de los dramaturgos estudiados, junto a documentos y entrevistas realizadas por terceros, contribuimos con entrevistas realizadas por nosotros a Ricardo Talento y a otros agentes del campo teatral.

CAPÍTULO I

EL TEATRO DE INTERTEXTO POLÍTICO Y LO POLÍTICO EN EL TEATRO

Estudiamos el teatro de intertexto político como un sistema teatral, es decir, como un texto o conjunto de textos modelos que producen otros textos en un período determinado de tiempo. Seguiremos la producción, circulación y recepción de algunos textos dramáticos y/o espectaculares, estableciendo la correspondencia entre serie estética y campo social, considerando el texto y la puesta como un “registro activo del pasado” donde las relaciones entre teatro y sociedad son mutables en el tiempo (Pellettieri, 1987, pp. 24-25).

Este teatro de intertexto político se caracterizó ideológicamente por su intención política de crear una conciencia crítica en el espectador sobre la realidad política y social contemporánea, con el fin de colaborar en el proceso de transformación social, y formalmente por su adhesión al modelo del teatro épico brechtiano. En algunas de esas obras, como *¿Civilización...o barbarie?*, se produjo una evidente intertextualidad con el discurso histórico, con el propósito de cuestionar la historia argentina, pasada y presente, desde la óptica de la escuela revisionista. Esas obras buscaban develar otra versión de nuestra historia, seleccionando y presentando los hechos y personajes según aquella perspectiva historiográfica. En otras obras, el intertexto citado era de origen teatral, tanto argentino como extranjero, pero siempre utilizado con aquella misma función política.

Corroborar esto la actriz Rayssa Aguiar Borges del grupo brasileiro “Tierra en escena”, grupo que se referencia en Boal y en Brecht, a quienes les preocupa definir

lo que es teatro político, puesto que es el teatro que ellos pretenden hacer. Por eso, la actriz toma una frase de Boal: “El teatro es un arma y el pueblo es quien debe manejarla”. En esta perspectiva del teatro como arma de lucha, incluye el teatro de agitación y propaganda que entiende el proceso de construcción teatral como proceso de formación, el cual tiene la finalidad de intervenir en la realidad, cuestionar y generar debates como parte de la lucha y como método de organización social, como trabajo colectivo que acusa la división alienante del trabajo y que tiene que lidiar con la dimensión de la urgencia. Llega a la conclusión de que es político aquel teatro que se articula en tres ejes: forma, contenido y modo de producción (ver: Aguiar Borges, 2015: 31).

Corroborar esto la actriz Rayssa Aguiar Borges del grupo brasileiro “Tierra en escena”, grupo que se referencia en Boal y en Brecht, a quienes les preocupa definir lo que es teatro político, puesto que es el teatro que ellos pretenden hacer. Por eso, la actriz toma una frase de Boal: “El teatro es un arma y el pueblo es quien debe manejarla”. En esta perspectiva del teatro como arma de lucha, incluye el teatro de agitación y propaganda que entiende el proceso de construcción teatral como proceso de formación, el cual tiene la finalidad de intervenir en la realidad, cuestionar y generar debates como parte de la lucha y como método de organización social, como trabajo colectivo que acusa la división alienante del trabajo y que tiene que lidiar con la dimensión de la urgencia. (ver: Aguiar Borges, 2015: 31).

Aquí vale destacar la diferencia entre el teatro de “agitación y propaganda” denominado también “teatro de urgencia”, del fenómeno cultural posterior: el Teatro Comunitario, cuyos fundadores, Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, poseen una

trayectoria que siempre unió arte y cambio social, pero en la que el aquel primer teatro político que practicaron, cuestionaba directamente a las instituciones y al Estado muchas veces de manera panfletaria y partidaria. Ahora, el Teatro Comunitario desplaza la política por “lo político”, como veremos más adelante.

Teatro político

El teatro político es bastante polémico y hasta contradictorio. El teatrista Luis de Tavira opina que todo es teatro y que todo teatro es político; otros delimitan más el tema. Nosotros, cuando empezamos la tesis, teníamos claro qué entendíamos por teatro político o, al menos, qué parámetros utilizaríamos para delimitar el concepto de teatro político. Sin embargo, al encontramos con teorías que entienden que todo teatro es político, sentimos la necesidad de ampararnos en otros puntos de vista. Por ello, relevaremos algunas opiniones de importantes nombres del teatro y de la crítica que se destacaron en nuestra exploración sobre el tema.

En una entrevista a Peter Brook, Borja Hermoso plantea al dramaturgo: “¿Pero no habíamos quedado en que todo en la vida, absolutamente todo, es política?”, a lo que Brook contesta:

Yo estoy con Godard cuando dice eso de “el lugar donde yo coloco la cámara es un acto político”. En ese sentido, creo que todo teatro que trata de sacar a la superficie las contradicciones del ser humano, individual o colectivo, es político. Esa fue la base de mi trabajo sobre la guerra de Vietnam; todo el mundo nos preguntaba si estábamos a favor de los americanos o del Vietcong, pero yo trataba de hacer vibrar la contradicción en ambos lados.

Ronald Gray (1978: 7) teórico brechtiano, dice acerca del teatro político:

El teatro político no es lo mismo que el teatro sobre la política o sobre el Estado. Si lo fuera, incluiría obras tales como la Orestíada, Hamlet, los dramas históricos de Shakespeare, El Cid y tantas otras. Particularmente, en lo concerniente a Brecht, el teatro político está más cercano a lo que fue el teatro didáctico jesuita del siglo XVII.

Augusto Boal afirma que el teatro está más allá del escenario, que todo gesto, actitud o expresión son teatrales y políticos. En *El teatro del oprimido* busca mostrar que todo teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre, y el teatro es una de ellas. Aquellos que pretenden separar el teatro de la política pretenden conducirnos al error, y esta es una actitud política (Boal, 1980: 1).

En una entrevista a Luis de Tavira, el entrevistador afirma que la realidad se ha vuelto ficción y le pregunta si eso transgredió al teatro. El dramaturgo mexicano contesta:

Hemos confundido los signos con las cosas, la manipulación comunicativa de los medios con la realidad, el eslogan de la publicidad con la realidad. ¡Se ha convertido todo en ficción! Si la política es un show barato, melodramático, de telenovela y envilecido, si todo se ha convertido en espectáculo publicitario, en suma, si **todo es teatro, nada es teatro**, porque al teatro le toca ser lo otro, el doble de la realidad como decía Artaud. Al teatro le quedará transteatralizarse, caminar hacia la otredad de esta confusión. La misión de la ficción es revelar la realidad que se ha ausentado de la conciencia y no simular.

Esta definición, que expresa una contradicción, nos ayudó mucho, porque como dice Tavira: si “todo es teatro, nada es teatro”; si extendemos esa especie de silogismo al teatro político y si, como dicen algunos estudiosos, todo es teatro político, podemos concluir que ninguno lo es.

Hans-Thiens Lehmann asevera que “Cuando se afirma que todo arte es político, lo que se pierde es justamente su dimensión política”. Compartimos esta afirmación

del investigador y docente alemán, autor de *Postdramatisches Theater*, que dice que lo fundamental en el teatro político no es su contenido, sino más bien el modo político en que se realiza. Lehmann comenta que no tiene duda alguna con relación al futuro del teatro, sino más bien que el teatro será algo más independiente de las instituciones teatrales. Según él, en un futuro cercano podremos encontrarnos con prácticas teatrales con fuerte peso político independientemente del ámbito de la institución teatral. Luego especifica lo siguiente sobre el teatro político:

Estamos hablando de un teatro que discute problemas políticos o que plantea problemas políticos en la esfera pública, en la vida pública y que en alguna medida produce algún tipo de efecto de iluminación. Debemos entrar, entonces, en el planteo crítico de esta noción. Si intentamos representar la vida política en el escenario, corremos el riesgo de repetir la comprensión política que ya existe en la sociedad. Esta repetición que es ideológica de lo que es político, en el teatro impide, de alguna manera, ver lo político en dimensiones en que habitualmente no se ve. Si lo que hacemos es representar lo que es político en el teatro, muy probablemente ocurra que estemos representando, reproduciendo, modos ideológicos de la política habituales. Entonces, nos enfrentamos a un segundo problema: un teatro que pretende ser político es un teatro que pretende tener efectos, producir efectos. Si no produce efectos, no es político. Pero, ¿qué hacemos para ser efectivos, para producir efectos? Nos adaptamos a los hábitos perceptuales que la audiencia tiene. Queremos llegar a ella. Entonces repetimos y usamos las categorías que el otro utiliza para pensar. Entonces justamente por querer ser efectivo políticamente, se cae en la reproducción de la ideología y de los hábitos perceptuales que están allí. Pero si pensamos que superamos todos estos problemas, aparece otro problema de orden moral, al que se refirió Walter Benjamín, que dijo que es inadmisibles utilizar una situación política para producir efecto de entretenimiento. Esto es lo que yo a menudo veo en los grandes teatros cuando se habla de teatro político. Parecen tomar de manera superficial los temas políticos, pero lo que terminan produciendo es una industria del entretenimiento. Imaginemos por un momento que logramos superar este problema. Se nos va a presentar en esta instancia otro problema con el teatro político y es la cuestión de los medios. El teatro ya no está en la posición que estaba en otras épocas, por ejemplo, en la antigüedad era el centro de las polis de Atenas, en la que se reunían todos los ciudadanos para poder discutir los problemas políticos a través de la tragedia. Entre los siglos XVII y XIX el teatro siguió siendo central en la vida burguesa, para crear conciencia social, para la emancipación de la sociedad burguesa. Específicamente en Alemania fue muy central

anticipando la unidad alemana, la unidad nacional. Porque Alemania estuvo dividida en estados múltiples durante mucho tiempo y la unidad de la cultura alemana era posible encontrarla en la unidad del teatro alemán. Entonces, una vez más, el teatro tuvo una función social fundamental. Incluso llegado el siglo XX, nos encontramos con el teatro político del movimiento de los trabajadores, de los socialistas, pero, me temo que debemos decir hoy, que incluso este teatro político era un teatro que los americanos definen como un sermón o un sermonear a los que están salvados por una bajada de línea. El teatro político estaba dirigido a los que ya estaban convencidos de lo político. Incluso en el esplendor de los años veinte, cabe la pregunta sobre si realmente existía un efecto realmente político del teatro. De lo que hablo es que no había un efecto más allá, posiblemente un subrayado o una afirmación de lo que se creía políticamente. Hoy vivimos en una sociedad de medios y aquél que quiere intervenir en la discusión política de hoy no va a elegir probablemente el teatro, va a utilizar los medios, internet, televisión, otras vías.

Brecht plantea que es político aquello que refiere o que importa a mucha gente. Pero hoy sabemos que nuestra relación con otros tiene también una dimensión política, que incluye problemas de género, problemas de jerarquías, etc. Entonces es imposible decir si una relación entre dos es política en sí misma, porque depende completamente del modo como es presentada. Déjenme tomar ejemplo de textos: una de las grandes puestas de nuestra época, de acuerdo con mi punto de vista, es Sara Kane. Su última obra es *4:48 psicosis*. Es personal, es extremadamente personal y trata sobre la falta de amor, la falta de encuentro, pero el nudo que representa este problema personal, lo convierte en problema político social, de toda la sociedad. Entonces Sara Kane logra criticar nuestro modo de vida y no solo presentar un problema personal. En oposición, hay un montón de obras en Alemania que, por ejemplo, representan conflictos familiares y que permanecen solamente en la esfera de la psicología individual. Así que yo estoy convencido de que casi todo puede tener una dimensión política a través de la esfera artística al convertirlo en artístico (Hans-Thies, clase magistral en el Teatro San Martín de la CABA, 2012).

Otra cuestión que debe ser contemplada en el teatro político es la estructura de su funcionamiento. Si hay un problema político de la sociedad que podría merecer tratamiento, desde el momento en que surge el problema hasta el punto en que está listo para entrar en escena, ya perdió en parte su vigencia. Hans-Thies afirma:

Diría que intuitivamente sabemos que el teatro en sí mismo tiene una estructura que es esencialmente social. Se hace juntos y se experimenta juntos. Normalmente supone algún tipo de reunión y en ella son todos igualmente importantes: el técnico, el dramaturgo, el actor y el público. Pero es importante cambiar la fórmula, no preguntar por el Teatro

Político sino preguntar cómo hacer teatro de modo político, cómo es posible practicarlo. Esa sería una de las primeras preguntas a una producción de teatro, cómo están produciendo. Y por supuesto que sabemos que el teatro es esencialmente un arte impuro. Siempre está negociando con un cierto oportunismo, está totalmente ligado a las debilidades de las personas como el narcisismo, etc. Todo eso está, forma parte. Sin embargo, el teatro es una práctica en que la jerarquía de este trabajo puede hasta cierto punto, llegar a disolverse. Entonces, en este punto puedo decir que el teatro es político en el modo en que es llevado adelante. (Ibidem, 2012).

Y concluye:

En principio, el teatro político es un teatro sin audiencia, no es un teatro que busca servir a la audiencia, sino más bien que está hecho por y para la gente que lo hace, invitando a otros a compartir la experiencia. Este es un modo distinto de concebirlo respecto al modo de producir algo para venderlo u ofrecerlo. (Ibidem, 2012).

Ricardo Bartís reflexiona acerca del compromiso con el teatro como institución y sobre qué se está haciendo en relación con la competencia que ejercen los medios audiovisuales. Luego define el teatro como:

... una de las últimas actividades a sangre humana, en una época donde la tecnología está al servicio de crear una nueva hipótesis comunicacional falsa (...) y el teatro tiene obligaciones muy concretas, convocando al espectador a participar activamente, formulándole (aunque no sea temáticamente) una reflexión sobre la condición humana. El teatro genera momentáneamente una ilusión social, entonces, discute políticamente con el Estado, hable de ese tema o no lo hable. (Bartís, nota publicada en *El País* el 04/11/2010).

“Lo político”

Son acciones fuera del marco de lo institucional buscando otro modo de vida posible, definido en términos de los ciudadanos; originando un proceso de creatividad e independencia de las instituciones tradicionales, alejando el fantasma

de la pérdida y la catástrofe. Baste ver el excelente largometraje *La utopía teatral* de Alejandro Cabanchik, donde se observa que la inclusión es el hecho clave del Teatro Comunitario que él releva. Aquellos vecinos que estaban eclipsados de la vida política y ciudadana, se convierten en portavoces de la comunidad que generan en el público que los sigue, identificación y esperanza. Estos grupos comunitarios vecinales ofrecen una variedad de posibilidades de desplazar la política y luchar desde “lo político”. Los sujetos pasan de marginales en un espacio también marginal a ser sujetos conscientemente políticos y actores sociales con capacidad de expresar opinión y luchar por los asuntos de su comunidad, que pasa de marginal a reconocida. Por ejemplo cientos de personas se desplazan los fines de semana para asistir a esas movilizadoras funciones en barriadas pobres como La Boca o Barracas en las que los espectáculos incorporan todo tipo de técnicas teatrales como el sainete, el grotresco criollo, hasta la *commedia dell’arte*, el teatro épico de Bertolt Brecht, el teatro Boaldiano y en general la fiesta popular: el casamiento, el carnaval, la murga y el circo con sus máscaras, muñecos y gigantones.

Los espectáculos nacen de la apreciación que los propios vecinos hacen de su realidad. Muestran siempre el artificio teatral articulando una poética democrática radical, produciendo signos que intervienen en el contexto, modificando las interpretaciones del pasado y del presente, visibilizando problemáticas que están ocultas en el campo social, utilizando permanentemente el humor y la memoria colectiva para sanar las subjetividades y el contexto, al generar una alta autoestima individual y grupal y un fuerte sentido de pertenencia.

Luego de haber citado distintas opiniones que forman parte de nuestro esfuerzo epistemológico de deconstrucción del concepto de teatro político, intentaremos ahora realizar una reconstrucción del mismo con el objeto de dar cuenta de forma más precisa con qué definición trabajaremos en adelante. Dejamos sentado que tenemos en cuenta la amplitud del término, pero a los fines de nuestra investigación trataremos de acotarlo reconstruyendo el significante sobre la base del análisis de las palabras clave que a nuestro entender remiten o delimitan la idea de teatro político: *proletariado, revolución, resistencia y transformación*.

La palabra “proletariado” proviene del latín *proles*, que significa descendencia y define a quienes solo pueden proveer de hijos al Estado, por lo que es utilizada para definir la clase antagónica a la capitalista.

- La etimología del vocablo “revolución” tiene su origen en el latín y significa “el giro completo de una rueda”. En 1390, originalmente, fue utilizado en relación con los cuerpos celestes. Su acepción general de “ejemplo de grandes cambios en los asuntos” comenzó a utilizarse a partir de 1450. Su significado político se registró por primera vez en 1600, derivado del francés, aplicándose especialmente a la expulsión de la dinastía Estuardo en James II en 1688 y a la transferencia de soberanía a William y Mary. Como sustantivo, el término comenzó a ser usado en 1850.
- La palabra “resistencia”, a su vez, define las acciones que una persona o el conjunto de ellas realiza, por lo común clandestinamente, para oponerse a los invasores de un territorio o a una dictadura.

- Transformación: proviene de *-trans*, prefijo latino que significa ‘movimiento para más allá de’, ‘posición más allá de’; por su parte, el término latino *-forma* significa ‘retrato, imagen, plano, belleza, cuño’; ‘acción’.

Ante la necesidad de delimitar el teatro político como objeto de nuestra tesis, y teniendo en cuenta que Jorge Dubatti afirma que “es político aún el teatro que no sabe que lo es”, consideramos como teatro político aquel en el que los dramaturgos y agentes teatrales se involucran en un proyecto que traspasaba la idea política cotidiana, como así también la política partidaria y abre fronteras a una política social basada en un ideario de revolución que alude a una transformación social, económica o individual. Un teatro de resistencia. Resistencia a un sistema vigente. Resistencia a la opresión bajo cualquier consigna.

Señalamos las palabras de Marx, reveladoras de un idealismo que va a expandirse con la filosofía marxista: “Los filósofos apenas interpretaron el mundo de distintas formas, mientras que el objetivo es transformarlo”. Cuando Brecht fue consultado acerca de si el teatro podría reproducir el mundo, él contestó que creía que el mundo de hoy puede ser reproducido, aun en el teatro, pero solamente si es concebido como un mundo susceptible de ser transformado (*cfr.* Feliciano, 2011). Brecht con estas palabras apuntaba a una nueva dirección, un nuevo papel para el teatro en una época de lucha de clases, del socialismo en lucha de fuerzas contra el capitalismo, donde el teatro podía crear y ocupar su espacio político, su espacio de discusión, de promotor de transformación social, sacando de la pasividad al espectador. Pero como bien señala Rancière, la emancipación del espectador es, más bien, la emancipación del creador, quien debe desarraigar los supuestos y creencias que lo ponen en el lugar del

educador de las masas ignorantes. El espectador posee una capacidad activa de interpretación. La ruptura entre los que saben y los que no, aparece como un proyecto de sociedad de emancipados, alejados de los supuestos que clasifican a unos y a otros con disciplinas aisladas. Ello implica también la ruptura de los espacios sensibles para poder crear en cualquier individuo la posibilidad de una experiencia estética. Para ello hay que dejar de pensar que algunos no pueden ver, que es lo que cargó de didactismo al “teatro de urgencia” y produjo su rápido envejecimiento.

Consideramos que es importante rescatar la ficción como un lugar posible para producir disenso al rescatar nuevas formas de relación y de significados.

El intertexto

Habiendo delimitado la idea de teatro político con la que trabajaremos y los autores a quienes pretendemos investigar y comparar, ahora ilustraremos la idea de intertexto con palabras de Roland Barthes:

Leyendo un texto de Stendhal (pero que no es de él), encuentro en él a Proust por un minúsculo pormenor. El obispo de Lescars designa a la sobrina de su vicario general con una serie de apóstrofes preciosos (mi pequeña, mi amiguita, mi linda morocha, ah pequeña golosa!) que reavivan en mi las fórmulas de dos mensajeras [...]. Marie Geneste y Céleste Albaret, hacia el narrador. De la misma forma en Flaubert, son los árboles de manzana en flor que leo a partir de Proust. Degusto el reino de las fórmulas, la inversión de los orígenes, la desenvoltura con que logra que el texto ulterior provenga del anterior. Comprendo que la obra de Proust es, al menos para mí, la obra de referencia, la mathesis general, la mandala de toda cosmogonía literaria [...]. Eso no significa de modo alguno que soy “especialista” en Proust: Proust es lo que me ocurre, no es una “autoridad”; es simplemente un recuerdo circular. Y es exactamente eso el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito—sea este texto de Proust, o el diario o la pantalla de televisión: el libro genera el sentido, el sentido genera la vida. (Barthes, *El Placer del texto*, 1987: 48).

“Por eso muchas veces lo nuevo parece reapropiación de lo viejo, de lo tradicional, de las estructuras más convencionales”, dice Dubatti en CELCIT. Efectivamente, encontramos que en las obras de Brecht como en las de Boal, Kartun y Los Calandracas abunda esa idea pregnante de lo nuevo sobre la base de una reapropiación, conformando intertexto.

Al comenzar la investigación, nos encontrábamos sorprendidas con ideas que se iban “repitiendo” y “copiando” de un dramaturgo a otro. Sin embargo, a medida que la investigación avanzó, comprendimos que es parte de la dinámica de la cultura y que, por medio de sus lecturas, como a través de la experiencia adquirida por vivencias propias o ajenas, los autores iban construyendo algo nuevo, paradójicamente en paralelo a lo que ya existía, nuevas poéticas sobre la base de viejos conceptos y prácticas.

En las palabras de Antonio Buero Vallejo, encontramos una versión de lo que serían estas apropiaciones que se suelen hacer en los textos literarios, donde a veces los escritores, no solo se apropian de otros escritores, sino que también se apropian de sí mismos, se inventan y se reinventan, crean y recrean:

Últimamente me dicen con alguna frecuencia, y en son de elogio, que mis más recientes obras son “brechtianas” y “épicas”; como no creo en la originalidad absoluta y opino que los influjos y parentescos literarios son tan necesarios por lo menos como el acento personal, nada me molestan tales asertos, mientras advierto que sólo son relativos. Mas también oigo a menudo que la insuficiencia de mi teatro, como la de otros autores, estriba en no ser del todo “brechtiano”. Yo suelo contestar en broma, aunque en el fondo muy de veras, que espero conservarme lo bastante lúcido como para no llegar a ser totalmente “brechtiano”. Que es lo que el mismo Brecht logró en sus mejores obras: no llegar a serlo totalmente.

De algún modo son coincidentes las palabras de Piscator con relación a que lo acusaban de copiar la estética rusa, en referencia a la incorporación del cine al teatro:

Más tarde se ha sostenido con frecuencia que yo había tomado esta idea de los rusos. La verdad es que entonces me era casi desconocida la situación del teatro de la Rusia soviética. Las noticias de representaciones, etc., nos llegaban siempre con harta escasez y tampoco ha llegado después a mi conocimiento, que los rusos hayan empleado nunca el cine funcionalmente, como lo he hecho yo. (Piscator, 1957: 64).

Y hablando de Piscator...

Realizando nuestro estudio comprendimos que no se puede hablar de teatro político sin nombrar a Erwin Piscator (1893-1966), director de teatro alemán, teórico de la escenografía y del teatro político., Nacido como Erwin Friedrich Maximilian Fischer (*pescador*), cambió su apellido por el de Piscator, *pescador*, en latín. Se inició como actor y durante la Primera Guerra, mientras estaba en el frente, dirigió un grupo de teatro donde comenzó su contacto con lo que posteriormente llamó teatro político. Participó del movimiento dadaísta; en 1919 adhirió al Partido Comunista; en los años veinte al movimiento espartaquista y al teatro de agitación y propaganda, lo que culminó con la creación de un teatro alternativo. Trabajó conjuntamente con Bertolt Brecht en la construcción de un teatro político, un teatro pedagógico y un teatro periodístico. Por medio de este tipo de teatro, denunció y criticó la situación social, la relación de las causas y la conexión de los hechos. De 1919 a 1931 fundó y dirigió varios teatros en Alemania: *Das Tribunal*, *Das proletarische Theater*, la *Volksbühne* y las tres ediciones de la Piscator-Bühne. Se exilió durante el período nazi a Estados Unidos, de donde también tuvo que marcharse debido al macartismo.

Teatro Político es la compilación de textos que relatan experiencias y teorizan los trabajos desarrollados por Piscator y su grupo de trabajo, que convergirán posteriormente en lo que él definió como teatro político. En la primera página del libro hay una dedicatoria que define el actor social al cual apunta su obra: “Al proletariado de Berlín”. En el prólogo, a su vez, el dramaturgo anticipó al lector su concepción acerca del teatro, que presenta la particularidad de ser efímero, jamás se verá dos veces la misma obra, ni el mismo grupo de espectadores participará de la misma forma, es decir, el arte una vez experimentado luego pasará al plano de los recuerdos. Por lo tanto: “[...] el teatro, el arte más fugaz de todos, que pasa sin dejar tras sí más que un par de fotografías insuficientes y un vago recuerdo, está llamado, más que ningún otro, a ser fijado por la palabra, si es que pretende elevarse hasta alcanzar una significación y progreso” (Piscator, 1957: 9). Según él, es por medio de la palabra que se siembra el cambio, que se promueve la resistencia, que se hace la revolución.

Piscator ponía de manifiesto la relación de su trabajo con la revolución social: “No son casualidades, ni por su nacimiento ni por su forma, los fenómenos con que nos encontramos aquí, en el dominio del teatro, sino efectos lógicos y naturales de una lucha que tiene su origen en las raíces sociales y económicas de nuestro tiempo”. Luego invitaba a reflexionar sobre el papel del teatro, sobre su finalidad, que a su modo de ver, por entonces, no estaba cumpliendo su función, e invitaba a seguir con la lectura de su texto, que según él llevaba al camino del verdadero teatro:

Si el teatro quiere recobrar alguna vez su finalidad, si quiere ser centro cultural, punto de cristalización social, factor vivo de una comunidad humana que merezca este nombre, tendrá que seguir, sin separarse del desarrollo histórico general, por el camino cuyas estaciones se designan aquí por vez primera. (*Ibidem*: 9-10).

Piscator se destacó por sus experimentos que nacieron de una necesidad de movilizarse frente a la situación de guerra y posguerra, utilizando recursos inauditos para el teatro alemán y resignificando otros recursos ya existentes como la música: “La música tiene un cometido de especial importancia. [...] haciendo de ella, no una ilustración o preparación, sino la continuación independiente y consciente de la línea política: música como medio dramático” (*ibidem*: 61). (Este será uno de los puntos fuertes del teatro de intertexto político).

Aunque no tenía una dramaturgia propia, Piscator innovó el teatro, la forma de hacerlo. En la puesta en escena de *Schweik*, de Jaroslav Hasek, introdujo recursos como el uso de alfombras rodantes y actores en el medio del público. En *Tai Yang Despierta*, 1931, los actores usaban una ropa común y corriente, pero con la cara pintada, cambiaban el vestuario a la vista de los espectadores. También utilizó la proyección de fotografías como parte de la obra con una finalidad política y de resistencia:

No es mera casualidad que en todas las obras el *asunto* se convierta en protagonista. De él resulta la necesidad, el determinismo de la vida, que prestan al destino individual su más alto sentido. Para esto me valí de medios que ponían de manifiesto la *acción recíproca* de los grandes factores sobrehumanos y el individuo o la clase. Por un momento, la película fue este medio. Pero tan sólo un medio que mañana puede ser sustituido por algo mejor.

En *A pesar de todo* también la película era documento. Utilizamos, ante todo, fotografías auténticas de la guerra, de la desmovilización, de un desfile de todas las casas reinantes de Europa, etc., procedentes del material del archivo del Reich, que fue puesto a nuestra disposición por unos amigos. Las fotografías mostraban descarnadamente la atrocidad de la guerra. Ataques con lanzallamas, montones de hombres despedazados, ciudades ardiendo; la “moda” de la película de guerra no había llegado todavía. Estas imágenes debían producir en la masa proletaria una sacudida más fuerte que cien artículos. Distribuí la película por toda la obra y, donde faltaba, me valía de proyecciones. (Piscator: 64-65).

Piscator en los años veinte fue a trabajar con Brecht —a quien le gustaba mucho trabajar en equipo—, que se apropia de estos experimentos y los incorpora a su quehacer teatral, pero no de manera tan panfletaria y partidaria como lo hacía Piscator. En un artículo de 1939, Brecht reconoce a su compañero:

Piscator emprendió la experiencia más radical para prestar al teatro el carácter pedagógico. Tomé parte en todos sus experimentos, y ninguno se realizó sin que el objetivo fuera elevar el valor didáctico del escenario. Se trataba directamente de poner sobre el escenario, con dominio escénico, los grandes problemas contemporáneos, la lucha que giraba alrededor del petróleo, de la guerra, de la revolución, de la justicia, de la raza y así en adelante. De ahí se impuso como necesidad la transmutación total de la escena. Es imposible escribir todos los descubrimientos y novedades empleadas por Piscator, con el recurso de nuevas conquistas tecnológicas, para poner en escena los grandes temas modernos². (Brecht, 1939).

Nos parecen apropiadas y compartimos las ideas del filósofo, profesor e investigador brasileño Gerd Bornheim (1929-2002), quien se dedicó a estudiar el efecto de distanciamiento en la obra de Brecht en *A estética do teatro*. En tal sentido, analiza que para Erwin Piscator lo épico y lo político en un sentido más estricto son tratados como sinónimos, concepción que no es aceptada por Brecht, aunque en él lo épico se incluya en lo político. Para Brecht no hay que reducir el teatro al elemento político. Bornheim dice que el segundo punto que diferencia a los dos dramaturgos alemanes ocurre en el repudio de Piscator al teatro entendido como arte. Piscator es bastante más radical en el sentido de un teatro revolucionario mientras que, como ya veremos, Brecht no desprecia el arte, lo incorpora y lo toma en su favor para también promover un teatro político.

² Bertold Brecht, *A estética do teatro*, 1939. Traducción propia.

Piscator, conjuntamente con Brecht, cambiaron el teatro influenciando a dramaturgos, directores y escenógrafos de la actualidad a nivel mundial.

En el próximo capítulo, seguiremos con Brecht y su contribución al teatro. De lo expuesto nosotros rescatamos la idea de que el teatro es político por el “modo” en que se realiza que no tiene porqué no entrar en el ámbito de lo verdaderamente artístico. No debe ser un teatro sermoneador, que baje líneas de tenor político partidario, sino que analice, complejice y detone la cotidianeidad que aceptamos como natural y revise honestamente las relaciones de poder entre las personas y entre éstas y los poderes constituidos. Un buen ejemplo de teatro político son actualmente todas las obras surgidas de la pluma de Mauricio Kartun en cuanto ellas están fundadas en su convicción política social de izquierda, pero no intenta aplicar recetas para lograr determinados resultados, sino que en distintas formas, según la situación que lo conmueve, muestra en forma poética el devenir histórico de la Argentina con la carga de escepticismo que le han ido dejando además las macropolíticas partidarias a la tragedia que de por sí constituyó el proceso militar. Su convicción en la posibilidad de un mundo justo es la que nutre su relación con el universo (los demás hombres, las sociedades, la familia, lo sagrado, lo económico, lo cultural, la ciencia, el lenguaje, la educación, el arte, el teatro, etc.). Su permanente deseo de sociabilidad, lo convierten en un teatro de la micropolítica de la resistencia³¹ que desenmascara subjetividades viciadas.

Saliendo de los autores estudiados, vale como ejemplo de teatro político la obra *El loco y la camisa* con dramaturgia de Nelson Valente pero en la que los diálogos

³ Ver Pavlovsky, Eduardo (1999). *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires: Eudeba/CISEG.

surgieron en colaboración con los actores, en un claro ejemplo de creación colectiva. La memorable puesta de la temporada 2015 en el teatro El Picadero estuvo a cargo de la compañía Banfield Teatro Ensemble, donde mostraron las diferentes formas de la violencia en una familia disfuncional en la que al fin el “loco” es el más cuerdo en cuanto a anclaje de valores.

CAPÍTULO II

BERTOLT BRECHT

Eugen Bertolt Brecht⁴, dramaturgo, crítico, poeta (1898-1956), vivió en una Alemania que pasó por innumerables crisis: Primera Guerra Mundial, conflictos internos como el movimiento revolucionario marxista, la Liga Espartaquista de Rosa Luxemburgo, las consecuencias de la posguerra, la ascensión de Hitler, la Segunda Guerra, la separación de Alemania. Como escritor, utilizó sus recursos literarios para denunciar los hechos que sacudieron a su país.

En un momento difícil y tumultuoso social y políticamente, el teatro de Brecht modernizó la dramaturgia mundial. En sus propias palabras decía que quería “la transformación radical del teatro” (Brecht, 1964: 23). Sus primeras obras ya anuncian la hostilidad hacia la antigua cultura alemana elitista y el deseo de hacer algo para cambiar ese panorama. Su modernización se manifiesta principalmente cuando se opone y promueve cambios en relación con el teatro clásico de Aristóteles⁵.

Sus inquietudes se aliaron a los experimentos de su compañero de trabajo Erwin Piscator, que fueron pioneros en Alemania con una nueva estética que empezaba a dejar atrás el teatro expresionista alemán, tan reconocido a principios del siglo XX.

⁴ A medida en que íbamos avanzando en nuestras lecturas nos dimos cuenta de que en las diversas bibliografías que existen sobre el dramaturgo alemán, en algunas el apellido figuraba con “D”, pero en su mayoría figuraba con “T”. En este capítulo, explicaremos esa dualidad. Para esta tesis, elegimos, finalmente, “Bertolt”.

⁵ Mauricio Tossi en *Introducción al teatro épico brechtiano: sus fundamentos estéticos* dijo que si bien se reconoce que la desobediencia a las normas aristotélicas no la inicia Brecht, ya que bastaría un acercamiento a las ideas de Lope de Vega o Shakespeare para darse cuenta, sí cabe al dramaturgo alemán la responsabilidad de proponer un “sistemático” quiebre con la tradición aristotélica y además un “nuevo” modo de hacer y pensar el teatro según sus particulares condiciones históricas, tal como las vanguardias de principio de siglo XX lo promulgaban (Tossi, 2014: 65).

Brecht se apropió de las experiencias de Piscator, las utilizó y reinventó, como también —a fines de los años veinte— se apropió de las ideas Walter Benjamin y Karl Korsch, que le ayudaron a comprender la interrelación entre arte y sociedad; especialmente con Benjamin advirtió que la modernidad en las artes era compatible con el marxismo (Clark, 2007). De aquella reflexión empezaron a surgir las obras didácticas que estaban destinadas a que el espectador pudiera desarrollar una posición crítica frente a la realidad y de esa forma ser capaz de cambiarla, es decir, llegar a transformar la propia vida.

Brecht era, sobre todo, un gran poeta. En su dramaturgia, esta poesía se hizo presente junto con su preocupación política. En su teatro se dio la discusión sobre las relaciones sociales revestida de un carácter poético y artístico. Es actual porque supo discutir las contradicciones fundamentales del ser humano y las contradicciones internas del capitalismo. “En su voluntad de despertar el interés del público por el teatro con sentido profesional, sin pasar por alto el aspecto educativo, introduce una voluntad poética” (Benjamin, 1978: 7).

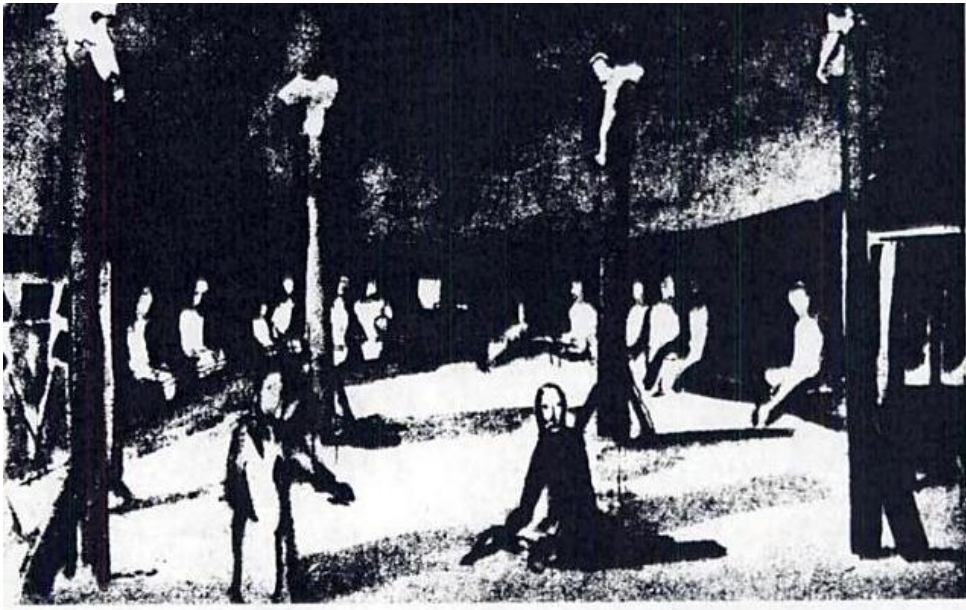
Para impedir que el público se ilusionara con la realidad del contexto, creó el efecto de distanciamiento. La lección contenida en cada texto teatral es de suma importancia, de manera que para comprender mejor esta enseñanza, el espectador debe estar permanentemente consciente de que la historia que transcurre en el escenario no es real.

En 1953 Brecht, conjuntamente con Eisler, trabajó en la ópera *Johann Faustus*, que se trataba de una nueva versión del *Fausto*. En esta obra expresaban que Fausto representaba la decadencia burguesa a la que Brecht calificaba como un parásito que

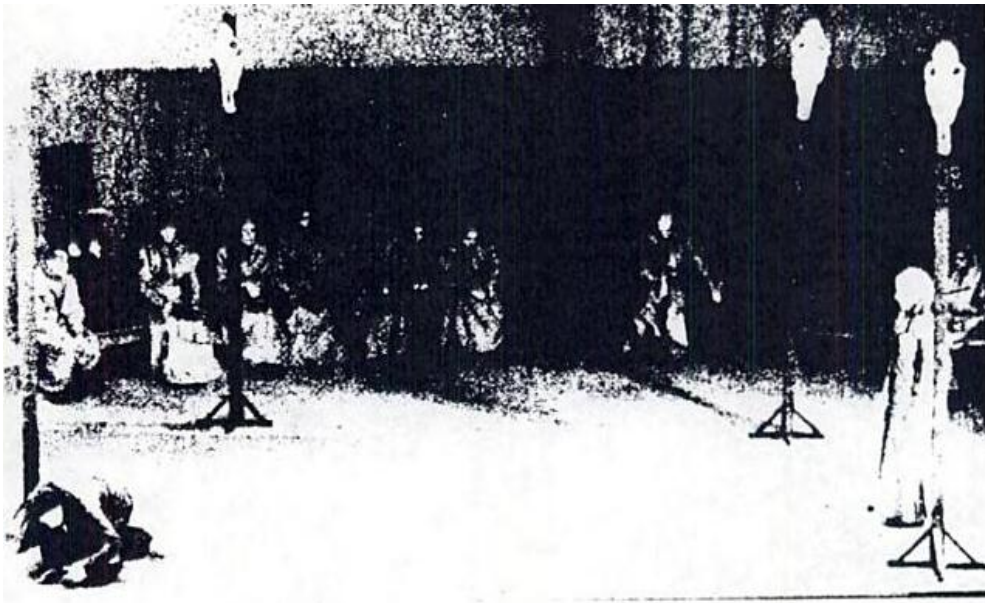
se alimentaba de los contenidos de los libros, pero que a cambio no producía nada. Este hecho provocó una reacción adversa en Alemania, que sostenía que en esa ópera⁶ se estaba difamando a su “héroe nacional”. Esto ilustra la tensión generada por la identidad nacional y las propuestas modernizadoras de Brecht: un teatro político, también nacional, que a la vez critica a todo un sector de derecha, y que además empieza a poner en evidencia los intereses gubernamentales.

Algunos de los cambios profundos en el teatro occidental impulsados por los experimentos de Brecht, se encuentran en la división del trabajo. Esto se evidencia en la presencia de escenógrafos, artistas plásticos de variadas técnicas y músicos como Kurt Weill, Hanns Eisler y Paul Dessau, y circunstancialmente, Paul Hindemith y Rudolf Wagner-Régeny. Estos profesionales, si bien son especialistas individuales, suman cada uno su parte a fin de formar el todo teatral, ofreciendo el resultado de una identidad más flexible y reflexiva. Por ejemplo, un artista plástico como Neher, gran colaborador de Brecht, hacía dibujos de las escenas que en un segundo momento eran representadas por actores y fotografiadas, interviniendo ahí otro profesional, sumando potencia al resultado, como se puede observar abajo en los dos cuadros:

⁶ Brecht cuestionaba la gran tradición musical germana del siglo XIX, cargada de subjetivismo y desarrollo dramático. Y eso explicaría su disgusto por la música de Beethoven, sobre la que explicaba que era la descripción de una batalla, pero no la batalla misma. Sobre el género “ópera” — denominación que Brecht y Weill usaron para *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* y para *La ópera de dos centavos*—, el dramaturgo dice: “La ópera que tenemos es una ‘ópera culinaria’. Y ya era un medio de placer mucho antes de convertirse en mercancía. Sirve al placer, aún allí donde reclama o intermedia formación, pues reclama o intermedia justamente la formación del gusto. [...] ¿Por qué es ‘Mahagonny’: una ópera? Porque la actitud básica es la de la ópera, es decir la culinaria. ¿Se acerca ‘Mahagonny’ al objeto de manera placentera? Sí. ¿Es ‘Mahagonny’ una vivencia? Sí. Porque: ‘Mahagonny’ es una diversión. La ópera ‘Mahagonny’ hace justicia a lo absurdo del género artístico ópera. Lo absurdo de la ópera radica en que se usan elementos racionales, en los que se buscan lo plástico y la realidad, pero al mismo tiempo, todo esto es suprimido por la música. Un moribundo es algo real, pero cuando canta, se entra en la esfera de lo absurdo”.



Skecht de Caspar Neher para Antígona.



Realización de la escena/skecht de Caspar Neher para Antígona.



Diseño superior hecho para La Madre, 1932.
En el cuadro inferior se ve una foto de 1951, en una puesta realizada por el
Berliner Ensemble.

Contexto histórico-biográfico

Comprender el contexto histórico alemán en los años de Brecht visibiliza nuevas perspectivas sobre su vida, sobre la construcción de su obra y las nuevas prácticas artísticas que se proponía. El tema de todas las obras de Brecht pasa por la crisis del mundo capitalista tal como se configuró en la Primera Guerra Mundial, en la República de Weimar, en el ascenso del nazismo, en la Segunda Guerra Mundial y en la división de la Alemania entre los cuatro países que la ocuparon.

El trabajo teórico-práctico desarrollado por Bertolt Brecht tuvo señera importancia en el teatro mundial, por su poderosa influencia en dramaturgos, cineastas, artistas de los cinco continentes, porque como bien dice Carlos José Reyes:

Brecht vive en un agitado mundo, que se debate entre dos guerras mundiales y varios procesos revolucionarios. Una gran parte de su obra se continúa en el exilio, y por lo tanto, muchas de sus declaraciones, manifiestos y artículos corresponden a momentos precisos y a necesidades y tácticas que tienen, por un lado, los grandes acontecimientos frente a los cuales es indispensable y urgente tomar una posición, y por otro, los debates en el terreno de la estética, la ideología y la política, presionados por una urgencia equivalente. (Reyes, 1987: 21).

La Revolución rusa fue uno de los hechos más trascendente del siglo XX: se derrumbó el imperio zarista. La victoria socialista desencadenó otros triunfos, algunos momentáneos, otros que permanecen.

Refiriéndose a la Revolución rusa, Pin G, en el “Estudio Introductorio” de *La Madre* de Máximo Gorki, dice que con relación a la cultura, hubo un enorme retroceso, debido a que la mayoría de los escritores decidió exiliarse en el extranjero oponiéndose claramente a la revolución (Pin G, 1996: 15).

En Rusia, la literatura de resistencia se expresó por medio de autores como Pushkin, Gorki, Tolstoi, Marina Tsvetaeva, Vladimir Maiakovski, Meyerhold. Esa forma de utilizar la literatura en sus diversos géneros para reaccionar políticamente ante una estructura social, económica y étnica puede también observarse en Alemania en ensayistas, poetas, narradores o dramaturgos, como Benjamin, Rosa Luxemburgo, Piscator y Brecht.

Brecht captó, comprendió y expresó aquellas contradicciones entre las clases sociales en los diversos géneros por los que transitó: poesía, teatro, narrativa,

ensayos. La historia, la sociedad en que vivió y su propia biografía se entrelazan y se reflejan en todas sus obras.

Eugen Bertold Friedrich Brecht nació el 10 de febrero de 1898 en Augsburgo, Baviera, Alemania. Una ciudad de aproximadamente ochenta mil personas en esa época, donde estaba instalada una industria textil y algunas fábricas de papel. Alrededor del 75% de la población era católica. Era hijo de Berthold Friedrich Brecht y Sophie Brezing. En junio de 1900 nació su hermano Walter.

De acuerdo con biografías consultadas, su familia se remontaría al siglo XVI. Los antepasados de su padre pertenecían a una sólida clase media y el abuelo por parte de su madre era jefe de la estación de ferrocarril. El padre era director de una de las fábricas de papel de la ciudad. La educación de los dos hijos se dio dentro de los patrones burgueses de la época, de manera que compartía amistad con chicos de esa clase; sin embargo, más tarde, rechazará esos valores. Él mismo dice: “Y crecí hijo / de gente acomodada / me pusieron cuello duro y me educaron / en las costumbres de quien es servido / y me instruyeron en el arte de dar órdenes. Pero / cuando fui mayor y miré a mi alrededor / no me gustó la gente de mi clase, / ni dar órdenes, ni ser servido. / Y dejé mi clase y me junté con la gente de la clase baja”. (“Poesíe e canzoni”, 1962: 125, en Chiarini, 1969).

El padre era católico y la madre protestante. Ella estaba a cargo de la educación de los hijos; de manera que en 1904 hizo ingresar al pequeño en una escuela primaria protestante, así como más tarde hacer su confirmación.

Entre los libros con que convivió, el que dejó un rastro fuerte fue la *Biblia*. Esas lecturas aparecen por ejemplo en *la Guerra de los Balcanes*⁷ publicada en la revista escolar *Die Ernte (La cosecha)* de Augsburgo en agosto de 1913, año en que cofundó y codirigió dicha revista.

Con una formación religiosa y moral recibida de sus padres, Brecht empezó a cuestionar aquellos valores; en 1914 escribió la corta pieza teatral *Die Bibel (La Biblia)* donde plantea el siguiente interrogante: “¿Sería posible vivir conforme a los preceptos bíblicos?”

Sus inquietudes adolescentes transcendían lo cotidiano. Con tan solo dieciséis años publicó poemas sobre prostitutas y vagabundos. Desde muy temprano estuvo conectado con problemas sociales y principalmente se ocupó de temas concernientes a los excluidos, los marginados, a quienes dedicó su obra poética, narrativa y dramática.

Escribió para un periódico local llamado *Augusburger Neueste Nachrichten* un relato corto de ocho líneas, titulado *Cuento de hadas y La madre y la muerte* publicado en *Die Ernte*. Allí el tema encubierto era el de su propia madre, ya que a Brecht le aterrorizaba la idea de que ella muriera joven, a punto tal que en 1908 contrajo un tic

⁷ Esta parábola cuenta la historia de un anciano que fue despojado de sus pertenencias por cuatro jóvenes. Prosiguiendo su camino, el señor se encuentra con que tres de los ladrones están peleando con el cuarto miembro para sacarle su botín, ese cae al suelo y el anciano lo recoge. Pero en la ciudad siguiente, es arrastrado a la justicia. Delante del juez estaban también los cuatro marginales exigiendo su botín. El juez determina que el viejo devuelva a los muchachos lo que estos le habían arrebatado a él. Llama la atención que justo en ese año Turquía, conocida como “el enfermo de Bósforo”, en la primera guerra de los Balcanes —1912-1913—, había sido despojada de casi todos sus territorios europeos por nada menos que “cuatro” aliados: Serbia, Bulgaria, Grecia y Montenegro. Ya en la segunda guerra, Bulgaria luchó contra los otros tres.

facial que lo alejó por seis semanas de la escuela, el cual, según la versión biográfica de Hayman, era debido a los nervios por la enfermedad de su madre.

Fue reclutado como asistente de guerra en 1916, cuando era estudiante de medicina y ahí conoció por experiencia propia qué era la guerra. Trabajó también como profesor particular en una finca de campo. En octubre inició sus estudios universitarios en Munich. Sus principales influencias fueron Villon, Büchner, Rimbaud, Verlaine y Wedekind (a quien ambicionaba sobrepasar). Escribió ese año en un diario: "Puedo escribir piezas mejores que las de Hebbel, más impetuosas que las de Wedekind" (Hayman, 1985: 35).

Las etapas en la vida de Brecht

Paolo Chiarini divide la vida de Brecht en tres etapas: la primera, la preocupación por el hombre, el 'individuo como tal'. En esta etapa escribe las obras *Baal* y *Tambores en la noche*. En la segunda etapa, se amplía el horizonte brechtiano abarcando el ambiente y la sociedad como parte integrante y condicionante del mismo individuo, donde lo colectivo determina la psicología individual. Esto se puede observar en *Mann ist Mann* y *Mahagonny*. En la tercera etapa está influenciado directamente por la teoría marxista y daría por resultado el Teatro Épico.

A su vez, Hans-Thies Lehmann divide la vida del dramaturgo en seis etapas. Según él, el primer Brecht fue un joven anarquista, que digirió el expresionismo y la revolución. En la segunda etapa, en la que escribe la primera obra de teatro épica, parece el *anti* respecto de la emocionalidad del expresionismo. El tercer Brecht se

puso a estudiar el marxismo con Kalr Korch; se hizo conocido con *La ópera de dos centavos*; se puso al lado de los obreros, pero nunca se convirtió en miembro del partido. El cuarto Brecht estaría comprendido entre 1929 y 1933 y ahí desarrolló un concepto radical para el teatro que es la obra didáctica (nombre rechazado por Thies Lehmann, que afirma que estas obras no tenían la finalidad de enseñar, sino de aprender; un teatro que está pensado para aquellos que lo hacen, no para una audiencia, donde la expectación es posible, pero no es lo más importante). El quinto Brecht es el del exilio y el sexto y último, el que regresa del exilio.

Alemania estaba colapsada por la caída del imperio del Kaiser Guillermo II, hundida en una situación caótica, convulsionada por enfrentamientos políticos. Una multitud desempleada y hambrienta se revelaba furiosa. El olor a pólvora imperaba en los ambientes de Berlín. Con todo, las casas de diversión y espectáculos se llenaban de gente dispuesta a gastar sus últimas monedas a cambio de disfrutar de esos breves momentos. Al sonido de trompetas, bandoneón, piano, jazz, charlestón, la gente bailaba hasta el amanecer. Entre los teatros populares se encontraba el varieté o vaudeville, que se desarrollaba en grandes espacios que se llenaban de parroquianos, en un ambiente permeado de humo, tabaco y alcohol.

En 1918, Brecht se alistó y trabajó en el hospital militar, experiencia que le generó imágenes, observaciones y reflexiones acerca de los heridos de la guerra, que figuran en algunas de sus obras. Aquel año, trabajó en *Baal*. Era el año en que se organizaba

la liga Espartaco⁸, hecho que está presente en la temática de su segunda obra, a la cual se aboca al año siguiente.

En el año en que terminó la Primera Guerra Mundial trabajó en la primera versión de *Trommeln in der Nacht* (*Tambores en la noche*) que tiene como telón de fondo la Primera Guerra y el movimiento espartaquista liderado por Rosa Luxemburgo.

Brecht era considerado galanteador, persuasivo, ingenioso; así lo caracterizaba su amigo y rival Heiner Hagg. A Brecht le encantaba poner apodos monosilábicos o cambiarles el apellido a sus íntimos, o bien cambiar alguna letra que produjese una mejor sonoridad, y lo hizo consigo mismo al cambiar Berthold por Bertolt o al firmar sus cartas simplemente con sus iniciales en minúscula: "b.b". A Paula Banholzer, madre de su primer hijo, le puso un nombre de varón: "Paul Bittersüss" un nombre, según él, "agridulce", aunque también la llamaba "Bi" o "Bie". A su amigo Caspar Neher, simplemente lo llamaba "Cas"; Hedda Kuhn sería "He"; Mariana Zoff, "Ma" o "Mar", tal como si al darles un nombre que les quedara bien, estableciera un derecho de propiedad (*cf.* Haymann, 1985: 30). Benjamin cita un comentario de Brecht:

A Carola Neher le he enseñado varias cosas. No solo aprendió a actuar, al hacerlo aprendió conmigo, por ejemplo, cómo hay que lavarse. Ella se lavaba, en efecto, para no estar sucia. Pero no se trataba de eso. Yo le enseñé cómo se lava uno la cara. Ella logró hacerlo con tal perfección, que hubiera querido filmarla. Pero eso no pudo ser, porque entonces yo no deseaba filmar y para otro ella no lo hubiera hecho. (Benjamin, 1978).

⁸ Liga Espartaquista o Liga Espartaco fue un movimiento revolucionario de la izquierda marxista. En 1914, luego que el Partido Social-Demócrata apoyara la participación alemana en la Primera Guerra, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht fundaron un grupo que luego se tornaría el Partido Comunista. Su nombre se debe a Spartacus, el nombre del líder de una rebelión de esclavos en Roma.

Sus biógrafos describen a Brecht como un hombre con varias amantes e hijos naturales. Entre 1920 y 1924, Brecht tuvo un hijo natural con Paula; en seguida vivió una aventura con la cantante de ópera Mariane Zoff, con quien se casó y tuvo una hija: Hanne; luego empezó una relación con la actriz Helene Weigel, que se convertiría en su mujer, compañera de trabajo, cofundadora del Ensemble, que lo acompañó toda la vida y con quien tuvo dos hijos.

En esos años, no fue menos productiva su vida de escritor, crítico, director y hombre que comenzaba a salir de los límites de Augsburgo. En un corto espacio de tiempo (1918-1920) hizo la crítica de la obra teatral *La voluntad del pueblo*; escribió la obra *Die Kleinbürgerhochzeit* (acto único) con primera representación en Frankfurt-Main en 1926. Tuvo la colaboración de su amigo Caspar Neher en la preparación de *Baal*⁹, su primera gran obra.

Visitó Berlín un par de veces. Trabajó en *Galgei* (título que más tarde decide cambiar a *Mann ist Mann*¹⁰). Tuvo dificultades con los actores para dirigir la obra *Parricidio* de su amigo Arnold Bronen y acabó por ser sustituido por otro director.

⁹ Baal es la primera obra larga de Bertolt Brecht. En hebraico, *Baal* significa 'señor, jefe, marido o divinidad'. En la mitología era un dios semita, adorado por cananeos y fenicios, tenía el control del sol, la lluvia, los truenos, la agricultura y la fertilidad. Ya el Baal de Brecht es un poeta y cantor ebrio, rudo y mujeriego que embaraza a Sophie, quien termina por ahogarse. Seduce a la amante de Ekart, su mejor amigo y músico con quien deambula por todos lados bebiendo y peleando. Perseguido por la policía, morirá solo en una floresta. El personaje contrapone coraje y miedo, amor y odio, que se manifiestan en él con la misma intensidad. En cierta medida, es una obra escrita en respuesta al drama expresionista *El Solitario* (1917) de Hanns Johst, y constituye una obra repleta de críticas a la burguesía europea.

¹⁰ *Mann ist Mann* no es considerada una de las grandes obras de Brecht, sin embargo, para Hans-Thies Lehmann es el primer ejemplo de teatro épico. En ella, Brecht profundiza una discusión que será fundamental en su obra: cómo se manipula el ser humano, cómo se destruye y reconstruye un hombre. Esta obra tiene un enorme sentido crítico y hay un notable sarcasmo que seguirá a lo largo de su dramaturgia.

Firmó un contrato para trabajar como dramaturgo en Munich. Colaboró con Lion Feuchtwanger en la adaptación del *Eduardo II* de Marlowe y luego la dirigió.

Terminó *Mann ist Mann* en 1926, una comedia en la cual utilizó por primera vez canciones y comentarios que dirigía a los espectadores. Hizo una revisión de *Baal* y la dirigió. Visitó París. Empezó sus lecturas de Marx. Trabajó en *Joe Fleischhacker*. Publicó *Sermones familiares* (1927). Se hizo amigo de Fitz Sternberg. Trabajó con Kurt Weill en *Mahagonny*¹¹, la que representaron en Baden-Baden. Se unió al colectivo dramático de Erwin Piscator, donde trabajó en la adaptación de *Schweyk*.

Elisabeth Hauptmann tradujo especialmente para Brecht *La ópera del mendigo* de Gay, con el propósito que él la adaptara. Esta obra fue representada en Berlín, ese mismo año, con el título en alemán *Dreigroschenoper*¹², y traducida al español como *La ópera de los dos centavos*, o *La ópera de los tres centavos*, o *La ópera de los diez centavos* (dependiendo del traductor, se encuentra un valor monetario distinto para nombrar la obra). Lo más importante es el tratamiento irónico y satírico de los conceptos burgueses, ya que los marginados y oprimidos son presentados al servicio de los primeros. Hay una nueva concepción de dramaturgia, que se basa en la narración, en un esquema de escenas, cuadros fragmentados y la introducción de carteles indicativos

¹¹ La ópera *Ascensión y caída de Mahagonny* ha sido escrita por Brecht con la colaboración de Kurt Weill y se estrenó en 1930. Algunas de las canciones ya habían surgido en *Mahagonny* de 1927, también en conjunto con Kurt Weill. Ambos estrenos resultaron un revuelo. En 1976 tuvo su estreno en San Pablo. Mahagonny es una ciudad que recuerda a Las Vegas (1905), porque es creada de improviso en una región desértica, con la finalidad de atraer a los mineros para que dejen su dinero allí, donde hay mucha bebida, diversión y descanso. Es la ciudad en donde si uno tiene dinero "todo está permitido". Adorno dice que el mundo de Mahagonny es un mundo real burgués, donde todo se permite, menos que falte dinero.

¹² En la Argentina se titula *Ópera de los tres centavos*. En Brasil, surge la obra *Ópera do malandro*, que se trata de una adaptación de autoría de Chico Buarque de Holanda, con estreno en Río de Janeiro en 1978.

al espectador (efecto de distanciamiento). Esta obra, juntamente con *Mahagonny*, impulsa su fama en Europa e inicia una nueva poética brechtiana.

A partir de 1928 empezó su ciclo de piezas didácticas —el llamado Teatro Épico— “un teatro al que no le interesa tanto desarrollar intrigas como presentar situaciones mediante la ruptura de los desarrollos” (Benjamin, 1978: 28).

En 1929 estrenó *Happy end*, obra firmada por Elisabeth Hauptmann bajo el seudónimo de Dorothy Lane. Brecht firmó las canciones y dirigió el espectáculo. Es un ejemplo de trabajo colectivo desarrollado particularmente por la izquierda alemana en los años veinte, que juntamente con *Arturo Ui* y *En la selva de las ciudades*¹³ situó las acciones en Chicago —lo que refuerza mucho el efecto distanciamiento, porque al fin están hablando de Alemania— como la unión de ideas: Chicago-EE.UU.-Capitalismo.

Trabajó en *Daniel Drew, Fatzer*¹⁴ (obra inconclusa), *Joe Fleischhacker* y *Der Brotadlen*. Publicó una versión radiofónica *Lindbergh*. Trabajó en *El remedio* y *Santa Juana de los mataderos*. Hizo la propuesta del guión para la película de *Dreigroscheoper*. Como Nero-Films lo rechazó y siguió el rodaje, Brecht los demandó. Dirigió *Mann ist Mann* en Berlín. Terminó el guión de la película *Kühle Wampe*¹⁵ (*Vientres helados*) y empezó el

¹³ Obra escrita entre los años de 1921 y 1924 cuenta la lucha entre dos hombres, Jorge Garga, vendedor de libros de segunda mano y Schlink un rico comerciante de madera. Esta obra está estructurada por *rounds* como en una pelea de boxeo.

¹⁴ Esta obra inconclusa cuenta la historia de cuatro soldados que huyen de la guerra, se esconden en un sótano y se mantienen juntos mientras uno de ellos intenta buscar comida para el grupo. En el núcleo de la obra está el paseo del egoísta Johann Fatzer buscando carne y su fracaso al involucrarse en una pelea con los carniceros. Lo golpean frente a la mirada de sus amigos desertores, que fingen que no lo conocen.

¹⁵ El título completo es *Kühle Wampe gehört Wem oder die Welt*. Esta película se estrena en 1932, y trata sobre el desempleo y la política de izquierda en la República de Weimar. El título se refiere a un campamento en la zona rural cerca de Berlín. El guión fue concebido y escrito por Bertolt Brecht. Él mismo fue quien dirigió la escena conclusiva: un debate político entre extraños en un tranvía sobre el mercado mundial de café.

rodaje. Adaptó *Die Mutter*¹⁶ (*La madre*, de Gorki). Terminó *Santa Juana de los mataderos*. Viajó a Moscú para estrenar *Vientres Helados*.

El exilio

A partir de la década del treinta y principios de los cuarenta, hubo cambios profundos en Brecht, no solo en su estilo de escritura, sino también en su vida privada.

El viejo y pequeño continente volverá a estremecerse con el paso marcial de millones de soldados y el eco de los discursos amenazantes. Los pueblos escuchan lo que les tiene que decir el Führer de la Segunda República Alemana, la de Bayreuth. Ha trasladado los festivales de todos los años a Núrenberg, y allí habla. Su primer discurso trata de la cultura.

[...] De la ciencia sólo habla por encima. [...] De todas las artes es la poesía a la que tiene más tirria. No habla nunca de ella. De la música, sin la cual no puede vivir, manda suprimir el texto. [...] Se ha suprimido la crítica (sus festivales tampoco tienen ya nada que temer de ella, nadie puede hacer la crítica, por ejemplo de lo que está diciendo en sus discursos) y el lugar de los críticos lo han ocupado los médicos.

[...] La arquitectura es la más queridas de las artes. No tiene texto.

(b.b., *El compromiso en literatura y arte*: 180-181, 22 de septiembre de 1938)

En la Alemania de Hitler se tornó imposible vivir para los que no estaban de acuerdo con el régimen. En mayo de 1929 el gobierno prohibió manifestaciones de trabajadores, pero los comunistas mantuvieron la convocatoria y fueron masacrados. Brecht habría visto la masacre desde el departamento de su maestro, Fritz Sternberg, quien afirma que fue en ese momento en que el dramaturgo alemán dejó de creer definitivamente en la socialdemocracia (Camargo Costa, 2001).

¹⁶ Es una adaptación de la novela homónima de Máximo Gorki. La primera versión se estrenó en 1932. La obra cuenta la lucha del proletariado contra el poder burgués. La protagonista es Pelagea Vlassova, la madre de un obrero que se involucra por su hijo en la lucha proletaria y se vuelve símbolo de esta lucha.

A mediados de 1932, sus problemas se agudizaron seriamente. Alegando agitación comunista, la policía prohibió la representación de *La madre*. Al año siguiente, antes que pudiera ser más complicada la situación, huyó a Praga con Helene, su esposa y Stefan, su amante y secretaria, ya que su hija Bárbara se encontraba en ese momento con sus abuelos.

Es interesante seguir el complejo circuito de viajes que realizó Brecht, porque sin duda constituye uno de los elementos fundamentales de la enorme circulación que tendrán sus obras por todo el mundo. Cuando ocurrió el incendio del Reichstag empezó su exilio, pasando por Austria, Suiza y Francia donde trabajó en el ballet *Die sieben Tdsünden* (*Los siete pecados capitales*). Se estableció en Dinamarca. Regresó a París. Volvió a trabajar en *Dreigroschenoper*, pero ahora dándole forma de novela. Se instaló en Skovbostrand. En 1935 fue a Moscú. Presenció representaciones de una compañía china dirigida por Mei Lan Fan, de donde extrajo varias ideas. Ese mismo año fue despojado por los nazis de la ciudadanía alemana. Luego se fue a París a un Congreso Internacional de Escritores. Terminó *Die Horater und die Kuriatier* (*Los Horacios y los Curiáceos*¹⁷). Pasó por Nueva York para la representación de *La madre*. Siguió a Londres. Ensayó para la escenificación en Copenhague de *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, donde se prohibió la representación de *Die sieben Tdsünden*.

Escribió *Der Spitzel* (*El confidente*). Una vez más estuvo en París, ahora con motivo de la representación de la versión francesa de *Dreigroschenper*. Participó en los

¹⁷ *Los Horacios y los Curiáceos* fue presentada al público en 1958. Se basa en un hecho muy conocido de la historia romana, a que el autor confirió técnicas de dramatización y representación del teatro chino. El tema es la guerra entre los Horacios y los Curiáceos, en que estos últimos desean apropiarse del suelo y del subsuelo de los primeros. Los Horacios luchan en defensa de sus riquezas; es necesario garantizar que la producción de las fábricas y de los campos sean suyas. Se desata una guerra de guerrillas. A pesar de que los Curiáceos eran los más fuertes, los Horacios los vencen.

ensayos de la versión alemana de *Los fusiles de la señora Carrar*¹⁸ (que se estrenó sin Brecht en Alemania). Trabajó en una novela sobre Julio César.

Se publicaron en Praga los dos primeros volúmenes de una edición de sus obras completas. Trabajó en escenas de *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terror y miserias del Tercer Reich*) y fue a París a supervisar los ensayos de esa obra.

Trabajó en *Der Messingkauf* (*La compra de dinero*) y en *Der gute Mensch von Sezuan* (*La buena persona de Sezuán*). Fue a Estocolmo. Escribió *Mutter Courage* (*Madre coraje*¹⁹). Terminó la pieza radiofónica *Das Verhör des Lukullus* (*El proceso de Lúculo*²⁰). Trabajó en la novela sobre Julio César. Escribió el relato de *Der Augsburger Kreidekreis* (*El círculo de tiza augsburgués*) y *Esskultur* (*Cultura culinaria*). Se mudó a Tolo. Trabajó sobre *La buena persona de Sezuán*. Transformó su comedia *La princesa Serrín* en *Herr Puntilla nd sein Knecht Matti* (*El señor Puntilla y su criado Matti*). De acuerdo con el libro *Introducción a Brecht*, de Thompson, Peter y Glendyr Sacks, (1998: 61), esta obra sería un plagio a quien fuera su anfitriona en Finlandia, Hella Wuolijoki, cuando Brecht huía de la invasión nazi en Dinamarca, donde se había radicado por dos años.

Trabajó en *Flüchtlingsgespräche* (*Diálogos de refugiados*). Volvió a Helsinki. Escribió *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*La increíble ascensión de Arturo Ui*). Esta es una

¹⁸ *Los fusiles de la Señora Carrar* es una obra ambientada durante la Guerra Civil Española. Tiene como escenario la casa de la Señora Carrar. Presenta un solo acto que dura el tiempo de hornear un pan. Tereza Carrar es la viuda de un obrero que ha muerto en la lucha en contra de Franco. Tereza cuida para que sus hijos no sigan el mismo camino porque tiene miedo de perderlos también. La obra discute el sentido de la neutralidad, y su imposibilidad.

¹⁹ *Mutter Courage* (*Madre coraje*) es para nosotros una de sus obras principales, de notable vigencia. Discute acerca de la guerra como comercio, reflexiona sobre el interés económico que posee, la falta de ética y moral, los intereses individuales por sobre los sociales y humanos.

²⁰ *El proceso de Lúculo* está ambientada en la Roma clásica, y se trata del juicio al general romano Lucullus, realizado en el mundo de los muertos por un campesino, un esclavo, una vendedora de pescado, un panadero y una cortesana. Aunque son capaces de reconocer sus grandes victorias, terminan por condenar al general por haber sacrificado a ochenta mil hombres y lo sentencian a ser tirado a un precipicio.

parodia trágica, escrita en 1941, durante el exilio en apenas tres semanas, con la colaboración de Margarete Steffin. Nítidamente está inspirada en Hitler, pero transcurre en la Chicago de la primera década del siglo y narra el ascenso al poder de un gánster conectado con el trust de la coliflor.

Cuando salió de Rusia, logró exiliarse en EE. UU., Santa Mónica, donde permaneció por seis años. En el año 1943 perdió a su hijo Frank, que falleció en combate en Rusia. Viajó a Nueva York donde vivió con Ruth Berlau en su departamento y con quien tuvo al año siguiente un hijo que nació muerto. Tres años más tarde, Brecht viajó nuevamente a Nueva York, donde Ruth —que no había podido reponerse de la pérdida del bebé— estaba internada en un hospital psiquiátrico. Aguardó su alta y la cuidó.

El período en que se encontró en Estados Unidos no fue del todo acogedor. Brecht no era un principiante en el quehacer teatral. Ya tenía una trayectoria en el teatro alemán, piezas estrenadas en Francia y otros países, pero era un extranjero, un alemán exiliado en un país capitalista, donde no podía imponer sus ideas; era simplemente alguien más. Trabajó entonces como guionista. Escribió un texto para Fritz Lang que quería titular *Confía en la gente*. Trabajó en *Messingkauf*. Trabajó con Feuchtwanger en *Die Gersichte der Simone Machard* (*Las visiones de Simone Machard*). Participó en el rodaje de una película titulada *Los verdugos también mueren*. Colaboró con H. R. Haysen en una adaptación de *La duquesa de Malfi*, de Webster. Se encontró con Piscator y se comprometió a trabajar en una nueva versión de *Schweyk* y simultáneamente planeó una versión musical de esa misma obra con Kurt Weill. Regresó a Santa Mónica.

Terminó *Simone Machard* y trabajó en *Schweyk*. El actor Peter Lorre invirtió dinero para traducir *Schweyk* porque tenía la intención de interpretar el protagonista. Empezó a trabajar en *Der kaukasische Kreidekreis* y terminó su primer borrador. También trabajó con Laughton en una traducción de *Galileo*.

Fue a Nueva York para el estreno de una versión en lengua alemana de *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terror y miserias...*). Trabajó con Auden en *La duquesa de Malfi*; la obra fue dirigida por George Rylad, quien adaptó el texto de Webster. Pasada una semana de ensayos en Nueva York, Brecht asumió la dirección de la obra. Luego, surgió la oportunidad de trabajar en Berlín del Este.

El camino de vuelta

En 1947 se representó *Galileo*²¹ en un pequeño teatro en Hollywood con Laughton.

No hay certeza de que Brecht se haya afiliado a algún partido político, pero formaba parte de un grupo marxista integrado por Helene Weigel, que también era judía, Margareth Steffin, Ruth Berlau, Hans Eisler y Walter Benjamin.

El 30 de octubre de aquel año, compareció por actividades antiamericanas ante el Senado de EE. UU. conducido por Joseph McCarthy. Al día siguiente del interrogatorio, se marchó a Zurich, donde se decidió afincar. Trabajó en una adaptación de *Antígona* para ser representada en Chur.

²¹ Nos gustaría destacar que el acento fundamental de la pieza no está en la retractación de Galileo. El verdadero acontecimiento épico debe buscarse más bien en lo que se desprende del título del antepenúltimo cuadro: "1633-1642, etapa en la que como prisionero de la Inquisición, Galilei continua sus investigaciones hasta su muerte y consigue sacar clandestinamente de Italia sus obras principales" (Benjamin, 1966: 8).

En 1948 trabajó en *Kleines Organon für da Theater*. Brecht y Helene fueron a Salzburg y luego, vía Praga, a Berlín del Este. Empezó a probar actores para la representación de *Madre Coraje*, que contaba con la codirección de Erich Engels. Empezó negociaciones para un estudio de teatro en el interior del Deutsches Theater.

En enero de 1949 se trasladó a Berlín con pasaporte checo. Creó, con su mujer, Helen, el Berliner Ensemble, y a partir de entonces dedicó la mayor parte de su tiempo a preparar, formar y ensayar con este grupo. En febrero de aquel año, Helene fue nombrada directora artística y Brecht viajó a Zurich e hizo negociaciones para obtener la ciudadanía austríaca. Terminó el borrador de *Die Tage der Comune* (*Los días de la Comuna*²²). Regresó a Berlín vía Salzburg. Hizo convenios para que *Puntilla* fuera el nuevo estreno de la compañía. Tuvo una afección renal que lo llevó a ser hospitalizado. Volvió a Salzburg, después a Munich y regresó entonces a Berlín. En noviembre estrenó la compañía. En diciembre, hizo la adaptación de la obra *El profesor particular* de Lenz. Finalmente se les concedió a Brecht y a Helene la ciudadanía austríaca.

Ensayó *Madre Coraje* y trabajó con Neher, después de muchos años sin tratarse, recomponiendo la amistad y el compañerismo en el trabajo, en una obra para el Festival de Salzburg.

En enero del 1951 empezaron los preparativos para la representación de la obra *El proceso de Lúculo* en el teatro de la Ópera. Los dirigentes del partido recibieron

²² Brecht escribió en colaboración con Ruth Berlau *Los días de la Comuna*, una obra que narra los sucesos ocurridos en París de enero a mayo de 1871, la insurrección, el apogeo, desarrollo y caída del gobierno gestionado por los ciudadanos de la capital francesa, y se explican los motivos externos e internos que la llevaron a su fatal desenlace en nombre del orden, la seguridad y el trabajo.

desfavorablemente esa obra. Trabajó en la adaptación de *Coriolano* y en la cantata *Der Herrnburger Bericht* (*El informe Herrnburg*). Ese año le concedieron el Premio Nacional de Literatura. Se representó una versión revisada de la ópera *La condena de Lúculo*, que se estrenó con éxito, al fin, con el texto original, en Frankfurt.

En el año 1953 ensayó *Katzgraben* de Erwin Strittmatter. Propuso la formación de “brigadas” en la compañía. Brecht declaró su solidaridad a la rebelión que se estableció en Berlín del Este por parte de los trabajadores. Escribió *Turandot* y las *Buckower Elegien*.

El Berlinder Ensemble se trasladó al Theater am Schiffbauerdamm en 1954. Brecht siguió con sus ensayos de *Turandot*. Visitó Brujas, Amsterdam y París, donde se representó *Madre Coraje* en el Théâtre des Nations. Fue un año muy especial en el que le concedieron el premio Lenin de la Paz y viajó a Moscú para recibirlo.

Siguió trabajando en la adaptación de *The recruiting Officer* de Farquhar. Fue a París para asistir a la representación de *Kreidekreis* por el Ensemble. Empezó los ensayos de *Galileo*, con Engel como codirector. Fue a Milán para la escenificación de *Dreigroschenoper* que realizó Giorgio Strehler. Ensayó *Galileo*. En mayo fue hospitalizado. Fue a Buckow. Realizó breves visitas al teatro mientras la compañía se preparaba para la temporada en Londres. El 14 de agosto falleció.

Chiarini dice que Brecht, poco antes de morir, escribió que por lo menos había sabido conservar intacta una cualidad de su carácter a lo largo de los años y del madurar de sus experiencias humanas e ideológicas: el espíritu de contradicción (Chiarini, 1969: 27). Gracias a esas contradicciones, tenemos esta vasta obra donde él denuncia y critica el mundo burgués con el cual está bastante comprometido desde

su nacimiento. Amigos, contactos, su vida en sí está relacionada con la burguesía en diversas partes del mundo. El crítico y publicista Willy Hass, que vivió en el ambiente literario de Brecht, comenta:

En la época de los grandes éxitos berlineses de los ‘años veinte’ —la *Dreigroschenoper* y la *Hauspostille*— vestía siempre igual. Llevaba una vieja y oscura, ajustada y gastada casaca de cuero, de esas que usan todavía hoy los motoristas profesionales o los conductores que hacen largos trayectos. Pero debajo, al parecer, llevaba una camisa de seda muy cara, como sólo se las pueden permitir los hombres con buenos ingresos. La cabeza solía llevarla rasurada al cero, como un condenado de Sing-Sing o un recluta. Lo más curioso era las pequeñas y sórdidas gafas con montura de alambre, de un tipo que ya no es posible encontrar en Berlín... Con cuidado extremo las sacaba de un estuche cuando quería leer; las limpiaba, se las ajustaba en las orejas y volvía a guardarlas con no menos cuidado en el estuche. Se trataba, sin duda de un disfraz, pero de un disfraz que caracteriza a diversos personajes. Había en él algo del secretísimo comisario secreto enviado por un misterioso departamento de agitación y propaganda de Moscú, que la fantasía popular se imaginaba entonces —y siempre— con chaquetón de cuero. Pero había también algo de profesor de instituto, que a menudo se limitaba a dictar trivialidades, un poco estilizadas, con voz dura y lenta. [...] Era todo un baile de disfraces, con máscaras, gestos, ‘requisitos’ en apariencia reunidos al azar y, sin embargo, bastante significativos. (Cfr. Chiarini, 1969: 34-35)²³.

La contradicción de Brecht iba más allá del estilo. Se podría esperar que un marxista se afiliara al Partido Comunista, como lo hizo su esposa Helene Weigel en 1930; pero no hay ningún registro de que él jamás se afiliara al partido y negó ser comunista cuando tuvo que presentarse ante la comisión de investigaciones sobre las actividades antiamericanas que creó McCarthy. Otra situación de contradicción la expresa Adorno al ver en la rusticidad del materialismo de Brecht solo vulgaridad e ingenuidad, dudando de la posibilidad de que un teatro político pudiese ser más

²³ Chiarini, 1969: 34-35. K. Edschmid, *Über den dichterischen Expressionismus*, en *Über den dichterischen Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlín, 1919 (cita y traducción de los pasajes tomadas de Santoli, *Storia Della letteratura tedesca*, Turín, 1955, pp. 328-29 (y Florencia 1967, p. 445); el segundo de Chiarini, *Caos e Geometria. Per un regento delle poetiche espressioniste*, Florencia, 1964, pp. 187-88.

que propaganda política. En cambio, Benjamin juzgaba haber encontrado allí el despojamiento que le permitiría “llegar cerca de la escasa realidad” (Gatti, 2014: 207). Theodor Adorno también dijo que Brecht no defendió un socialismo imperfecto, sino una tiranía. Algunos biógrafos recientes, como Ronald Hayman y John Fuegi, también hicieron duras críticas a los actos de Brecht durante aquella crisis. Otros biógrafos fueron más comprensivos; Werner Mittenzwei, por ejemplo, describió a Brecht como una figura casi heroica (Clark, Mark: 1998). Sin embargo, John Fuegi — profesor de la Universidad de Maryland (EUA) y director de cine— en la biografía que hizo del dramaturgo alemán: *Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of Modern Drama*, afirma que Brecht jamás escribía solo sus obras, que siempre había participación femenina: esposa y amantes eran una constante. Fuegi tuvo acceso a buena parte de documentos sobre la vida de Brecht, como cartas, cuentas bancarias y borradores de obras, y a su criterio los principales coautores dramáticos de Brecht fueron sus amantes: Elisabeth Hauptmann, que jugó un papel capital en su creación entre 1925 y 1933 y que luego intervino esporádicamente en su obra hasta la muerte del artista; Margarete Steffin, quien ocupó un lugar tan importante como el de Hauptmann de 1931 hasta su fallecimiento en Moscú en 1941; Ruth Berlau, de 1939 hasta el principio de los años cincuenta, cuya aportación fue un tanto menor que la de sus homólogas, pero sin embargo de cierta importancia. Expresa Fuegi: “Un estudio cuidadoso de los manuscritos muestra que a partir de 1925, el trabajo de Hauptmann y el de Brecht están totalmente mezclados y que Brecht presentó regularmente como suya la obra de Hauptmann”.

Los manuscritos no son la única pista de Fuegi. Otros indicios le permiten corroborar su tesis: “Gran parte de lo que publicó Brecht en el curso de los años, se basaba en obras escritas en lenguas extranjeras. Brecht no conocía suficientemente esas lenguas”.²⁴

En entrevista a John Fuegi, realizada por Christine Roehrig en el diario brasileño *Folha*, cuando lo interroga sobre el mérito de Brecht, el biógrafo dice que lo considera uno de los más importantes poetas y directores del teatro de su siglo, pero que como dramaturgo, no reconoce ninguna obra de su autoría individual y destaca que cuando el dramaturgo alemán escribía para el teatro, parecía tener una necesidad absoluta de escribir con alguien más, pero sin otorgarle crédito a los demás autores.²⁵

Brecht y la ciencia

Brecht pone en discusión el teatro de su tiempo y uno de los factores que lo lleva a cuestionarlo fue el avance científico técnico que caracterizó el siglo XX. La ciencia es un tema recurrente en la obra de Brecht. La relación de Brecht y la ciencia puede observarse, por ejemplo, en *Galileo Galilei*.

Realizó tres versiones de *Galileo Galilei*. La primera versión fue elaborada entre 1938 y 1939, en Dinamarca; la segunda fue realizada en conjunto con el actor Charles Laughton entre 1946 y 1947, en los Estados Unidos; la última versión fue reescrita entre 1953 y 1956, ya de vuelta en Alemania. Es decir, el tema ocupó, por lo menos,

²⁴ <http://www.proceso.com.mx/170447/el-biografo-john-fuegi-desmitifica-a-brecht-sus-mujeres-escribieron-gran-parte-de-su-obra>.

²⁵ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08029804.htm>, Christine Roehrig es directora y organizadora de la colección "Teatro Completo de Bertolt Brecht".

dieciocho años de la vida de Brecht. No solo el avance científico, sino más bien la temática de la ciencia interesaba al dramaturgo alemán. Su cuestionamiento acerca de la actividad científica era constante en el universo de las preguntas de Brecht, quien afirmaba que el teatro no podía ignorar que somos hijos de una era científica, y nuestras vidas están determinadas por la ciencia y los nuevos parámetros creados o potenciados por la actividad científica. En el intento de crear un teatro que se comunicara con la era científica, el dramaturgo elaboró una nueva poética del teatro. Consideraba que la ciencia moderna podría prestar incalculables servicios al arte y en especial al teatro, en la medida que la ciencia proporcionara metodologías y recursos tecnológicos que pudieran ser aplicados al escenario. Frente a las contradicciones de la ciencia, Brecht elaboró un sólido cuestionamiento artístico, al cual dio el nombre de *Vida de Galileo*. En esta obra, la ciencia es mirada como una práctica política, social y cultural, que se relaciona directamente con los ámbitos del poder. El *Galileo* de Brecht denuncia a los científicos que en nuestra época son vistos como portadores de la verdad absoluta y que, por lo tanto, no deben ser cuestionados, como si sus descubrimientos pudiesen compensar eventuales daños y estuvieran más allá de cualquier discusión.

En las siguientes palabras de Brecht, es posible vislumbrar la impresión e inquietudes que tiene acerca del mundo en una era científica:

El mundo comenzó a transformarse cada vez más, de decenio en decenio, luego de año en año, por fin casi de día a día. Yo mismo estoy escribiendo estas líneas con una máquina que no existía cuando nací. Me desplazo con los nuevos vehículos a una velocidad que mi abuelo jamás habría imaginado; en aquel entonces nada se movía con esa rapidez. Además me elevo por el aire, cosa que mi padre no podía hacer. Con mi

padre ya pude hablar de un continente a otro, pero solo con mi hijo vi las imágenes animadas de la explosión de Hiroshima.

Pero aunque las nuevas ciencias hayan posibilitado esa prodigiosa transformación de nuestro mundo —más aún, no se puede decir que su espíritu haya penetrado en nosotros. Si el nuevo pensamiento, si la nueva sensibilidad no han penetrado aún realmente en las grandes masas humanas, es porque las ciencias —que con tanto éxito se han consagrado a la explotación y al sometimiento de la naturaleza— ven entorpecidos por la burguesías (por esa clase que le debe todo su poder) sus intentos de explorar otro dominio, que aún permanece en las tinieblas; el dominio de las relaciones que se han establecido entre los hombres, en su empresa común de explotar y someter a la naturaleza. Esta tarea, de la cual dependía la suerte de todos, se llevó a cabo sin que los nuevos métodos de pensamiento que la han hecho posible, arrojaran luz sobre las relaciones establecidas entre quienes la cumplían. Esa mirada nueva que el hombre dirigía a la naturaleza, no la posó sobre la sociedad.

[...] De hecho, las relaciones entre los hombres se han vuelto más oscuras que nunca.

[...] La burguesía —que debe su poder al impulso de las ciencias, las cuales fueron utilizadas en su exclusivo beneficio— sabe muy bien que su dominación concluirá cuando la nueva mirada científica recaiga sobre sus empresas. Por ello la nueva ciencia, que estudia la naturaleza de la sociedad humana, surgió hace aproximadamente un siglo en la lucha de los oprimidos contra los opresores. Desde entonces, un germen de espíritu científico vive en las profundidades de la sociedad, en el seno de esa nueva clase, la clase obrera, cuyo elemento natural es la gran producción.

[...] Pero la ciencia y el arte tienen una función común: hacer más fácil la vida del hombre. Una satisface sus necesidades materiales, la otra, las espirituales.

(Brecht, 1963: 116-119).

El Teatro Épico

Roland Barthes dice que desde hace veinticuatro siglos que el teatro en Europa es aristotélico, y agrega:

[...] todavía hoy, en 1955, cada vez que vamos al teatro, tanto si es para ver Shakespeare como Montherlant, Racine o Roussin, a Maria Casarès o a Pierre Fresnay, sean cuales sean nuestros gustos y nuestras opiniones, decretamos el placer y el tedio, el bien y el

mal en función de una moral secular cuyo credo es el siguiente: cuanto más se conmueve el público, cuanto más se identifica con el héroe, cuanto más la escena imita a la acción, cuanto mejor encarna el actor su papel, cuanto más mágico es el teatro, mejor es el espectáculo.

Ahora bien, llega un hombre cuya obra y cuyo pensamiento se oponen radicalmente a este arte, tan ancestral que teníamos los mejores motivos del mundo para creerlo "natural"; un hombre que nos dice, desdeñando toda tradición, que el público solo debe identificarse a medias con el espectáculo, de modo que "conozca" lo que se muestre en él, en vez de sufrirlo; que el actor tiene que colaborar a que se forme esta conciencia, denunciando su papel, no encarnándolo, que el espectador no debe nunca identificarse completamente con el héroe, de modo que pueda seguir siendo siempre libre de juzgar las causas, y más tarde los remedios, de su sufrimiento, que la acción no debe ser imitada, sino contada; que el teatro debe dejar de ser mágico para convertirse en crítico, lo cual además será para él el mejor modo de ser caluroso.

(Barthes, 2003: 67-68).

Barthes afirma que esta concepción de Brecht pone en tela de juicio nuestras costumbres, gustos, reflejos, "leyes" del teatro y nos hace renunciar al silencio o a la ironía, lo que no lleva a mirar a Brecht de frente. Dice además que ya no se puede retrasar más tiempo el interrogar a un gran dramaturgo de nuestra época que "propone no sólo una obra, sino además un sistema, fuerte, coherente, estable, tal vez difícil de aplicar, pero que posee al menos una virtud indiscutible y saludable de 'escándalo' y de asombro" (Barthes, 2003: 68). Rescata que independientemente de lo que se decida sobre Brecht hay que destacar su pensamiento progresista: "que los males de los hombres están en las manos de los propios hombres, es decir, que el mundo es manejable; que el arte puede y debe intervenir en la historia; que hoy debe colaborar en las mismas tareas que las ciencias, de las que es solidario; que necesitamos un arte de la explicación y no ya solamente un arte de la expresión; que el arte debe ayudar decididamente a la historia, revelando su proceso; que las

técnicas de la escena implican en sí mismas un “engagement”; que finalmente no hay una “esencia” del arte eterno, sino que cada sociedad debe inventar el arte que mejor dé su propia liberación” (Barthes, 2033: 69).

Brecht buscaba romper la herencia que legó Aristóteles en la *Poética* acerca de la catarsis y la empatía. En las palabras del propio dramaturgo:

El abandono de la empatía no se origina en un abandono de las emociones La tesis de la estética vulgar de que solamente se pueden crear emociones por medio de la empatía es una tesis equivocada. En todo caso, una dramaturgia no-aristotélica tiene que someterse a una crítica cuidadosa en cuanto a las emociones que pretende crear y que están contenidas en ella. (Brecht, 1967: 175).

Originalmente, el término ‘épico’ viene de Aristóteles y trata de una narrativa atemporal. Benjamin define la temporalidad del teatro épico de Brecht y dice que este teatro está vinculado con el proceso temporal de un modo muy diferente a la tragedia. Como la tensión apunta menos al desenlace que a los acontecimientos particulares, puede abarcar las más amplias extensiones de tiempo. En el teatro épico en general, vemos un narrador que cuenta de forma distanciada hechos heroicos sobre terceros, presumiendo la presencia de un espectador/oyente. En general, son textos largos que narran aventuras, guerras, viajes. Etimológicamente, epopeya viene de *epos* (‘verso’) y *poieô* (‘hago’).

Del teatro épico más conocido²⁶, se puede decir que tuvo sus raíces en Rusia, donde se dio un fuerte desarrollo teatral después de la Revolución de 1917 y en los

²⁶ Decimos “más conocido” porque según Anatol Rosenfeld, en su texto “El Teatro Épico”, desde el teatro europeo de la Edad Media, habían elementos épicos en el misterio, por ejemplo: “La Edad Media llevó hasta sus últimas consecuencia el desprecio por la unidad del tiempo, visto considerar el drama como una historia, como un ciclo y no como uno o varios momentos característicos de la vida de un individuo (Gustave Cohen en Rosenfeld). Por el contrario, narra todas las ‘estaciones’ de

experimentos de Meyerhold, Piscator y Brecht, quien compiló todas esas ideas y las trascendió, una vez que sumó sus experiencias y expectativas y lo difundió por todo el mundo.

Debemos tener en cuenta que así como en Rusia ocurrieron situaciones que llevaron a una literatura y a un teatro de resistencia, Alemania pasó una guerra mundial —perdida—, conflictos internos fuertísimos, y en 1926, cuando Brecht empezó a crear las piezas didácticas, se estaban viviendo los años finales de la República de Weimar que contaba con una sociedad en transformación. Para volver una cuestión antes analizada, tanto en el caso de URSS como en el de Alemania se retoma el concepto de *revolución* como transformación generadora y al teatro como herramienta de esos cambios. Es decir, el teatro y la teoría de Brecht deben ser entendidos en el contexto histórico general y sobre todo, considerando la situación del teatro post Primera Guerra.

Existen raíces que lo conectan al teatro naturalista, pero su antiilusionismo y marxismo actuante lo separan radicalmente del ilusionismo y antipsicologismo de los expresionistas son totalmente “transfuncionados” en la obra de Brecht, desnudos del apasionado idealismo y subjetivismo de esta corriente. Brecht absorbió y superó ambas tendencias en una nueva síntesis, a la similitud del marxismo que absorbió y reunió el materialismo mecanicista y el idealismo dialéctico de Hegel en una nueva concepción. (Rosenfeld, 1985: 133).

El alemán Anatol Rosenfeld en su “El Teatro Épico”, en el capítulo dedicado al teatro épico de Brecht, dice que no es sencillo resumir la teoría de este teatro épico

su desarrollo. Es típica de esa dramaturgia épica la fusión del elevado y del popular, del excelso y del rudo, del sublime y del humilde” (Rosenfeld, 1985: 42). Dice aún que en el período comprendido entre la Edad Media y el Barroco se multiplican las formas dramáticas y teatrales caracterizadas por una fuerte influencia épica, en consecuencia del uso amplio de prólogos, epílogos y alocuciones intermediarias al público, con el objetivo didáctico, de interpretación y comentario, a similitud de técnicas utilizadas en el siglo XX por Claudel, Wilder y Brecht (Rosenfeld, 1985: 51).

una vez que los ensayos y comentarios del dramaturgo alemán sobre este tema se sucedieron a lo largo de aproximadamente treinta años, con cambios que no siempre seguían un hilo coherente, de forma que Brecht ha sido mucho más que un pensador de gabinete: ha estado siempre dispuesto a renovar sus concepciones a fin de obtener mejores efectos escénicos. Y con esto, es muy normal que haya escrito y reescrito sus piezas tantas veces, reformulando, así, también, su teoría (cf. Rosenfeld, 1985: 145).

Como ya mencionamos anteriormente, en 1926 Brecht empezó a hablar de “teatro épico” luego de dejar de lado el término “drama épico”, visto que la característica de su obra se completa solo en el escenario. La cuestión es que *Baal* (1918) ya presenta fuertes rasgos épicos, según el estilo expresionista. Sin embargo, fue solamente en 1926 que realmente encontró el rumbo cuando escribió *Un Hombre es un Hombre*. En esta obra, el tema es la despersonalización de un individuo, su construcción y desconstrucción.

[...] se trata de una sátira a la concepción liberalista del desarrollo autónomo de la personalidad humana y al drama tradicional que suele tener como héroe un individuo fuerte, de carácter definido, inmutable. La concepción épica de esta pieza conéctase a una filosofía que ya no considera la personalidad humana como autónoma y le niega la posición central (más tarde Brecht atenuaría esta concepción naturalista). (Rosenfeld, 1985: 146).

Según Rosenfeld, Brecht tendría dos razones principales para su oposición al teatro aristotélico. La primera sería el deseo de no presentar solamente relaciones interhumanas individuales como así también las determinantes sociales de estas relaciones; la segunda razón estaría conectada al interés didáctico del teatro brechtiano, a la intención de presentar un escenario científico que sea capaz de

esclarecer el público sobre la sociedad y la necesidad de transformarla, y a la vez activar en el público el despertar de la acción transformadora.

Entre las primeras manifestaciones importantes sobre el teatro épico se encuentran las notas que Brecht agregó a la *Ópera de los tres centavos* (1928) y a la *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (1928-1929). En ellas, alegó contra el teatro burgués al que caracterizó como “culinario”, como institución en la que el público compraba emociones y estados de embriaguez, destinados a eliminar el juicio claro.

En sus comentarios, Brecht compara la forma dramática y la épica del teatro:

Tabla 1. Comparación entre la forma dramática y la épica del teatro (Brecht)

Forma dramática del teatro	Forma épica del teatro
Se actúa	Se narra
El espectador es envuelto en la acción escénica	El espectador es un observador
Anula su capacidad de actuar	Despierta su capacidad de actuar
Hace experimentar sentimientos	Le exige tomar decisiones
Vivencia	Visión del mundo
El espectador es introducido en algo	El espectador es puesto frente a algo
Sugestión	Argumento
Se preservan las sensaciones	Se insta a que las sensaciones se transformen en realizaciones
El espectador está dentro de la acción, simpatiza con los personajes	El espectador se enfrenta a lo que ve y lo estudia
Se supone que el hombre es conocido	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	El hombre es mutable y puede cambiar las cosas
Tensión esperando lo que vendrá	Tensión en el proceso
Una escena existe por otra	Cada escena en sí misma
Acción creciente en intensidad	Montaje
Progreso lineal	Progreso en curvas
El curso de la acción es evolutivo	Bruscos saltos
El hombre como algo fijo	El hombre es un proceso
El pensamiento determina el ser	El ser social determina el pensamiento
Sentimiento	Razonamiento

Fuente: elaboración propia.

Benjamin en sus *Ensayos y conversaciones* define en ocho puntos lo que caracteriza el teatro épico de Brecht: I- El público distendido; II- El argumento; III- El héroe no trágico; IV- La ruptura; V- El *Gestus*; VI- La pieza didáctica; VII- El actor; VIII- El teatro en el estrado.

Las obras didácticas, en líneas generales, emplean una estructura narrativa y efectos de distanciamiento cuya finalidad es provocar en el espectador una actitud anticatártica.

El interés de ese público liberado de tensiones, al cual están dedicadas las representaciones del teatro épico se singulariza por el hecho de que casi no se apela a la capacidad de proyección sentimental del espectador. El arte del teatro épico consiste en provocar el asombro en lugar de la proyección sentimental. Para expresar esto en una fórmula: en vez de identificarse con el héroe, el público aprenderá a asombrarse ante las condiciones en que el héroe se mueve. (Benjamin, 1966: 10).

El dramaturgo alemán consideraba que si el espectador se entregaba pasivamente a la contemplación de una obra, se convertía en un ser pasivo, envuelto en una ola emocional que lo identificaba con el personaje, hecho que le hacía sentir el drama como algo suyo, real, y entonces veía su problemática resuelta en el escenario.

En cambio, cuando tomaba distancia (*Verfremdungseffekt*), podía reflexionar el problema y de esa forma, transformar la realidad en que vivía.

Según Brecht, al teatro épico no le interesa tanto desarrollar intrigas como presentar situaciones. Pero presentar, en este caso, no significa representar en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata de descubrir ante todo las situaciones. (Se podría decir también: de distanciarlas). Este descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos. (Benjamin, 1966: 10).

La emoción no debe tapar la razón, así el espectador se convierte en un observador activamente crítico. Para obtener ese efecto, el teatro brechtiano propuso

el ingreso de un narrador, así como también se apropió de elementos del teatro chino: la historia —fábula— era narrada desde el punto de vista del autor.

Mientras el teatro de Aristóteles exigía unidad de tiempo, espacio y acción, las obras brechtianas no tienen una continuidad, se desarrollan en avances, retrocesos y contradicciones.

En el teatro épico se le está aclarando permanentemente al espectador que lo que está mirando es teatro, que no se trata de la vida.

Brecht se preguntó si sería posible sustituir el miedo al destino por las ganas del conocimiento, cambiar la piedad por la voluntad. Entonces, ¿sería posible crear un nuevo espacio entre escenario y espectador?

Le parecía detestable el dolor compartido generado por las víctimas sociales representadas. No era que no sintiera lástima, sino que consideraba que al identificarse con el dolor de las víctimas en escena, estábamos esperando gratificarnos a nosotros mismo, 'Somos tan buenos, porque sentimos tanta pena por las víctimas'''. (Lehmann, *Rituales de Pasaje*).

En sus *Escritos*, Brecht trata de explicar su teatro épico y su correspondiente estilo de actuación:

Es muy difícil describir en pocas palabras la forma de actuación a la que llamamos "épica". Su errónea aplicación ha conducido con frecuencia a vulgarizaciones que dieron lugar a malentendidos. (Porque se dio la sensación de que se pretendía eliminar todos los elementos emocionales, individuales, dramáticos.) En mis *Versuche* se pueden encontrar explicaciones más detalladas. Además quisiera señalar que esta forma de actuación se encuentra aún en plena evolución; para ser más exacto, se encuentra aún en su etapa inicial y necesita de la colaboración de muchos. (Brecht, 1963: 40).

Recursos de distanciamiento

Con el fin de producir distanciamientos, Brecht elaboró un gran arsenal de técnicas. Todas ellas se conectan a la concepción fundamental del teatro épico de introducir una estructura narrativa que, como tal, implica el *gestus*.

Brecht emplea la ironía como recurso literario, juntamente con la actitud narrativa general. Otro recurso es la parodia. La comicidad que produce cierta “anestesia del corazón”, que permite reírnos, es fundamental e impide que nos identifiquemos con la situación. La combinación entre el elemento cómico y el didáctico resulta en sátira. Entre los recursos satíricos usados se encuentra el grotesco.

Brecht propuso el fin de la cuarta pared, creada por Antoine, ya que esta crea mentalmente en el actor la ilusión de actuar sin espectadores y de esa forma vive el personaje intensamente. Al romper la cuarta pared y actuar directamente para el público, el actor rompe la ilusión y destruye los llamados “campos hipnóticos” que impedirían la imparcialidad. Con relación a los actores, Brecht dice:

Para producir efectos de distanciamiento, el actor tuvo que renunciar a todos los artificios de que se valía para lograr que el público o identificara con el personaje. Como no pretende hacer caer al público en el trance, debe empezar por no caer en el trance él mismo. [...] En ningún instante debe metamorfosearse totalmente en el personaje que representa. [...] Así como el actor no debe hacer creer a su público que no es él quien está en escena, sino el personaje de la ficción, así tampoco debe procurar hacerle creer que en la acción que se está desarrollando en escena no ha sido ensayada, sino que se desarrolla por primera y única vez. (Brecht, 1963: 125-127).

Los recursos escénico-musicales son de los más importantes para el distanciamiento, que ocurre cuando el autor se dirige al público a través de coros y canciones. La música asume en las obras de Brecht la función de comentar el texto, de tomar

posición frente a él y agregar nuevos horizontes. Muchas veces no coinciden con el ritmo esperado, irrumpen en momentos inusitados, marcando quiebres. La orquesta se queda arriba del escenario y en determinados temas o canciones los actores se distancian de sus personajes, volcándose hacia el público directamente.

Entre los recursos escénicos, está la utilización de tecnología audiovisual, como proyecciones de imágenes y cine, ya utilizados por Piscator; carteles que bajan en medio de la presentación de la obra con notas, avisos al espectador que comentan épicamente situaciones desarrolladas en simultaneidad o en otros espacios y que algunas veces confirman o contradicen los dichos de los personajes. Para los momentos grotescos, solamente en el escenario obtiene la adjudicación. Para eso contribuye el uso de máscaras y el estilo de movimiento apropiado de Meyerhold.

El actor épico debe narrar su papel, con el *gestus* de quien revela un personaje, manteniendo cierta distancia del mismo. El actor no se identifica con su personaje (aunque Brecht dice que debe entrar plenamente en el papel, obteniendo la identificación dramática en que no existe la relativización del objeto (personaje) a partir de un foco subjetivo (actor). El distanciamiento presupone la identificación — al menos, en los ensayos— (Rosenfeld, 1985:161). Benjamin, por su parte, se refiere así al trabajo del actor según la perspectiva de Brecht:

La tarea del actor en el teatro épico, consiste en mostrar mediante su actuación que conserva la cabeza fría. También para él la proyección sentimental es apenas aplicable. [...] Brecht dice: “El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Muestra la cosa naturalmente, en cuanto se muestra a sí mismo, y se muestra a sí mismo, en cuanto muestra la cosa. Aun cuando esto coincide, no debe coincidir de tal manera que desaparezca la diferencia entre ambas tareas”. En otras palabras: el actor debe reservarse la posibilidad de salir de su papel en forma artística. No debe privarse de actuar, en

determinado momento, como el que piensa por encima de su papel. [...] El estilo de actuación del teatro épico permitirá reconocer sin esfuerzos hasta qué punto en este campo el interés artístico y político son idénticos. (Benjamin, 1966: 14).

En cuanto al escenario, todavía es a la italiana, pero despojado de todo lo que pudiera corroborar la ilusión del espectador. En el teatro de Brecht se pueden ver escaleras, accesorios técnicos, en fin, elementos que no pertenecen al teatro burgués.

Es todo este conjunto de técnicas lo que promueve o genera una mirada crítica hacia el tema abordado. El teatro épico no puede ser visto apenas como una nueva concepción estética, sino también como una forma de expresión política de reacción al sistema vigente, una manifestación filosófica.

Recién en 1936 aparece en el vocabulario de Brecht su teoría del distanciamiento. Con el teatro épico, Brecht buscaba romper con los patrones de manera que el oprimido pudiera mirarse como tal y, a partir de ahí, ser consciente de su situación, cambiar su vida.

No se puede hablar de las obras de Brecht sin comprender su teoría. Barthes dice “Separar el teatro brechtiano de sus fundamentos teóricos serían tan erróneo como querer comprender la acción de Marx sin leer el *Manifiesto Comunista* o la política de Lenin sin leer *El Estado y la Revolución* (Barthes, 2003: 112). El *Pequeño Organon para el Teatro* (*Kleines Organon für das Theater*) es una obra que resume su teoría épica, ya que

[...] concibe que el teatro científico no necesita ‘emigrar del reino de lo agradable’ y convertirse en mero ‘órgano de publicidad’. Aunque didáctico, debe ser plenamente teatro y, como tal, divertido, ya porque ‘no hablamos en nombre de la moral sino en nombre de los perjudicados’. Pero las diversiones de épocas distintas son naturalmente diversas, según el convivio social de los hombres. Para los hijos de una época científica, eminentemente productiva como la nuestra, no puede existir diversión más productiva que tomar una actitud crítica frente a las crónicas que narran las vicisitudes del convivio

social. Ese alegre efecto didáctico es suscitado por toda la estructura épica de la pieza y sobre todo por el “efecto de distanciamiento” merced de lo cual el espectador empezando a extrañar tantas cosas que por la costumbre se le parecen familiares y por eso naturales e inmutables, se convence de la necesidad de la intervención transformadora. La pieza debe, por lo tanto, caracterizar determinada situación en su relatividad histórica, para demostrar su condición pasajera. Nuestra propia situación, época y sociedad deben ser presentadas como se estuvieron distanciadas de nosotros por el tiempo histórico o por el espacio geográfico. De esta forma el público reconocerá que las propias condiciones sociales son apenas relativas y, como tales, fugaces y no “enviadas por Dios”. Este es el inicio de la crítica. Para emprender es necesario comprender. Mirando las cosas tal como son, ellas se vuelven cotidianas, habituales y por eso, incomprensibles. Estando identificados con ellas por la rutina, no las vemos con la mirada épica de la distancia, vivimos sumergidos en esta situación petrificada con ella. Nos alienamos de nuestra propia fuerza creativa y plenitud humana al abandonarnos inertes a la situación habitual que se nos resulta eterna. Es necesario un nuevo movimiento alienador —a través del distanciamiento— para que nosotros mismos y nuestra situación se tornen objetos de nuestro juicio crítico y para que, así podamos reencontrar y reentrar en pose de nuestras virtualidades creativas y transformadoras. (Rosenfeld, 1985: 151-152).

El *gestus* se trata de un gesto social que permite sacar conclusiones sobre la situación social. En *El Pequeño Órganon* (capítulo XVI) él explica este concepto. Benjamin dice que una cita literaria implica una ruptura en su contexto y que por eso, el teatro épico que está basado en la ruptura es muy apto para las citas: “Hacer del *gestus* una posible cita es uno de los logros esenciales del teatro épico. El actor debe poder encerrar sus ademanes como el tipógrafo las palabras. Este efecto solo puede lograrse cuando, por ejemplo, el actor cita su propio *gestus*” (Benjamin, 2006: 11).

Brecht define *gestus* social como las expresiones mímicas, gestuales y vocales mediante las que los hombres se relacionan en una determinada época. Son actitudes de determinada época y clase social. El *gestus* jamás podrá ser vacío porque debe ser políticamente útil. En las palabras de Hans-Thies Lehmann:

Este es un concepto técnico importante de su teatro. Muchas veces es mal interpretado por los teatristas, pensando que él está planteando un *habitus* social, una posición social, convertir eso en un *gestus* físico. Brecht considera el *gestus* una combinación física del cuerpo, un tipo de uso de la voz, un tono vocal y una expresión mímica del rostro. Está claro que el cuerpo siempre dice más de lo que se puede traducir. Entonces, el *gestus* de que habla Brecht no es simplemente una introducción de algún concepto. Es un *gestus* lleno de complejidad y contradicciones. Este concepto ha llevado a mucho malentendidos sobre el teatro brechtiano. Muchas veces se interpretó que Brecht quería encontrar en los *gestus* físicos, verdades sociales.

Ahora, veamos en palabras del propio Brecht cómo define el *gestus*:

Hablaremos del *gestus* (la intención gestual). Por *gestus* entendemos todo un complejo de gestos y ademanes, de naturaleza muy variada, que —junto con expresiones orales— constituye la base de una situación dada que está viviendo un grupo de hombres y que determina la actitud total de todos los que participan en ese suceso (un juicio, una deliberación, una pelea, etcétera) o un complejo de gestos y expresiones orales que, al presentarse en un individuo, desencadena determinados sucesos (la actitud vacilante de *Hamlet*, la convicción de *Galileo*, etcétera) o, simplemente, la actitud subyacente de un hombre (por ejemplo, satisfacción, o expectación). Un *gestus* define las relaciones entre personas. El desempeño de una tarea, por ejemplo, no determina un *gestus*, en tanto no implique una relación social como sería la explotación o la cooperación.

[...] El *gestus* global de una pieza sólo puede determinarse de manera muy vaga y no es posible formular preguntas que servirán para determinarlo. Pero siempre está la actitud del autor respecto al público. ¿Enseña? ¿Aguijonea? ¿Provoca? ¿Alerta? ¿Pretende ser objetivo? ¿Subjetivo? ¿Procura poner el público de mal humor o de buen humor? ¿O solo pretende que participe de su propio estado de ánimo? ¿Apela a los instintos? ¿A la razón? ¿A ambas cosas? Etcétera, etcétera, etcétera.

Luego está la actitud de una época, de la época que vive el autor o en la que se sitúa la acción. Por ejemplo, ¿es representativo el autor? ¿Lo son los personajes de la obra? Luego está la distancia respecto a los sucesos. ¿Es la pieza una pintura de época o describe un proceso íntimo? Y dentro de esa distancia está el tipo de obra. ¿Se trata de una parábola, que pretende demostrar algo? ¿Se trata de una descripción desordenada de sucesos?... Todas estas son preguntas que deben formularse. Pero quedan pendientes muchas otras. Y quien las formula no debe dejarse amilanar por el hecho de que las respuestas se contradigan entre sí; porque la pieza adquiere vitalidad a través de sus contradicciones y no proceder en términos vagos, confiando en la cómoda sensación de que la cuenta no va a dar un resultado exacto. (Brecht, 1963: 64-65).

Brecht se apropió genialmente de posibilidades culturales que conocía y terminó por crear este teatro épico particular, transformando el conocimiento de diversos ambientes e intelectuales en algo propio y genuino: de Piscator tomó el interés por el teatro como un espacio para la transformación, de discusión para las relaciones entre los hombres. Del teatro expresionista, el interés por la experimentación con la forma, la posibilidad de crear en sí una forma particular, distinta, estéticamente marcada para configurar un tipo específico de espectáculo. Finalmente, del arte de los cabarets, tomó el interés por la interrupción, por la narración, por la construcción de cuadros relativamente independientes y cortos. Es decir, el teatro épico de Brecht no es una invención y, a la vez, es en toda una invención.

Apropiaciones de Brecht

La estética de Brecht inspiró a diversos dramaturgos y directores que se apropiaron de sus técnicas y teorías. Brecht ejerció gran influencia sobre el gran director Rainer Werner Fassbinder de *Lola y Berlín Alexandreplatz* (1980), quien utilizó recursos brechtianos como proyecciones que estaban insertas en la obra, carteles que bajaban entre actos, como si fuera una obra teatral. Lo mismo ocurrió en la película del ruso Sergei Eisenstein *Iván, el terrible* (1944, parte I y 1958, parte II), en la que se puede percibir una apropiación en lo que se refiere a escenarios e iluminación. Además, hay apropiaciones más actuales. Por ejemplo, en la película brasileña *Ciudad de Dios* (2002) pueden percibirse elementos brechtianos con una fragmentación que permite al público reflexionar en el intervalo entre una escena y

otra. También vemos muy a menudo el uso de estas técnicas direccionadas al espectador del teatro, el cine y la televisión. Mediante estos recursos se quiere llevar a la reflexión, como en la francesa *Amélie* (2001) —*Le fabuleux destin d'Amélie Poulainen*—, dirigida por Jean-Pierre Jeunet. La película *Dogville* (2003), dirigida por Lars Von Trier, se filmó en un estudio cerrado y sin escenario, con apenas rayas dibujadas en el piso representando las casas y calles del pueblo. Hasta el perro era un dibujo en el piso, como así también la referencia a la silla de descanso y los arbustos, una referencia a la pipa de Magritte. Son situaciones que por sí solas ya cuestionan si lo que estamos mirando se trata de una realidad o una representación, es puro efecto de distanciamiento.

En Latinoamérica, las obras de Brecht ingresaron en los años cincuenta. Técnicas como del Teatro Diario en las obras representadas en Brasil en el Teatro de Arena bajo la dirección de Augusto Boal, quien fue un gran representante —no solo en diversos países de América Latina, sino también en Europa, Asia y África— de técnicas que tienen como base fundamental el teatro épico de Brecht.

Brecht en la Argentina

Oswaldo Pellettieri, en la introducción del artículo *Brecht y el teatro porteño (1950-1990)*, señaló que el teatro de Brecht fue modelo en el teatro porteño, desde los años cincuenta hasta la actualidad; pero vale aclarar que hubo un período de eclipse de Brecht y luego nuevamente su auge en el estallido micopoético del teatro de postdictadura, pero ya sometido a una revisión y relectura mucho más esmerada

que la de los teatristas del setenta, que en general produjeron apropiaciones a través de traducciones , sin acceso directo ni a los espectáculos ni a la pedagogía de Brecht. Sus teorías en ensayos traducidos coincidieron con el apogeo del modelo en Buenos Aires. Sus *Escritos sobre teatro* en tres volúmenes se publicaron en aquí en 1970; pero su teoría y sus procedimientos se incorporaron a la estética de nuestros autores y directores; se lo asimiló pero no llegó a formar sistema, sino que se diluyó en nuestro propio sistema teatral. Bien lo dijo Rozenmacher cuando expresaba la necesidad de un teatro político:

Todas las técnicas son aprovechables después de ser colonizadas, destruidas, transformadas de acuerdo a las necesidades propias de la realidad americana, cuya clave es la mezcla, el híbrido, el mestizaje. (Citado por Pellettieri, 1994:48-49).

Sin duda, el teatro de Brecht trajo recursos que modernizaron el teatro en diversas partes del mundo, como también puso en evidencia contradicciones de una sociedad dispar, tensionando de esa forma cuestiones identitarias y modernizadoras.

El escritor, sociólogo, crítico literario, semiólogo e filósofo francés Roland Barthes en sus *Ensayos Críticos* analiza y reverencia la obra de Bertolt Brecht. Extraemos algunas de sus afirmaciones: “Lo que Brecht toma del marxismo, no son consignas, una articulación de argumentos, sino un método general de explicación”; “La función moral de Brecht es la de insertar vivamente una pregunta en medio de una evidencia (éste es el tema de la *Excepción y la regla*) (Barthes, 2003: 113); “El saber político es pues el primer objeto de la acción política. Este principio funda el fin mismo de todo el teatro brechtiano: éste no es ni un teatro crítico, ni un teatro heroico, sino un teatro de la conciencia naciente” (Barthes, 2003: 196).

***Modell Buch* (el modelo)**

En el año 2014, nuestra investigación nos llevó a la Biblioteca Teatral “Alberto Mediza” de la ciudad de La Plata, Argentina. Allí pudimos observar un *Modell Buch* proveniente de Alemania. Son imágenes fotográficas seguidas de pequeños textos mecanografiados compilados en un libro encuadernado artesanalmente con la finalidad de que sus obras fueran puestas en escena tal como el propio Brecht las había concebido. Las fotos y copias de estos documentos pueden verse en la Biblioteca citada.

Para Brecht la utilización de modelos es un arte en sí. Según él no conviene aferrarse al ejemplo, pero tampoco conviene desecharlo con premura.

En *Escritos sobre teatro*, Brecht observó que la propuesta de utilizar modelos de montaje desencadenó un sinfín de protestas: que era una dictadura..., que se estaba cortando la libertad de creación..., etc. Él respondió a esas objeciones de la siguiente manera:

En una era de producción anárquica cabe esperar que se lamente la pérdida de libertad en el trabajo de la creación artística. Y sin embargo, en esa misma era se asiste a una evolución ininterrumpida, por ejemplo en la técnica y en la ciencia, por la explotación de los frutos ya cosechados y la estandarización. Además, los artistas que pretenden “crear libremente” en el teatro no son tan libres como parecen. Por lo general son los últimos en liberarse de prejuicios, convenciones y complejos que se vienen arrastrando desde hace siglos. Y, sobre todo, se someten sin el menor asomo de dignidad a “su” público. Tienen que “captar su atención”; tienen que “mantenerlo suspenso” (es decir, preparar las primeras escenas de manera tal que el público esté dispuesto a “comprar” la última); tienen que aplicarle mensajes espirituales; tienen que adivinar sus gustos e inclinarse ante ellos. En una palabra, el artista no puede divertirse con lo que hace, tiene que someter su creación a exigencias que le son extrañas. En el fondo, nuestros teatros enfrentan al público en la actitud de un vendedor que ofrece su mercadería. ¿Dónde está esa libertad que se teme perder? A lo sumo, la libertad consiste en escoger la manera de servir mejor al público. (Brecht, 1963: 38).

Brecht sigue contestando acerca del desprecio por la copia y la imitación y dice: “Hay que liberarse de ese difundido desprecio por la copia. La imitación no es ‘el camino más fácil’. No es una ignominia sino un arte. Mejor dicho, hay que lograr que evolucione hasta convertirse en arte a fin de que no se produzcan esclerosis y rutina” (Brecht, 1963: 38).

Luego el dramaturgo alemán expone sus propias experiencias en materia de imitación:

[...] como autor teatral he imitado la dramática japonesa, la helénica y la isabelina; como director, los arreglos del cómico Karl Valentin y los bosquejos escénicos de Caspar Neher. Sin embargo, nunca sentí que me faltase libertad.

[...] Para ser imitados, los modelos tienen que ser imitables. Lo imitable no debe considerarse ejemplo para una imitación servil sino para una imitación soberana. Lo que no quiere decir, hay que tenerlo muy presente, que esta última contenga, cuantitativamente, menos “semejanzas que la primera”. En términos prácticos, basta con que la disposición escénica que se utiliza en el modelo para narrar la historia sea utilizada como punto de partida para el trabajo de ensayo. Dejando de lado el hecho de que esas disposiciones escénicas que procuran narrar la historia no son familiares a nuestros directores y que éstos desconocen, además, la función social de esas historias relatadas en las nuevas piezas a las que suelen mirar con antipatía, es hora de que el teatro adopte un sistema de trabajo acorde con la época que estamos viviendo: un sistema de trabajo colectivo, que aproveche las experiencias de todos. Tenemos que llegar a una descripción más exacta de la realidad, una descripción que, considerada desde el punto de vista estético, tiene que ser cada vez más difícil y al mismo tiempo más eficaz. Tal objetivo solo se alcanza aprovechando las adquisiciones ya logradas, pero sin estancarse en ellas. Solo deberían introducir modificaciones al modelo cuando se desea reproducir la realidad, a fin de influir en forma más efectiva sobre ella. (Brecht, 1963: 39).

Todavía sobre los modelos y copias, Brecht destaca que “si los modelos se utilizara con cierta seriedad, podría tomarse parte de las ideas y efectos ya aplicados, aun cuando se tuviera la intención de crear un modelo absolutamente nuevo para una pieza ya ‘modelada’” (Brecht, 1963: 39). Y aun agrega:

En primer lugar no deberíamos copiar sin más ni más cosas como los pañuelos de Madre Coraje, ni esa expresión de dolor tan especial de la tercera escena. Y en todo momento — tanto en el detalle ínfimo como en los grandes rasgos— habría que producir cosas nuevas. Si se comprende que es tonto no utilizar un modelo por simple vanidad creadora, por ejemplo, también debe verse con absoluta claridad que modificar un modelo es la mejor manera de aprovecharlo. (Brecht, 1963: 41).

El *Modell Buch* de La Plata

El *Modell Buch* original fue enviado oportunamente por Helene Weigel a Norberto Manzano, director de la Escuela Provincial de Teatro de La Plata desde el 1960 hasta 1976, cuando fue dejado cesante. El señor Manzano no llegó a representar la obra. Según fuentes que trabajaron con él, recibió la documentación en la década del setenta, pero ignoramos los inconvenientes que impidieron realizar la obra, y las causas que hicieron que no devolviera el material al Berliner. Podemos aventurar que tuvo incidencia en esas decisiones, la dictadura impuesta por el Proceso Militar que asumió en marzo de 1976, cuando él fue cesantado y la convulsionada etapa anterior donde imperaban fuerzas parapoliciales de la Alianza Anticomunista Argentina.

Aproximadamente, en el año 1998, la Biblioteca Teatral tuvo acceso al original que estaba en manos del Norberto Manzano y logró sacar fotos y copias del mismo. El *Modell Buch* fue devuelto al señor Manzano y quedó en su poder hasta que falleció. Actualmente, no se sabe dónde se encuentran aquellos originales. La obra en cuestión es *La evitable ascensión de Arturo Ui*²⁷, donde con mucho ingenio e ironía hace una parodia a la personalidad de Hitler y su ascenso al poder.

²⁷ Entre tantas traducciones que se encuentran en el mercado librero, elegimos la traducción cubana, porque es la que nos pareció que mejor traduce tanto el título como todo el conjunto de la obra. Otras traducciones titulan la obra como *La resistible ascensión de Arturo Ui* y *La irresistible ascensión de Arturo*.

Consideramos valioso destacar el cuidado de la Biblioteca Teatral platense en haber tomado la precaución de duplicar el original cuando lo tuvo en sus manos, devolver el original a quien se los procuró y ponerlo al servicio de los investigadores con altas normas de preservación.

En estas imágenes presentamos el formato que contiene el libro artesanal *Model Buch*, en el que las fotografías están pegadas sobre las hojas, y al lado hay cartelitos mecanografiados con indicaciones en alemán sobre cada escena.

Al observar estas fotografías, es posible percibir que están presentadas en una secuencia vertiginosa, de manera que si se miran una tras otra, rápidamente, generan la sensación de estar frente a una película.

Es obvio que a Brecht le interesaba que todas las puestas en el mundo fueran prácticamente réplicas de sus propias puestas. Este fuerte didactismo es ejemplo de lo que se llamó “dictadura del autor” y que, en general, fue resistido, sobre todo últimamente, tal como lo demuestra este comentario de Mauricio Kartun (extraído de una entrevista de Diego Peretti a Mauricio Kartun): “La verdad es que yo veía a Brecht y me agarraba una tristeza horrorosa y me decía: “¿Este es el modelo de teatro político...?”

También se ve una tendencia a cierto didactismo en Augusto Boal, tanto en la reproducción del Teatro del Oprimido, con su libro teórico, ejercicio y formación de comodines, como cuando ya en los años sesenta, en su teatro periodístico, empezó a sintetizar cómo realizar ese teatro con el fin de que otros grupos de resistencia hicieran lo mismo.

Como ya señalamos, no es conveniente preguntar cómo hacer teatro político, sino cómo hacer teatro de *modo* político, cómo es posible practicarlo. Es político el *modo* en que es llevado adelante. La performance no es un instrumento del director, sino que debe ponerse en funcionamiento como una coautoría, generando condiciones para que todos colaboren en el trabajo. En principio, el teatro político es un teatro sin audiencia.

El espectador emancipado

Jacques Rancière, en *El espectador emancipado* (2010, en español), busca el borramiento en la distribución de los roles, desmitificando las jerarquías del conocimiento. Precisamente lo opuesto a lo que exponía Platón en el segundo libro de *La República*, donde el filósofo señalaba que cada cual debe trabajar en su oficio, sin traspasar las fronteras que correspondan a su quehacer. Pero Rancière demuestra, con el análisis de cartas de obreros escritas un siglo y medio antes, que los límites no tienen porqué permanecer fijos e inmutables, que a la reflexión estética puede acceder cualquier individuo, que no es algo propio de los artistas.

La desmitificación de roles ya había sido trabajada por él en una obra anterior, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, repasando los lugares asignados al maestro y al estudiante. Ahí, siguiendo a Jacotot, ya criticaba el modelo pedagógico basado en la desigualdad de las inteligencias. La idea de que el maestro sabe y el estudiante no, genera una distancia entre ambos. Rancière revisa aquellos postulados, ahora desde las figuras del espectador y el creador, que sostienen que el

director o dramaturgo crean constantemente nuevas formas de educar al espectador. Rancière plantea si lo que crea la supuesta distancia entre el espectador y el artista no sería exactamente el deseo de eliminarla. Afirma que considerando la emancipación intelectual, podemos ponderar que mirar también es actuar. Además, critica la noción de que la acción del espectador está predeterminada por el artista, como reza la lógica del pedagogo ignorante que piensa que el alumno debe aprender aquello que el maestro hace aprender. La revisión hacia los modos de operar de las artes escénicas implica una crítica a los grandes referentes del teatro. Estos han iniciado sus trabajos a partir de lo que el espectador debe pensar, hacer, sentir o digerir ante la obra que especta. Rancière se detiene, por una parte, en el teatro de la crueldad de Artaud, en el que el observador de alguna forma debe ser parte de la obra, el centro de la acción, debe sentir e involucrarse con lo que está viendo; por otra, y de forma muy distinta, toma el teatro épico de Brecht, que propone un distanciamiento crítico, sin que el asistente se involucre emocionalmente, perjudicando su sentido reflexivo. Entre ambos extremos, hay algunos puntos en común. Por ejemplo, la idea del teatro como espacio de reflexión del grupo social. Para no traicionar la idea de una acción comunitaria, el teatro redefine nuevas fórmulas para que el espectador deje de ser tal y entre en una labor activa; sin embargo, se produce una contradicción, ya que se pretende que el espectador deje su rol de espectador, para que pase a ser algo más, pero así se lo aleja de su libertad crítica.

El espectador emancipado es fundamental para revisar las formas en que se están llevando a cabo las puestas en escena del teatro. Si los grandes referentes, Artaud y Brecht, han iniciado sus trabajos a partir de un modelo pedagógico en que aquel que

asistía a la función debía salir de ella de modo diferente, ¿qué rol está cumpliendo el espectador en el teatro de nuestros días? ¿Cuál es la relación que se está desarrollando entre creador y espectador? ¿Estará alejado de las críticas que emprende Rancière?

Crear que la pasividad del espectador es producto de la mirada que ejerce en contraposición a la acción del ejecutante es probablemente una mitificación que no toma en cuenta que en el proceso de mirar también hay acción. El espectador, como el alumno, también actúa seleccionando, comparando e interpretando, decide qué hacer con lo que tiene adelante y de qué forma eso se relaciona con su vida. El artista, aunque no sepa lo que debe mostrar, sabe que debe sacar de su pasividad al espectador, para que este produzca una *re-acción*.

El espectador emancipado es también una revisión de varias ideas fundamentales del autor, formuladas en textos anteriores. En el capítulo “Las paradojas del arte político”, hay un intento por explicar las diferencias que se producen entre arte y política, tema central de su teoría. Es evidente que no por mostrar las injusticias sociales se está haciendo arte político.

Rancière consideró que “Lo que hay que perseguir es un teatro sin espectadores, un teatro donde los espectadores no serán más espectadores, donde aprenderán cosas en vez de ser capturados por imágenes y convertirse en participantes activos en una performance colectiva en vez de ser pasivos espectadores” (2010: 3).

Los trabajos de Brecht y Artaud, para Rancière, son intentos de realizar tal inversión. El teatro épico de Brecht entendía que los espectadores no debían identificarse con los personajes de la escena. Por el contrario, el espectáculo debería

mostrar algo raro, inusual, un enigma cuyo sentido los espectadores tendrían que buscar como científicos cuando observan los fenómenos y buscan sus causas. Así, el público se volvería consciente de su situación social y a la vez desearía transformarla. Por otro lado, el teatro de la crueldad de Artaud proponía un dilema al espectador semejante al de las personas en las decisiones de la acción. Asimismo, el espectador sería arrastrado para la acción escénica en la situación de estar en posesión de sus energías vitales integrales. Rancière compara las dos formas teatrales entendiendo que mientras para Brecht el espectador debería ganar distancia y refinar la observación, para Artaud debería acercarse al máximo, perdiendo su condición de observador. En palabras de Rancière:

Los reformadores del teatro resumieron, de hecho, los términos de la polémica de Platón. Solamente la reorganizaron tomando prestado del dispositivo platónico otra idea sobre el teatro. Platón opuso frente a la comunidad poética y democrática, una comunidad "verdadera": una comunidad coreográfica donde nadie permanece como espectador inmóvil, donde todos se mueven de acuerdo a un ritmo comunitario determinado por una proporción matemática. Los reformadores del teatro reescenificaron la posición entre *choreia* y teatro como una oposición entre la verdadera esencia viva del teatro y el simulacrum del "espectáculo".

En ambas, al público era presentada una verdad, un sentido de teatro. Rancière propone que se revisen los presupuestos que sostienen la oposición entre verdad del teatro y el simulacro del espectáculo. Afirma que esos presupuestos se configuran en un juego de equivalencias y oposiciones. Las equivalencias ocurren entre público teatral y comunidad, mirada y pasividad, exterioridad, separación, mediación y simulacro. Las oposiciones son entre colectivo e individual, imagen y realidad viva, actividad y pasividad, auto-posesión y alienación. Para el autor, las ideas que están

en su obra *El maestro ignorante* ayudan a reformular los temas mencionados. El libro describe la relación pedagógica de la ignorancia. Se considera que existe una distancia interminable entre la posición del maestro y del ignorante. Bajo esta mirada, el primero puede solamente acercar su saber a la ignorancia del segundo, recreando incesantemente tal distancia, ya que su posición exige que esté siempre un paso adelante. La emancipación intelectual revela la igualdad de las inteligencias. De acuerdo a ella, el ignorante no necesita transponer un abismo entre su ignorancia y el saber del maestro, sino cruzar el camino de aquello que ya sabe hasta aquello que ignora, aprendiendo signo tras signo el parecido entre lo que ignora y lo que sabe. Del mismo modo, en el teatro, la performance no es la transmisión del saber del artista al espectador en una relación de causa y efecto controlada por el primero. Ella es la tercera cosa que entraña al artista y al espectador, cuyo dominio ninguno de ellos posee.

CAPÍTULO III

EL TEATRO DE BRASIL Y LA ARGENTINA DURANTE LAS DICTADURAS

Entre otras naciones de América Latina, Brasil (entre 1964 y 1985) y la Argentina (entre 1966 y 1973 y nuevamente entre 1976 y 1983) fueron marcados por la triste experiencia de sufrir dictaduras militares que sometieron a sus pueblos y asolaron la cultura, la política y la estructura socioeconómica de estos países. Por eso nos parece importante, antes de empezar con los estudios pormenorizados de Boal, Kartun y Talento, ofrecer un panorama sobre el teatro de Brasil y la Argentina en el período de las dictaduras militares de las décadas del sesenta y el setenta del siglo XX, su implicancia en la cultura y en especial el papel que ejerció el teatro en ambos países durante aquellos procesos militares.

Tanto la “revolución”, como se califica el golpe realizado por los militares en Brasil, y el “Proceso de Reorganización Nacional” como lo autodenominaron los militares en la Argentina, anularon radicalmente la efervescencia cultural que se gestaba y se reproducía a partir de los años cincuenta, y que alcanzó su cima en los años sesenta, proceso progresista cultural, denominado en Brasil Arte Engajada (Arte con Compromiso) y que en la Argentina alcanzó hitos de notable evolución artística en diversos espacios culturales, como el Instituto Di Tella de Buenos Aires; en el desarrollo de la industria gráfica, que ofrecía revistas que popularizaron el “nuevo periodismo”, como *Primera Plana*, *Siete Días*, *Panorama*, *Análisis*; o en el boom editorial de EUDEBA, que se encuadraba bajo el lema “Más libros para más gente” y que desde 1959 hasta el golpe de estado del General Juan Carlos Onganía

proporcionó libros esenciales que se comercializaban a bajísimo costo en los quioscos.

En ambos países se vivió un período particularmente fértil en el ámbito cultural desde mediados de los años cincuenta y en la década del sesenta, cuando innúmeras actividades desarrolladas por la izquierda en lo que concierne a la música, literatura, cine y teatro se volcaron a la crítica social, a la cultura popular y al compromiso político de muchos intelectuales brasileños y argentinos que no favorecían el “intimismo a la sombra del poder”. Se trataba de una coyuntura favorable a ese compromiso, puesto que no solo en términos nacionales, sino mundiales, los años sesenta expresaron el deseo y la posibilidad de transformaciones culturales y sociales: la lucha por los derechos civiles y políticos de los negros en EE. UU., el Mayo Francés, el triunfo de la Revolución cubana en 1959, las luchas por la liberación en África, los movimientos feministas y, en general, las crecientes manifestaciones de las minorías sexuales y étnicas en todo el mundo.

En Brasil, la efervescencia política en los años sesenta se caracterizó por la formación de partidos masivos y asociaciones, en el Movimiento Estudiantil, en las Ligas Campesinas, en las manifestaciones artísticas con compromiso político, como la música de protesta —Nara Leão con Opinião, Chico Buarque con Roda Viva— y los teatros políticos —Opinião y Arena— y los Centros Populares de Cultura. El escenario político de esta movida pre-golpe de 1964 habría sido enmarcado por la presidencia de João Goulart y sus Reformas de Base. Las condiciones objetivas para la ampliación de la participación masiva en las decisiones estatales y para una posible redistribución de la riqueza de forma más equitativa —en un primer momento sin

cuestionar el modo de producción capitalista— (Netto, 1991) estimularon las crecientes manifestaciones, principalmente en el campo de la cultura.

El 31 de marzo de 1964, marcó el inicio de la dictadura más severa que hubo en Brasil, que se extendió hasta el año 1985. Fueron cinco presidentes que mantuvieron los objetivos e ideales político-militares en una sucesión de medidas desprovistas de respeto a la ciudadanía y a la democracia, arbitrariedades que ellos justificaban con el desarrollo económico.

La persecución y censura a personas relacionadas a los medios masivos fue drástica. También a toda voz que se pronunciara en contra de las demandas de los dictadores, independientemente del medio en que estuviera. Muchos tuvieron que huir, exiliarse y otras tantas personas fueron muertas. El brasileño Fernando Peixoto en su libro *Teatro en Movimiento* dice:

El golpe militar del 64 sofocó el proceso artístico y cultural del país, reduciendo a artistas e intelectuales a la condición de humillados y castrados. La censura policial arbitraria asfixió la libertad de expresión y transformó a la gran mayoría de artistas brasileños en militantes más o menos comprometidos en lo cotidiano, con la oposición. El régimen, desde el 64, y sobretodo el 68, proletarizó al artista, en el escenario económico, así como lo marginó en el plano social. (Peixoto, 1986: 231. Traducción nuestra).

Es coincidente el panorama que, para la Argentina, brinda Jorge Dubatti:

Entre 1976 y 1983, la dictadura produjo en el campo de las artes del espectáculo de la Argentina una profunda desarticulación respecto de cómo venía funcionando en los sesenta y primera mitad de los setenta. La consecuente reorganización, de rasgos inéditos y dolorosos, estuvo signada inicialmente por la pauperización, la reducción de actividades y el miedo. El campo de las artes perdió densidad y diversidad, pero progresivamente fue generando dinámicas de resistencia y de lucha que le otorgaron una dimensión política nueva, como lo demostró Teatro Abierto en 1981. (Dubatti, 2006: 27).

Peixoto y Dubatti retratan el período de la dictadura como un momento de castración, frustración, retraso de la cultura y de los derechos de los ciudadanos. El primero utiliza en su artículo el término “proletarización del artista”; el segundo, “pauperización de las actividades”. Hay una gran proximidad en la realidad vivida por la Argentina y Brasil, no solo en la historia general que pasaron y en el proceso, sino también, particularmente, en la pauperización de la producción artística de ambos países.

Por supuesto que el teatro no podía quedarse fuera de este escenario y justamente en este período es que sufre la mayor contención en su curso, como ratifica Osvaldo Pellettieri en su libro *La historia interrumpida*.

Es cierto que el teatro, como cualquier otro arte, por sí solo no cambia un régimen, ni derrumba un gobierno, pero sabe preocupar a los gobernantes y al poder vigente. El teatro es siempre una forma impactante, a través del convivio que establece con el espectador, llevando hechos al conocimiento de las sociedades, movilizándolo, alertando y transformando las situaciones que nos conmocionan, que nos inquietan, nos cuestionan. Es la cultura de la palabra, del gesto, de la acción, de la iluminación, del vestuario, del escenario vivo. Es la representación cultural de la vida en nuestras sociedades, con poder y fuerza. Palabra y silencio, aplausos, explosiones y vibraciones, energía desprendida del público hacia el actor, del actor hacia el público, esta comunión que se da entre espectador y actor, tiene mucha fuerza. Podemos resumirlo diciendo que es “cultura viviente”.

En Europa, más específicamente en Alemania, en la posguerra surgió la necesidad de un teatro político, un teatro que hablara a la gente directamente, que no tuviera

solamente una finalidad catártica, sino que ofreciera la posibilidad de reflexionar acerca de los temas políticos y sociales contemporáneos, generando un poder de crítica y decisión, un teatro revolucionario. Piscator y Bertolt Brecht fueron las figuras centrales en este proceso del nuevo teatro en Europa, transformando el teatro en una herramienta política. Tanto en Brasil como en Argentina se vivió la misma necesidad de expresión política.

Brasil

En el caso de Brasil, dos grupos fueron centrales en aquel escenario sociopolítico: el Teatro de Arena y el Teatro Oficina ('taller', en portugués). Vale la pena abrir un paréntesis para comentar sobre estos dos teatros. El Teatro de Arena de San Pablo ha sido uno de los más importantes grupos teatrales de Brasil en las décadas del cincuenta y sesenta, reuniendo un importante contingente de artistas comprometidos con el teatro político. Se inició en 1953 y promovió una renovación y nacionalización del teatro brasileño; su actividad finalizó en 1972. El Teatro Oficina alude a un grupo carioca que centralizó, en los años sesenta, el teatro de protesta y resistencia. Se formó inmediatamente después del golpe militar de 1964, como un núcleo de estudios y difusión de la dramaturgia nacional y popular con el objetivo de crear un foco de resistencia a aquella situación. Estaban conectados al Centro Popular de Cultura de la UNE. Produjeron el show musical Opinião con dirección de Augusto Boal. El Arena y el Oficina empezaron a desarrollar la nueva dramaturgia brasileña apropiándose de las teorías de Bertolt Brecht, traídas por Augusto Boal. En

1958, el teatro brasileño tenía dos frentes: por un lado estaba el TBC (Teatro Brasileño de Comedia), llamado por Fernando Peixoto “Templo de la burguesía paulista”, y, por otro, los grupos Oficina y Arena, ambos enrolados en una política de izquierda.

En el año 1960 se estrenó *Ellos no usan smoking*, del dramaturgo italobrasileño Gianfrancesco Guarnieri, espectáculo que apuntaba las diferencias sociales entre dominantes y dominados, la situación de la gente de las favelas, las dificultades laborales de los obreros, es decir, un teatro nacional, con una temática vigente, antiimperialista y democrática. El teatro, como siempre, un arte que precede los acontecimientos, anunció los tiempos venideros, antidemocráticos.

Llegó entonces la dictadura que con su mano de acero (armas en puño), congeló el desarrollo, descompasó y desaceleró el crecimiento estético que al teatro brasileño aún le cuesta superar.

Al contrario de lo que se podía esperar, el comienzo de la dictadura (1964), fue tranquilo para el teatro, pues el primer presidente militar de Brasil, Castelo Branco era un gran admirador del género, frecuentador entusiasta de las salas, pero estos buenos vientos duraron poco. En apenas algunos meses la dura mano militar se posó también sobre el Teatro.

En pocos años, hacia 1968, la censura actuó más duramente en el teatro de Brasil —aunque debemos destacar que la censura no empezó específicamente en la dictadura, pero durante esta se volvió muy radical—, y se hizo presente en la cotidianeidad de los teatros y artistas. En 1970, como forma de resistencia a la dictadura, Boal y su equipo en el Arena, produjeron el Teatro Diario o Periódico, que

consistía en la teatralización de noticias. El grupo iba a facultades, escuelas, iglesias, sindicatos y trabajaban con noticias traídas por los espectadores y a través de ciertas técnicas, las transformaban en piezas teatrales. Esto se dio hasta febrero de 1971 cuando Augusto Boal fue preso y torturado y después se exilió en la Argentina, donde siguió con sus experimentos teatrales en el metro, en restaurantes, cárceles, etc. Hasta 1976 en que por la dictadura en la Argentina debió partir a Perú, donde concretó su teoría del Teatro del Oprimido, durante la realización de una obra de teatro en la calle, cuando una señora, al ser consultada su opinión, intentó explicarle con sus palabras qué final daría a la obra. Entonces, Boal le pidió que subiera al escenario y que representara lo que proponía. Cuando abandonó Perú, se fue a Francia y dio clases en la universidad, donde creó la cátedra de Teatro del Oprimido. Podemos decir que sus tránsitos, como los de Brecht en su momento, generaron una cartografía teatral y que el estudio de su trabajo ingresa en el campo de la territorialidad e internacionalidad.

Los años que siguieron fueron de exilio, prisiones, torturas, censura. Debido a la persecución política, Fernando Peixoto se vio obligado a escribir artículos con el seudónimo de Andréa Sarti, porque todo lo que llevara su nombre estaba vetado en Brasil.

Otro ejemplo de la intransigencia de la dictadura: el espectáculo *Roda Viva*, con dirección de José Celso, criticaba los símbolos eclesiásticos, la industria cultural y la sumisión que infería al pueblo a través de los medios masivos. Empezó en Río de Janeiro, donde recibió críticas por un lado y la admiración por otro. Cuando fue a São Paulo, el Comando de Caza a los Comunistas CCC (aquí en la Argentina, la

triple A) invadió el escenario, destruyó parte de sus instalaciones y golpearon a los artistas. Cuando siguió la función en Porto Alegre, se repitieron las agresiones, finalizando ahí las funciones de *Roda Viva*.

El año 1978 mostró una atenuación en la censura. La gente ya podía salir a la calle y manifestarse en contra de la presión estatal. En Río de Janeiro se organizó, la Comisión Permanente de Lucha Por la Libertad de Expresión y en el Directorio del Centro de Artes de la Federación de las Escuelas Federales Aisladas en la Provincia de Rio de Janeiro organizaron una serie de lecturas de textos prohibidos. Se realizó, en ese mismo año, un Día Nacional de la Libertad de Expresión. Se realizó además el montaje de la pieza *Murro em ponta de faca* de Augusto Boal, en ese momento exilado por la dictadura, pieza que hablaba justamente sobre la vida de los exilados políticos.

El año 1979 empezó su primer día con la caída del Acto Institucional número 5 (AI-5), que fue el quinto decreto de una serie, considerado el más duro, que daba poderes absolutos al régimen, siendo su primera obra el cierre del Congreso Nacional casi por un año. La censura siguió, pero ahora con promesas del nuevo presidente, el general Figueredo, de volver a la democracia.

Muchas piezas prohibidas, a partir de aquel año, fueron liberadas, como *Papa Highirte* de Oduvaldo Vianna Filho, una fábula que trata sobre el destino de los dictadores demagogos expulsados de los países por otros dictadores demagogos y sus relaciones con la resistencia popular. La obra *Macunaíma: el heroe sin ningun carater*, rapsodia de Mário de Andrade, que se adaptó con tintes cómicos al teatro, hace un recorrido por Brasil cuestionando qué es la cultura y cuál la verdadera identidad brasileña.

Rasga Corazón, de Oduvaldo Vianna Filho, es el resultado de una larga investigación sobre el panorama político y cultural de Brasil en los últimos cincuenta años anteriores a escritura de la pieza (1972-1974).

Exilio, prisiones, torturas, muerte en acciones de terrorismo estatal. Entre tantos civiles que sufrieron diversas penas, cito algunos de los más conocidos entre nosotros: Augusto Boal, Bete Mendes, Fernando Peixoto, Chico Buarque de Holanda, Caetano Velloso, Vinicius de Moraes, Raul Seixas, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Nara Leão, Oscar Niemeyer, Ziraldo, Paulo Freire, Luiz Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso, Darcy Ribeiro. Los datos estiman más o menos trescientas personas muertas y desaparecidas, veinticinco mil presos políticos y diez mil exiliados.

Está registrado que desde 1964 hasta 1978 la censura sentenció prohibición a más de cuatrocientas obras teatrales y otras actividades artísticas hecho que generó empobrecimiento, como dijo Peixoto, y las obras que se podían esperar recurrían a una nueva forma de construcción del texto, como la utilización de las metáforas y otras formas de burlar el sistema vigente, como lo hicieron principalmente Chico Buarque y Vianinha. Destacamos también que los años setenta marcan una conceptualización en la performance en Brasil. Aquel año llegó a Brasil el Living Theatre y empezó a trabajar en conjunto con el Teatro Oficina, pero luego salieron a la calle en un intento de desviarse de la censura militar. A pesar de las persecuciones sufridas, se presentaron en un barrio de San Pablo con la performance *Favela*, pero antes de que empezara su próxima obra, fueron puestos en prisión y deportados. Luego, en 1973, este grupo presentó en Estados Unidos la performance *Siete*

meditaciones sobre el sadomasoquismo político, obra que denunciaba la opresión y tortura que sufrieron sus integrantes mientras estuvieron presos en Brasil.

Ya el portugués radicado en Brasil, Artur Barrio, empaquetaba porciones de carne y huesos y arrojaba sangre en el río en Belo Horizonte en 1970 como medio de denunciar los asesinatos del régimen militar y de los grupos de exterminio. Antonio Manuel, en sus trabajos se apropiaba de tapas de periódicos, como *Última Hora*, para retratar los conflictos entre la política vigente y las grandes manifestaciones del período. También podemos citar como intervención cultural y de resistencia a Cildo Meireles, con las Inserciones en Circuitos Ideológicos, en que botellas de Coca-Cola y billetes de dinero eran utilizados para expresar mensajes en contra de los Estados Unidos, como *Yankees Go Home!*, denunciando el apoyo de los norteamericanos a la intervención militar en Brasil.

En Brasil, los grandes encuentros populares se dan en general, por medio de la música, en los festivales que reúnen a miles de espectadores, no solo en las canchas, sino también por los medios masivos. Es la tradición de la música la que genera movilizaciones más amplias, llegando a una cantidad mucho más grande de provincias y quizás uniendo a una sola voz, como fue el caso del himno de la contra-dictadura de Geraldo Vandré: *Para não dizer que não falei de flores*: “caminando y cantando y siguiendo la canción, somos todos iguales, brazos dados o no (...)”. En los conciertos se veía multitudes en una gran pieza teatral, cantando aunque por supuesto, metafóricamente, contra la dictadura. Sin duda una forma espectacular de resistencia, como lo fue también el llamado rock nacional en la Argentina.

La Argentina

Al período que nos toca estudiar, en particular las décadas del sesenta y setenta del siglo XX, los historiadores Carlos A. Floria y César García Belsunse lo designaron “la Argentina violenta”. La presión de un peronismo proscrito del juego democrático y el fenómeno de la guerrilla latinoamericana, en un contexto de grandes potencias en acecho, alentó en grupos militares la identificación con ideologías anticomunistas (que incluían en el rubro ‘comunista’ hasta las más leves intenciones progresistas) y que agitaban consignas de protección a la “seguridad nacional”(a la que consideraban atacada si se escribía un graffitti o se pegaba un panfleto en la calle, o peor aún, si se leían y difundían libros “peligrosos” que pusieran en duda la triada “Dios, Patria, Hogar”). Así el 28 de junio de 1966 un golpe militar destituyó al presidente Arturo Illia, asumiendo el poder una autocracia militar en la que se fueron sucediendo tres presidentes militares entre 1966 y 1973: Juan Carlos Onganía, Roberto M. Levingston y Alejandro A. Lanusse.

La repercusión internacional del “Mayo francés” (1968) con sus consignas libertarias, la necesidad creciente en el campo intelectual-social de articular arte y política, los conflictos sindicales y estudiantiles alentados por Perón desde el exilio, derivaron por un lado en episodios fundantes del “conceptualismo ideológico” como “Tucumán arde” en noviembre de 1968, y por otro, en potentes protestas y reclamos contra la dictadura que se volcaron a las calles de las ciudades como el “Cordobazo” en 1969, el “Mendozazo” en 1972 y otras manifestaciones de descontento popular que sumadas, fueron poniendo en jaque al régimen que tuvo

que aceptar llamar a elecciones, en las que se impuso en 1973 el Frente Justicialista de Liberación con la fórmula Héctor Cámpora–Solano Lima, que era lo más cercano y directo al propio Perón que continuaba proscrito en el exilio madrileño. Así lo cantaba el lema de la época: “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. Ahí se visibilizó la generalización de la violencia que explotó el 20 de junio de 1973 cuando Juan Perón retornó a la Argentina. La disputa entre grupos de izquierda y de derecha en la que cada uno buscaba la bendición del líder, Perón la dirimió expulsando de la Plaza de Mayo a los grupos que querían alcanzar una “patria socialista” y abrazando a la derecha sindical. Lo peor fue que Perón bendijo desde el poder del Estado a la Alianza Anticomunista Argentina que bajo la dirección de un adláter suyo, José López Rega, formó grupos parapoliciales que torturaban y asesinaban oponentes. Las fuerzas armadas también participaron y las múltiples agrupaciones guerrilleras respondían a su vez con secuestros extorsivos, robos a bancos, colocación de bombas, asalto a cuarteles y muertes a militares y uniformados en general, dispuestas como estaban, a tomar el poder político por las armas. Ese pandemónium tuvo su clímax cuando, por la muerte de Perón en julio de 1974, su viuda, María Estela Martínez asumió la presidencia en compañía de José López Rega. Fue durante su gobierno que se dictó el “exterminio de la guerrilla”. De ese modo, entonces, compartieron escenario el terrorismo de estado y el terrorismo revolucionario hasta el 24 de marzo de 1976 en que una junta militar —integrada por Videla, Massera y Agosti— dio un golpe de estado iniciando lo que llamaron “Proceso de Reorganización Nacional” y puso el peso de todo el aparato estatal para anular la guerrilla en forma absolutamente ilegal y criminal, sin asomo de la más mínima justicia. El Proceso

asoló de manera terrible el campo social y cultural, endeudó y empobreció al país, cerró el Congreso, guardó las urnas y enseñoreó el despotismo desde 1976 a 1983.

Cuando se le preguntó al dramaturgo Mauricio Kartun, sobre cómo creía él, que la dictadura había afectado a la Argentina, respondió:

En dos campos fundamentales. En principio, en la desaparición obligada de toda una generación, que, o desapareció o dejó de producir el teatro que producía, como fue el caso de mi grupo; o partió al exilio. Mi generación, la de los que teníamos en ese momento entre veinte y treinta años, éramos el segmento más comprometido, fuimos la carne de cañón. Entonces, lo que produjo la dictadura fue un gran hueco. Vos te das cuenta. La mía es una generación de muy pocos exponentes.

El segundo fenómeno, naturalmente, es la transformación estética. Aquella estética de los setenta que tenía una fuerte impronta política, naturalmente se lavó. Y empezó a aparecer un teatro más metafórico, que hizo su irrupción más espectacular en Teatro Abierto. Lo elíptico. Empezar a hablar a través de figuras. Lo metafórico. Si vos mirás Teatro Abierto de los dos primeros años, uno de los pocos autores de mi generación que estaba allí, era yo. Los demás eran mayores. (Cfr. Bracciale Escalada, CELEHIS (28), 2014).

Teatro Abierto fue un movimiento que se manifestó entre el 28 de julio de 1981 y 1985 y que nació del deseo de un grupo de dramaturgos, directores y actores, encabezados por el recordado Osvaldo Dragún, de reafirmar la existencia del teatro argentino, cuando se sacó la asignatura Historia del Teatro Argentino de los programas de la Escuela Nacional de Arte Dramático, según cuenta Aída Bortnik. En el momento en que surgió, sus gestores no tenían idea de la importancia y contribución que iba a tener para el rescate de la democracia ese espacio que promovía el encuentro de personas silenciadas. Los autores escribieron piezas breves que se brindaban en horas de la tarde, pues estaba el país bajo “toque de queda” en horas de la noche. Fue un acontecimiento singular que incluyó como principal protagonista al público, especialmente en los primeros años —entre 1980 y 1982—

pues las obras, en razón de la dictadura imperante, no tenían contenido político, pero el ciclo convirtió el hecho de asistir al teatro en una acción militante. La intensidad y la pasión de los espectadores en convivio con los artistas y los técnicos, evidentemente constituyen una fuerza por sí misma revolucionaria que no pasó desapercibida por los represores, quienes el 6 de agosto de 1981, a los nueve días de haberse iniciado el ciclo, colocaron una bomba incendiaria que destruyó el teatro El Picadero. Entonces, entre otros, el empresario de teatro comercial Alejandro Romay ofreció sus salas y Teatro Abierto continuó en el Tabarís. Se presentaron veintiún textos breves con las firmas de Aída Bortnik, Griselda Gambaro, Roberto "Tito" Cossa, Eugenio Griffiero, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Osvaldo Dragún, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Halac, Mauricio Kartun, entre otros.

Como rezaba la declaración de principios de 1981, nacieron por la voluntad de no ser borrados: "Vamos a demostrar que existimos... porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar un público masivo". El ciclo se repitió en 1982 y en 1983 bajo el lema "Ganar la calle".

En el marco del ciclo Teatro Abierto de 1984, Mauricio Kartun junto a otros nueve autores consagrados abrieron cinco talleres culturales gratuitos. De aquellos talleres habrían de surgir las obras que integrarían la edición Teatro Abierto 84.

En 1985, entre otras propuestas, se presentó el ciclo "Nuevos autores, nuevos directores" en dos etapas. En la primera etapa, de febrero a octubre, se organizaron seminarios autorales gratuitos bajo la dirección de Kartun entre otros siete dramaturgos. Los temas abordados fueron el enfrentamiento entre represores y

sometidos, la historia del poder, las incertidumbres planteadas por las diferentes etapas históricas. Aquel fue el último año de Teatro Abierto, pero en aquel “Seminario de perfeccionamiento autoral” se conocieron los teatreros que dos años después conformarían la agrupación “Los Calandracas”. En 1985 convocaron a “El Teatrazo”, que se amplió al resto del país.

Ya conquistada la democracia, el movimiento se diluyó, no sin antes influir en otras actividades artísticas que se organizaron de manera similar: Danza Abierta, Poesía Abierta y Tango y Folklore Abiertos.

En este sucinto recorrido hemos podido apreciar la importancia fundamental que adquirió el teatro de ambas naciones frente a la falta de libertades.

CAPÍTULO IV

AUGUSTO BOAL Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Biografía

Augusto Pinto Boal nació en el año 1931 y falleció en 2009 en Río de Janeiro.

Era hijo del panadero portugués José Augusto Boal y de la ama de casa Albertina Pinto. Desde niño escribía, ensayaba y armaba sus propias obras en las reuniones familiares. Sus estudios de Química se volvieron paralelos a la creación de textos teatrales y a la lectura y comentarios de textos de Nelson Rodrigues. En 1950 concluyó la carrera de Ingeniería Química en la Universidad Federal de Río de Janeiro — UFRJ— y luego embarcó a New York. En Columbia University estudió dirección y dramaturgia con John Gassner y asistió a los montajes del Actor's Studio.

En 1956 regresó a Brasil contratado por Sábato Magaldi y Zé Renato para integrar el Teatro de Arena de San Pablo, donde compartió tareas de dirección con José Renato²⁸ —mentor artístico de la compañía—. Profundizó el trabajo de interpretación, adaptando el método de Stanislavsky a las condiciones brasileñas (había tenido acceso al método durante su estadía en EE. UU.) y al formato del Teatro de Arena, lo que resultó en una interpretación naturalista hasta entonces no probada en Brasil. El grupo provocó una revolución estética en el teatro brasileño en los años cincuenta y sesenta. Asimilaron productivamente las novedades y a través

²⁸ Renato José Pécora (1926 - 2011) fue un director de teatro brasileño. Fundador del Teatro de Arena, director del espectáculo *Ellos No Usan Smoking*, que es considerado un divisor de aguas, ya que introduce el nacionalismo en el teatro brasileño.

del Seminario de Dramaturgia, del Laboratorio de Interpretación y de los diversos montajes, el Teatro de Arena contribuyó vigorosamente a que se alcanzara una dramaturgia genuinamente brasileña.

En 1959, dirigió *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho²⁹. En los años siguientes dirigió *Fuego frío*, de Benedito Ruy Barbosa, *La Mandrágora*, de Maquiavelo, *El seminarista* de Martins Pena, *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, *El mejor juez, el rey* de Lope de Vega, y *Tartufo*, de Molière.

José Renato realizó una pasantía en Francia, en el Théâtre National Populaire, compañía de Jean Vilar. Cuando regresó a Brasil, buscó poner en práctica la noción de teatro popular, trabajando con los clásicos de la dramaturgia a fin de descubrir un teatro vivo y participativo, partiendo de enfoques renovados. Esa fase fue conocida como la de nacionalización de los clásicos, donde registra puestas de gran calidad artística, con fuerte apropiación a Bertolt Brecht. Entre otras obras, presenta *Los Fusiles de la Señora Carrar*, de Brecht, con dirección de José Renato, y *La Mandrágora*, de Maquiavelo, dirigida por Boal, ambas de 1962.

²⁹ Oduvaldo Viana Filho, conocido como Vianinha, nació en Río de Janeiro (1936-1974). Fue uno de los nombres más grandes de la dramaturgia brasileña, a pesar de fallecer precozmente con solo 38 años. Militante del Partido Comunista Brasileño (PCB), fue autor teatral, actor, animador cultural, fundador del Centro Popular de Cultura, el histórico CPC de la Unión Nacional de Estudiantes, del Teatro de Arena, del Grupo Opinião y del Teatro Joven. Hijo del dramaturgo y cineasta Oduvaldo Viana, también militante histórico del PCB, Vianinha marcó su trayectoria por la incansable lucha por las transformaciones sociales y por su compromiso con el arte popular, con su "teatro revolucionario" que apuntaba a concientizar la población. La experiencia del CPC fue tan exitosa que después sus actividades se extendieron a otras áreas de la cultura, como la música, el teatro, el cine, etc. Como autor identificado con los intereses del pueblo brasileño, fue duramente censurado por el régimen militar. La mayor parte de sus obras no fueron exhibidas a partir de 1964 debido a la censura.

Después del golpe militar de 1964, Boal dirigió en Río de Janeiro el show Opinião³⁰, con Zé Kéti, João do Vale y Nara Leão (más tarde sustituida por Maria Bethânia). El evento pasó a la historia como un acto de resistencia cultural en contra de la dictadura, que había iniciado la persecución de los individuos y grupos de artistas con preocupaciones sociales y políticas. En 1968, entró en vigencia el accionar de AI-5 (Acto Institucional N.º 5, similar a la Alianza Anticomunista Argentina, que complicó aún más la vida del pueblo.

En 1966 dirigió *El inspector general* de Nikolai Gogol. Con el decreto del Acto Institucional N.º 5, en 1968, el Teatro de Arena se fue de gira por Estados Unidos, México, Perú y la Argentina.

En 1970, en Río de Janeiro, el grupo Dos del Arena inició los primeros experimentos del Teatro-Periódico, el embrión de lo que posteriormente sería Teatro del Oprimido. Boal fue detenido en febrero 1971 y permaneció en el Departamento de Orden Política y Social (DOPS) de San Pablo durante un mes en una celda solitaria y después casi dos meses en el presidio Tiradentes. Grupos de artistas y entidades profesionales

³⁰ Grupo carioca que en los años sesenta hizo un teatro de protesta y resistencia, núcleo de estudios y difusión de la dramaturgia nacional y popular. Inmediatamente después del golpe militar de 1964, un grupo de artistas conectados al CPC de la UNE se reunió con la intención de crear un foco de resistencia a la situación. Se produjo, entonces, el show musical Opinião, con dirección de Augusto Boal, del Teatro de Arena de San Pablo. Desde su fundación, el Opinião privilegia el arte. Asambleas, reuniones y otras formas de protesta de la categoría teatral hacían del Opinião su epicentro, en los primeros años pos golpe militar. *¿La salida? ¿Dónde queda la salida?* es una adaptación de Frederick Cook, de 1967, que trata sobre la guerra de Vietnam. El director João das Neves emplea el esquema "Sistema Coringa", creado por el Teatro de Arena, para poner en escena las perplejidades y expectativas que surgieron frente al conflicto en el Extremo Oriente. En 1967, ocurrieron desentendimientos internos. Con la ruptura del colectivo de artistas, en 1969, la sala de espectáculos fue alquilada para producciones independientes y shows musicales. El director, último remanente de los fundadores del Opinião, se deshizo del teatro en 1983. En sus mejores momentos, el Opinião no solo centralizó la generalizada indignación de la clase artística contra la censura y la dictadura, sino también la lucha para implementar una nueva conciencia escénica brasileña, apoyando la dramaturgia que se focaliza en las clases populares y en sus condiciones de existencia.

del teatro presionaban el gobierno para obtener la liberación del dramaturgo, que logró salir bajo la excusa de acompañar al Teatro de Arena durante el Festival de Cannes, dejando firmado un compromiso de que volvería a Brasil cuando el evento terminara. Luego, acompañó la gira del Arena en París, pero decidió dejar Europa para vivir en Buenos Aires con su esposa de nacionalidad argentina, Cecília Thumin (Magaldi, 1984: 96-97).

Vivir en el exilio implica al exilado la condición de una ruptura con el ambiente comunal en que convivía otrora y/o la percepción de estar siempre fuera de lugar, para utilizar la expresión de Edward Said. Esa vivencia se destaca por la sensación de estar lejos de la patria, por estar alejado de los amigos, familiares, como así también por las dificultades de adaptación al país que lo acogió, como el nuevo idioma, el no reconocimiento entre estos habitantes y los problemas debido a la creación de nuevas redes de sociabilidad. En la segunda mitad del siglo XX en los países latinoamericanos se ponen de relieve esas diversas vivencias, fruto de las políticas represivas de las dictaduras militares instaladas en la región. Augusto Boal vivió esas experiencias. (Santos: 2012).

En ese período desarrolló los experimentos teatrales que le otorgarían el reconocimiento internacional del público y la crítica. Dirigió el grupo “El Machete” de Buenos Aires y montó, de su autoría, *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo*, *Torquemada* (sobre la tortura en Brasil; la inició como un diario personal en prisión en Brasil y la concluyó en Argentina el 2 de noviembre de 1971) y *Revolución en América del Sur*, iniciando intensos viajes por toda Latinoamérica, donde empezó a desarrollar nuevas técnicas del Teatro del Oprimido: Teatro-Imagen, Teatro-Invisible y Teatro-Foro.

En 1976 junto con su familia se mudó a Lisboa, donde dirigió el grupo La Barraca y vivió por dos años. Fue por entonces que en Brasil surgió la canción “Querido Amigo”, de Chico Buarque de Hollanda y Francis Hime, la cual estaba dirigida a Boal. La letra musical utiliza metáforas para dar noticias al amigo exiliado, a la vez que busca denunciar el régimen autoritario, como muchos otro tema de autoría de Chico:

Querido amigo, perdóname por favor
si no te hago una visita,
pero como ahora aparece un portador
mando noticias en la cinta.
Aquí en la tierra están jugando fútbol,
hay mucho samba, mucho llanto y rock 'n' roll.
A veces llueve y otros días brilla el sol,
pero yo quiero decirte que la cosa aquí está negra,
mucho trampa para llevar la situación.
Que vamos llevando temerosos y porfiados
y vamos bebiendo, pues sin aguardiente,
no hay quien aguante la cuestión.
Querido amigo, no pretendo provocar
ni atizar tus añoranzas,
pero me ocurre que ya no puedo evitar
contarte las novedades.
Mucha pirueta para buscar el ganapán
y todos van buscando con ardor y con desgarro
y vamos fumando, pues también sin un cigarro,
no hay quien aguante la cuestión.
Querido amigo, quería telefonar,
pero la tarifa no es graciosa.
Ando afligido porque te quiero dejar
al tanto de lo que pasa.
Mucha mueca para tragar la transacción
y vamos tragando cada sapo en el camino
y vamos amando, pues también sin un cariño,
no hay quien aguante la cuestión.
Querido amigo, yo te quería escribir,
pero el correo andaba arisco.
si me permiten trataré de remitir
noticias frescas en el disco.

La Marieta³¹ manda un beso para Ustedes,
un beso a la familia, a la Cecilia³² y a los niños,
y Francis³³ aprovecha y también manda cariños,
a todos por igual,

Adiós

³¹ Marieta Severo, la señora de Chico de Buarque en aquel momento.

³² Cecilia Boal, la esposa de Augusto Boal.

³³ Francis Hime, el otro autor de la canción.

De Portugal fue a vivir a Francia y fue invitado a dar clases en la Université de la Sorbonne-Nouvelle de París, donde creó, en 1979, el Centro del Teatro del Oprimido Augusto Boal. Trabajó en muchos países europeos y desarrolló las técnicas introspectivas del Teatro del Oprimido: el Arco-Iris del Deseo, fundada en el psicodrama.

Antes de regresar definitivamente a Brasil, montó en Río de Janeiro *El corsario del Rey* de su autoría, letras de Chico Buarque y música de Edu Lobo, y *Fedra* de Racine con Fernanda Montenegro³⁴.

Su regreso definitivo a Brasil se produjo en 1986 por invitación de Darcy Ribeiro, que en este entonces era el Secretario de Educación del Estado de Río de Janeiro, para dirigir la “Fábrica de Teatro Popular”, cuyo objetivo era volver a un lenguaje teatral accesible a todos, como estímulo al diálogo y a la transformación de la realidad social.

Boal creó también en ese mismo año el Centro del Teatro del Oprimido (CTO,) del cual fue director artístico durante veintitrés años. Allí lo acompañaron en la coordinación y ejecución de las actividades los comodines Bárbara Santos, Claudete Felix, Cláudia Simone, Flávio Sanctum, Geo Britto, Helen Sarapeck y Olivar Bendelak, que también colaboraron con Boal en la reescritura del libro *La Estética del Oprimido*.

Dejó una obra vasta, entre ellas: *Teatro del Oprimido y otras poéticas; El teatro como arte marcial; Juegos para actores y no actores; Hamlet y el hijo del panadero —memorias*

³⁴ Arlette Pinheiro Esteves da Silva (Río de Janeiro, RJ, 1929) es una actriz brasileña de cine, teatro y televisión y una de las fundadoras del Teatro de los Siete —Río de Janeiro—. Es conocida nacionalmente como Fernanda Montenegro, la primera dama del teatro, con inúmeros premios a nivel nacional e internacional; en 1999 fue propuesta para el Oscar.

imaginadas —, que es autobiográfico; *Arco Iris del Deseo*; *Teatro Legislativo*, etc. Existen por lo menos veintinueve libros publicados en el mundo entero sobre Boal o sobre el teatro Teatro del Oprimido, en diversas lenguas. En 2008 fue propuesto para el Premio Nobel de la Paz. En marzo del 2009 fue nombrado Embajador Mundial del Teatro por la Unesco, un honor inédito para los brasileños.

En el Centro del Teatro del Oprimido de Río, desarrolló proyectos con ONG, sindicatos, universidades y municipalidades. En 1992, se postuló y fue elegido concejal de la ciudad de Río de Janeiro por el Partido de los Trabajadores, para realizar el Teatro-Foro, en el que, a partir de la intervención de los espectadores, se creaban proyectos de ley: era el Teatro Legislativo. Después de transformar al espectador en actor, por medio del Teatro del Oprimido, Boal transformó al elector en legislador. Utilizando el Teatro como Política, en “Sesiones Solemnes Simbólicas”, propuso a la Cámara de Concejales 33 proyectos de ley, de los cuales 14 se convirtieron en leyes municipales, entre 1993 y 1996. En 1996 dejó la Cámara de Concejales, pero continuó trabajando por la consolidación del Teatro Legislativo.

En 1998 logró el apoyo de la Fundación Ford para la creación de grupos comunitarios de Teatro del Oprimido, por lo que fue muy criticado por sus pares latinoamericanos, por ejemplo, Tato Pavlovsky. Boal también realizó diversas Sesiones Solemnes Simbólicas de Teatro Legislativo en el exterior: en el Great London Council de Londres, con la participación los escritores Lisa Jardine, Tarik Ali, Paul Heller y abogados de los Tribunales de Londres; en Bradford, en la Cámara Legislativa de la ciudad, sobre cuestiones relativas a los portadores del síndrome de

Down y también en la Sala de la Comisión de Justicia de Rathaus en Munich con el apoyo de la Sociedad Paulo Freire.

En 1999, transformó la ópera *Carmen* de Bizet en sambópera³⁵, una experiencia innovadora que tradujo la música original en ritmos genuinamente brasileños. *Carmen* hizo temporada en el Centro Cultural Banco de Brasil, en Río de Janeiro. En julio del 2000 la estrenó en París.

En 2001 *La Traviata* fue montada también como Sambópera en Río de Janeiro. Una de sus últimas investigaciones fue sobre la Estética del Oprimido, programa que integra experiencias con el sonido, la palabra, la imagen y la ética. Este programa estético se fundamenta en la convicción de que todos somos mejores de lo que pensamos ser y capaces de hacer más de lo que realizamos.

Augusto Boal es autor de diversas obras literarias lanzadas en los más diversos idiomas, por lo que ha sido reconocido con premios y diversas honras. La principal creación de Augusto Boal, *El Teatro del Oprimido*, es objeto de tesis de maestría y doctorados y de cursos en diversas universidades del mundo. El Teatro del Oprimido es hoy una práctica mundial y constituye la metodología teatral más conocida y practicada en los cinco continentes. Augusto Boal falleció el 2 de mayo de 2009, en Río de Janeiro.

³⁵ Se trata de una experiencia de abordaje de óperas tradicionales, utilizando ritmos brasileños, denominada por él sambóperas.

Obras publicadas

• En português

Jane Spitfire. Rio de Janeiro: Codecri, 1977; São Paulo: Moraes, 1977.

Jane Stipfire, edição revisada. RJ: Civilização Brasileira, 2003.

Duzentos exercícios e jogos para ator e não-ator com vontade de dizer algo através do Teatro. RJ: Civilização Brasileira, 1991.

Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. RJ: Civilização Brasileira, 1985; São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Arena conta Tiradentes. São Paulo: Sagarana, 1967; São Paulo: Cosac Naify (forthcoming).

Crônicas de Nuestra América: O "Gato", a mulher de Johnny e a bicicleta a motor. O homem que era uma fábrica. Processo ao macaco ou ser animal não é atenuante. Nossa Senhora dos Oprimidos. O cachorro da Rainha e outros cachorros. O coronel de Maracaibo. Os ratos e o altar do marido morto. Acabou a censura. A gente acaba se acostumando. A morta imortal. Rio de Janeiro: Codecri, 1973.

Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1975.

Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Jane Spitfire. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

Murro em Ponta de Faca. São Paulo: Hucitec, 1978.

Milagre no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Stop: ces't magique. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Teatro de Augusto Boal Vol. I: Revolução na América do Sul; As aventuras do Tio Patinhas; Murro em Ponta de Faca. São Paulo: Hucitec, 1986.

Teatro de Augusto Boal Vol. II: Histórias de nuestra América; A lua pequena e a caminhada perigosa; Torquemada. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

O Corsário do Rei. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. Cosac Naify (forthcoming).

O Suicida com Medo da Morte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

Teatro legislativo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Aqui Ninguém é Burro! Rio de Janeiro: Revan, 1996.

Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. São Paulo: Cosac Naify (forthcoming).

Hamlet e o filho do padeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; São Paulo: Cosac Naify (forthcoming).

O teatro como arte marcial. Rio de Janeiro: Garamond, 2003, 2011.

A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro, 2009, numa parceria entre a Funarte, o Ministério da Cultura e a Editora Garamond. São Paulo: Cosac Naify (forthcoming).

A Tempestade: duas peças. Lisboa: Platano editora, 1977.

Categorias do teatro popular, São Paulo: Hucitec, 1979.

Stop: c'est magique. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Arena Conta Bolivar, 1969/1970.

Tio Patinhas e a Pílula, 1974.

As Aventuras do Tio Patinhas, in Teatro de Augusto Boal, São Paulo: Hucitec, 1986-88.

A Barraca Conta Tiradentes, 1977.

Mulheres de Atenas.

Milagre no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

O Corsário do Rei. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

O Suicida com Medo da Morte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

Aqui Ninguém é Burro! Rio de Janeiro: Revan, 1996.

Teatro de Augusto Boal. Coleção de peças de teatro São Paulo: Cosac Naify (forthcoming).

• En español

Categorías de Teatro Popular. Buenos Aires: Ediciones Cepe, 1972.

La Estética del oprimido (2006 e 2012) (tradução de Joana Castells Savall). Barcelona: Alba Editorial.

El Arcoíris del Deseo. Del Teatro Experimental a La Terapia (tradução de Jorge Cabeza). Barcelona: Alba Editorial.

El Teatro del Oprimido. España: Ediciones De La Flor, 1974; Alba Editorial, 2009 (texto actualizado por Augusto Boal y traducido por Graciela Schmilchuk).

Juegos para Actores y no Actores. España: Ediciones de Crisis, 1975; Alba, 2004 (tradução de Mario Jorge Merlino).

Torquemada, La Habana: Casa de las Américas, 1972.

Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário, Argentina: Ediciones Cepe, 1972; Corregidor, 1975. España: Arte Acción.

Hay obras publicadas también en alemán, bahasa indonesia, danés, finlandés, francés, griego, inglés, italiano, lituano, noruego, polonés, sueco.

Premios

1962 – Premio Padre Ventura, mejor director del año, San Pablo, Brasil.

1965 – Premio Molière para el espectáculo Mandragora de Maquiavel, Brasil.

1967 – Premio Molière por la creación del Sistema Comodín, Brasil.

1971 – Premio Obie Award -Feria Latinoamericana de Opinión – Estados Unidos.

1981 – Officier des Arts et des Letras- Condecoração – France.

1994 – Medalla Pablo Picasso de la Unesco.

1994 – Premio Cultural Award de la ciudad de Gavle-Suécia.

1995 – The Best Special Presentation – Manchester News – UK.

1995 – Prix Culturel – Institut Fuer Jugendarbeit – Gauting – Baviera.

- 1995 – Outstanding Cultural Contribution, Queensland University of Technology.
- 1996 – Cultural Medal – Göteborg University.
- 1996 – Doctor Honoris Causa – in Human Letters – Nebraska University.
- 1997 – Lifetime Achievement Award of American – As of Theatre in Higher Education.
- 1997 – Prix du Mérite, Ministère de la Culture de l’Egypt.
- 1999 – Honor al Mérito, Unión y Ojo Vivo, 1999-12-07.
- 1998 – Premi d’Honor, Instituto de Teatro, Barcelona, España.
- 1998 – Premio de Honor, Instituto de Teatro, Ciudad de Puebla, México.
- 2000 – Montgomery Fellow, Dartmouth College, Hanover, USA.
- 2000 – Doctor Honoris Causa in Fine Arts, Worcester State College, USA.
- 2000 – Proclamation of the City of Bowling Green, Ohio. USA.
- 2001 – Doctor Honoris Causa in Literature, University of London, Queen Mary, UK.
- 2003 – Título de Eco-Ciudadano, Municipalidad de Macaé.
- 2003 – Proclamation – Ciudad de Nueva York – Theater of the Oppressed Day – 27 de mayo.
- 2008 – Propuesto al Premio Nobel de la Paz.
- 2009 – Nombrado Embajador Mundial del Teatro por la UNESCO.

La trayectoria de Augusto Boal

Augusto Boal con el Teatro del Oprimido realizó un trabajo de intervención en el campo social y político. Surgió a finales de los años sesenta en la perspectiva del compromiso político de izquierda que luchaba contra la dictadura militar, un teatro de resistencia. Es un teatro dinámico con interacción entre actor y espectador, a quien llama “espectador”. Este, una vez que deja su pasividad, se torna en actor y

agente de su propia historia, acción que Boal llamó “ensayo para la revolución”. Con estas acciones desarrolla las posibilidades expresivas y las maneras de sociabilidad de los sujetos. El público presenta sus propias opiniones, a partir de temas que lo aproximan y estimulan a expresar su propia vivencia mediante situaciones cotidianas, actuando por medio de su propio cuerpo y su palabra, componiendo una imagen en que la solución es dramatizada. Es la estructura del Teatro Foro, que surge a principios de los años setenta, cuando Boal se exilió en la Argentina y compiló en su libro *Teatro del Oprimido* sus experiencias, aprendizajes y lecturas, donde se pueden rastrear las apropiaciones que hizo de Brecht, Stanislavsky, John Gassner y su amigo Paulo Freire. Dice Julian Boal: “... Si inventó el Teatro del Oprimido no fue en cuanto artista, no fue para inventar algo nuevo, no fue para escribir una nueva página en la historia del teatro mundial. La idea era intentar encontrar armas teatrales que funcionaran para luchar contra la dictadura”³⁶ (2009).

Por medio del Teatro Foro, se pueden abordar cuestiones políticas y sociales ofreciendo la posibilidad de exponer un problema en situación de convivio, en contacto con los otros. Este tipo de teatro puede ser realizado no solo en una sala teatral, sino también en la calle, las escuelas, un medio de transporte público, la cárcel, en fin, cualquier espacio social, donde se pueda ofrecer por medio del espectáculo más que una simple distracción, un espacio de reflexión, de interacción, compartido con el pueblo. Puede ser practicado por personas desprovistas de formación teatral, por cualquier miembro de la comunidad.

³⁶ Extraído del video Julián Boal.

El Teatro Foro Boaldiano, relata una situación de opresión donde oprimido y opresor se enfrentan y en la que la participación del público permite reinventar sus historias. Cuenta con un mediador, llamado “curinga” (comodín), que promueve la discusión, la participación de las personas, o sea la conversión del espectador en *espectador*. El curinga-comodín actúa con el público invitando a las personas a entrar en escena y a ocupar el lugar del oprimido y a proponer una solución para el problema.

El Teatro del Oprimido existe hoy en setenta países; es objeto de encuentros, jornadas, festivales, conferencias.

Los grupos, a través de los comodines —mediadores y capacitadores— multiplican el Teatro del Oprimido y actúan de acuerdo con las situaciones de opresión de cada sistema social, político, económico, de los diferentes países. La opresión vivida por la gente en Europa es distinta a la opresión sufrida por un sudamericano y es por ese camino que el curinga debe actuar y tener la sensibilidad para conducir las puestas.

Un grupo de TO necesita tener un capacitador-comodín que conozca toda la base teórica del Teatro del Oprimido —que se encuentra en los libros *Teatro del Oprimido*, *Juegos para Actores y no-actores* y *El Arcoíris del Deseo*—, donde Boal explicó qué es el Teatro del Oprimido, los ejercicios, la parte práctica y la funcionalidad de sus teorías.

El capacitador reúne a las personas interesadas en realizar un trabajo con una comunidad específica, en un barrio, en la escuela, en la cárcel, en un hospital. A partir de juegos se empieza a trabajar para descubrir las necesidades, las ansiedades de ese grupo. En un segundo momento, el grupo, participando colectivamente, crea un texto, componiendo una situación, una relación bien definida de opresor y

oprimido. Por medio de técnicas corporales, ejercicios y juegos se va constituyendo la puesta.

A partir de estos trabajos se llega a la puesta en sí misma, es decir, la escenificación del problema.

La idea de la conversión del espectador en *espectador* empieza, de acuerdo con las bases teóricas de Boal, antes del comienzo de la puesta: el comodín debe promover una actividad, juego, ejercicio de calentamiento con todos (actores y público) con la finalidad de “hablar” al espectador que también está componiendo el espectáculo, que es efectivamente un actor de esta puesta y que tendrá la oportunidad de entrar en escena y hacer su “ensayo de la revolución”, porque, según Boal, quien cambia actuando, es capaz de cambiar de hecho.

El comodín tiene un gran compromiso social, cultural, político, psicológico; su postura con relación a estos temas va a dictar el discurrir de la obra: desde su creación, hasta la puesta.

Los comodines son personas que reciben un entrenamiento, que en general es ofrecido por otro comodín que ya actúa en algún otro grupo. El nuevo comodín que se está especializando puede tener una preparación actoral y teatral previa o no tenerla, y esta preparación puede durar tres horas, tres días, tres semanas o tres meses.

El grupo de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro tiene muchos proyectos para la formación de mediadores, proyectos a nivel nacional e internacional; incluso realizan intercambios. Sin embargo, no es siempre de ese espacio que salen los futuros mediadores. Como decíamos, cualquier otro mediador puede dar las instrucciones.

Se plantea aquí un primer problema: Augusto Boal, o ahora, después de su fallecimiento, el GTO de Río, no puede controlar si la gente sigue exactamente su cartilla ni tampoco puede coordinar todos los grupos del Teatro del Oprimido que se forman en los setenta países en que se encuentran. De modo que bien puede entenderse que muchas personas que trabajan con el Teatro del Oprimido no necesariamente están bien preparadas para conducir un trabajo de tanta responsabilidad.

Desde el primer encuentro con la comunidad que desea utilizar el teatro como herramienta social, el mediador debe tener la sensibilidad para, a través de los juegos, juntamente con las personas involucradas, elegir dentro de los diversos temas que puedan surgir en las charlas, el que más conviene al grupo en general, que permita superar las necesidades de mayor importancia en ese lugar.

Después de definida la temática a ser abordada, otro momento clave es el de elaboración del texto. Según la poética del Teatro del Oprimido, hay que tener bien en claro cuál es la situación de opresión y, más aún, quién es el opresor y quién el oprimido. Partiendo de que en la gran mayoría de los casos no se está trabajando con actores, dramaturgos, directores profesionales, queda a cargo del mediador percibir si se está aplicando bien la metodología boaldiana. Otro punto a tener en cuenta es que la situación de opresión sea lo bastante fuerte para que la gente pueda verse representada en la puesta y establecer el convivio. Por ejemplo, si la puesta es muy larga, se corre el riesgo de establecer múltiples opresiones y que la gente no logre identificar claramente el tema por el cual la puesta fue elaborada.

Desde el momento en que comenzamos este trabajo, tuvimos la preocupación de observar directamente el “objeto” de nuestra tesis. Cuando empezamos la investigación fuimos a la ciudad de Santo André, San Pablo, Brasil, donde se desarrolla un importante grupo del Teatro del Oprimido³⁷. Ahí funcionan cuatro grupos que forman parte de un proyecto mayor, subvencionado por la intendencia local³⁸, que patrocina el Teatro del Oprimido como herramienta social: un grupo de adolescentes³⁹, un grupo de mujeres, otro formado por personas discapacitadas y otro de la tercera edad. Entrevistamos a personas involucradas en los grupos de tercera edad y de adolescentes. A estos últimos los invitamos a participar del Tercer Congreso Internacional de Teatro Comparado en la ciudad de Bahía Blanca, Argentina, que se celebró en setiembre de 2007. El coordinador de todos los grupos, que también actuaba como comodín de algunos de ellos, se sintió bastante entusiasmado y juntos comenzamos a trabajar para concretar aquella experiencia.

Tanto en Brasil como en la Argentina, pude observar algunos aspectos de la praxis del teatro del oprimido que ya mencioné con relación al compromiso del comodín y los aspectos sociales, artísticos e ideológicos de la propuesta.

Al fin, el comodín junto a once chicos y chicas entre trece y veintitrés años hicieron un viaje de tres mil kilómetros para compartir experiencias. Cuando arribaron, el grupo realizó una puesta. Ahí empezaron mis sorpresas y confrontaciones tanto con la teoría como con las prácticas del grupo.

³⁷ Esta visita ocurrió en el año 2007.

³⁸ El TO estaba implementado por el Estado, en la gestión de intendente Celso Daniel, en 1997.

³⁹ En anexos, entrevista a uno de los adolescentes que participaba del grupo de TO.

La puesta contaba la problemática del nordeste (agreste) de Brasil, donde hay mucha hambre debido a la falta de agua, trabajo y oportunidades para la mayor parte de la población. Un mal sistema político genera una migración constante hacia San Pablo, en búsqueda de mejores días.

Los adolescentes comenzaron actuando sus propias vidas: atrasos en los ensayos por distintas razones; una participante, por ejemplo, tenía que cuidar de la hermana, otra tenía que planchar para la mamá, otro trabajaba, y así, como personajes de su propia vida, charlaban del ensayo en la puesta, dando comienzo a la historia del nordeste brasileño. La segunda historia narraba la miseria nordestina y una situación específica donde un padre muere y deja una hija chica, que todavía juega y que por las necesidades que la pobreza impone a ella y su familia, es obligada a casarse y dejar su infancia en el olvido. Siguiendo esta escena del matrimonio, es abordada la temática de la violación de las mujeres. Continúa la historia de esa pareja (la chica que ahora se convierte en esposa y mamá, mientras juega, cuida su nene). Como el hambre permanece en el nordeste, esta nueva pareja decide intentar una vida mejor en San Pablo. Llegan a la capital paulista y logran tener su casita, su auto y una vida mejor. En este punto de la puesta aparece un nuevo conflicto. Han pasado algunos años, los dos tienen ahora hijos adolescentes que viven una nueva problemática: una hija quiere hacer teatro y la madre la obliga a quedarse limpiando la casa mientras el hermano tiene muchos permisos por ser varón y ninguna obligación.

La puesta fue demasiado larga, con muchos núcleos de opresión, hecho que hizo que los espectadores en el foro identificaran una de las escenas de opresión, la cual no tenía una solución posible en la realidad.

Al final de la puesta, el comodín contó que esa historia era de la vida real de una de las jóvenes y, en una situación transgresora, la señaló y le pidió que contara cómo se habían dado los hechos en la vida de sus padres (que fueron los que emigraron desde el nordeste hacia San Pablo).

Terminó la puesta con el comodín enfatizando que todos los chicos provenían de las favelas, exponiéndolos a un espectáculo sensacionalista.

Las puestas que siguieron tuvieron el mismo problema: presentaron múltiples situaciones distintas de opresión, bastante largas y con una fuerte opresión desde el comodín hacia los actores, donde quedaba muy en claro una relación de poder verticalmente conducida. A pesar de que el comodín enfatizaba demasiado la situación de pobreza de esos chicos y se mostraba como el gran “salvador”, los chicos se desarrollaron con total normalidad, tuvieron una conducta intachable en el hotel y en todo momento y con todas las personas fueron respetuosos y muy amables. En la última puesta, donde había pocos espectadores (casi todos investigadores de teatro, unas diez personas) los chicos estuvieron más relajados y al final de la puesta, se presentaron, como es de costumbre, pero no dijeron que provenían de la favela. Este hecho me lleva a pensar que, en cierta manera, ellos eran obligados a dar el testimonio de su propia pobreza. Su miseria personal era muy enfatizada por el director-comodín que parecía no darse cuenta de que los chicos podían ofrecer mucho más que una demostración pública de que estaban “salvados” por el Teatro del Oprimido. Aquellos actores adolescentes, de tanto que se les recordaba su condición, bendecían a su salvador sin percibir que eran capaces de hacer mucho más, que podían hacer un teatro social y con arte.

Se dieron casos de mala dirección, por ejemplo cuando un actor salía de escena y se ponía a charlar en la extraescena (siempre visible).

Resultó interesante que en uno de los espectáculos emplearan técnicas circenses y de danza, pero creo que se podrían haber aprovechado mejor los talentos natos de esos chicos, con danzas regionales, por ejemplo.

Observando toda esta construcción de un Teatro del Oprimido en particular, de un grupo entre tantos más que hay por el mundo, vuelvo a pensar en las palabras “oprimido” y “opresor” y creo, cada vez más, que no se puede cambiar algo que no hacemos. Si apunto a alguien como opresor en una situación que quiero cambiar en mi sociedad, no puedo yo oprimir a la gente tampoco. Lo que vi es que los chicos eran constantemente oprimidos, en muchas situaciones delante de cualquier persona. Es necesario que quien quiere promover cambios, empiece por él mismo. Paulo Freire dice “[...] la práctica es la acción y la reflexión de los hombres sobre el mundo para transformarlo” (1983: 40). Frente a la pregunta sobre a quién quiere transformar el Teatro del Oprimido, tenemos que tener siempre en cuenta que Augusto Boal, por más que decía que todo gesto desde nuestro nacimiento es político, pertenecía a un partido político. Entonces, surge otra pregunta: ¿qué le preocupa y qué quiere cambiar el Teatro del Oprimido?

El tema opresor y oprimido debe ser mirado desde la óptica de que un opresor no está siempre en esa posición y que el oprimido, en su vida, a veces también puede estar en posición de subyugar a alguien. Por ejemplo, un obrero explotado por su patrón, a su vez puede ejercer violencia sobre su propia esposa. Esto, en otro terreno, con mucha inteligencia nos lo mostró el dramaturgo argentino Eduardo (Tato)

Pavlovsky en la pieza *Potestad*. Pavlovsky habla en esta puesta sobre la temática particular de la dictadura militar en la Argentina, pero también reflexiona sobre una problemática universal: ¿qué somos nosotros: opresores u oprimidos? Según su punto de vista, somos una mezcla de los dos.

Augusto Boal, en una entrevista concedida al diario Clarín, reconoció:

Nos ocupábamos de los negros, las mujeres, los proletarios, descuidando al individuo y teníamos el síndrome Che Guevara. El Che quería hacer la revolución: se fue al Congo y le salió mal; se fue a México y le salió mal; la hizo en Cuba, pero murió tratando de hacerla en Bolivia. En el síndrome Che Guevara se parte de una buena idea pero se la quiere forzar donde no es posible. Y una idea impuesta nunca tendrá cabida. (Clarín, edición lunes 27\04\98, Espectáculos, "Escenario y lucha política").

En esas palabras, el propio Boal deja claro que no se puede imponer nada a nadie, que la imposición no funciona. Pero ¿qué vemos en el Teatro del Oprimido sino una gran imposición? Hablo en el sentido del derecho del espectador de elegir libremente a quién considera agente oprimido y a quién su opresor, porque desde la construcción de la puesta ya está diseñada la función de cada uno y diseñada para que las personas obligatoriamente los identifiquen y se identifiquen en ellos. Sin embargo, la imposición de Augusto Boal se queda ahí. Se subestima la inteligencia del espectador (porque se parte de la idea de que hay que aclarar muy bien quién es quién); se le impone, mediante la gran posibilidad de ser actor por un momento, la única opción de cambiar de rol con el oprimido; o sea, postula que si queremos entrar en escena para cambiar la vida en la realidad, solamente podemos hacerlo en la piel del oprimido. Estos hechos también funcionan en la vida como una forma de opresión.

Afortunadamente, como veremos más adelante, Los Calandracas han superado este problema haciendo que el público elija libremente qué papel quiere representar, no para “jugar” a ser el opresor, sino para ofrecer la posibilidad de un cambio en la actitud de este agente, que no tiene por qué fatalmente resolver las situaciones oprimiendo a otro.

Estamos seguros de que las técnicas y los juegos compilados por Boal funcionan bastante bien al empezar un trabajo comunitario, para que la gente salga de la pasividad. Somos conscientes de que el Teatro del Oprimido puede ser una gran herramienta para promover la reflexión y cambios sociales, pero también sabemos que si no está bien dirigida, puede ser también un arma poderosa en contra del pueblo, a favor de un sistema ya existente, convirtiéndose en un arma de manipulación y promoción personal. Así, por ejemplo, en nuestra ciudad —Bahía Blanca—, después del seminario de tres horas dictado por Armino Pinto en el barrio Villa Hardingreen, se presentó una persona que dice ser comodín y desde 2007 está ganando dinero dictando cursos de Teatro del Oprimido, a pesar de que ha demostrado ser poco serio en las instituciones con las que ha participado.

El Teatro del Oprimido, al trabajar directamente con las comunidades locales de cada país, necesariamente está realizando un trabajo identitario, no solo en relación con la nacionalidad, sino también con el género, lo social, etc.; y es muy valorable la dimensión que puede asumir siempre y cuando esté dirigido por personas idóneas y preparadas.

Hay muchísimos ejemplos de iniciativas vinculadas al Teatro del Oprimido que son serias y están bien dirigidas, como el GTO-Río, que desarrolla proyectos comunitarios,

dicta cursos de comodines y realiza congresos y conferencias para diversos públicos de diversas nacionalidades. Son personas realmente comprometidas con el trabajo voluntario y con acciones sociales y tienen la esperanza de transmitir su mensaje y llegar a todos los rincones del mundo con una propuesta de un teatro inclusivo, sin distinción de edad, sexo, color de piel, etc. Este tipo de trabajo comunitario puede llegar a formar un espectador emancipado y así contribuir para que pueda salir realmente de la obra con la posibilidad de repensar sus caminos. Y del mismo modo en que Brecht veía el teatro didáctico como un medio para la enseñanza de los propios actores, este teatro de la forma en que está concebido, para no-actores, visa un aprendizaje muy horizontal, siempre y cuando haya mediadores capaces de promover tal enseñanza. Asimismo, destacamos el trabajo del Teatro Legislativo, que analizaremos con detalle más adelante, como una herramienta legislativa que abarca la sociedad y el ciudadano, a quien se le da el poder de decidir lo que le conviene a su barrio, su ciudad, su país.

Teatro-Foro

El corazón del Teatro del Oprimido se encuentra en el Teatro-Foro. En él, un grupo de actores arma una escena basada en hechos reales, cuyo tema es de interés del grupo social representado. En esta escena hay un conflicto entre un oprimido y un opresor. El espectáculo se arma con la participación de actores de la propia comunidad y que empiezan a trabajar con la metodología del Teatro del Oprimido —ejercicios y juegos, formación de imágenes, discusión y debate de temas, etc—. La

duración de los ensayos y la organización de la propuesta de la obra dependerán de cada grupo y de su tiempo disponible. El protagonista busca expresar conflictos y elaborar posibles finales, lo que se llama *metaxis*. El arte transforma la vida, y el diálogo entre el mundo estético y el mundo real, la *metaxis* —de la palabra griega usada por Platón μέθεξις, *methexis*—, significa el tránsito posible entre el mundo de las ideas perfectas y el mundo real en que vivimos. Boal dice al respecto:

El oprimido crea imágenes de su realidad. Entonces debe jugar con la realidad de esas imágenes. Las opresiones son las mismas, pero se presentan de modo transustanciado. Es necesario que se olvide del mundo real que estaba en el origen de la imagen y que juegue con la propia imagen, en su corporificación artística. Debe efectuar una extrapolación de la realidad social en dirección a la realidad de aquello que llamamos ficción (en dirección al teatro, a la imagen) y, después de haber jugado con la imagen, después de haber realizado “teatro”, debe realizar una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, en dirección a la realidad social que es suya. En el segundo mundo (estético), se ejercita para cambiar el primero (social). (Boal, 2002: 57)⁴⁰.

La *metaxis* en el TO designa el momento en que el actuante crea imágenes de su conflicto, pasando a vivir no solo la realidad opresora de su sufrimiento personal y social, sino también la superación vivida en la dimensión estética que representó.

En las imágenes dramatizadas es posible realizar modificaciones por medio de los comodines que actúan como mediadores entre el público y los actores en escena, haciendo que el protagonista pueda ensayar formas para modificar su vida concreta; es “el ensayo para la revolución”.

⁴⁰ Boal, Augusto. *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Tiradentes es una obra que integró la fase de los musicales del Teatro de Arena. Abordaba la vida de Tiradentes⁴¹, que puso de relieve sus propósitos de movilización política en la conspiración minera, que fue analizada con la óptica de los años sesenta. Rehicieron la historia a fin de incluir hechos, figuras y personajes relativos al período anterior y posterior al golpe militar de 1964. En esta obra se vio por primera vez el sistema comodín formulado por Boal, que previó el uso metódico de los elementos que aparecían en *Zumbi*, además de una estructura fija para las obras que se componían de “dedicatoria, explicaciones, distribución (en episodios de escenas breves), conectadas por los comentarios del coro, entrevistas y, por fin, exhortación” (Campos, 1988: 121). El sistema incluye aun el personaje que le otorga el nombre: el comodín, quien condensa en sus posibilidades diversos aspectos del teatro anti-ilusionista. El comodín es el responsable por todas las “explicaciones” brindadas a lo largo de la puesta (es omnisciente) y puede desempeñar cualquier papel, en cualquier momento. A él se opone el protagonista, cuyo desempeño, por el contrario de aquel que cabe al comodín, debe ser puramente naturalista (Campos Lima, 2012: 67-68).

⁴¹ Tiradentes, Sacamuelas, apodo de Joaquim José da Silva Xavier, odontólogo tropero, minero, comerciante, militar y activista político que actuó em Brasil, sobre todo en las capitanías de Minas Gerais y Río de Janeiro. Es reconocido en Brasil como mártir, considerado como héroe nacional por haber asumido en exclusividad la responsabilidad de la Conspiración Minera —primer intento serio de independizar a Brasil del Reino de Portugal, a fines del siglo XVIII—.

Teatro Legislativo

Por medio del Teatro-Foro, que es la base del Teatro Legislativo, Boal llega a la siguiente conclusión: “A veces la opresión está enraizada en la ley. En este caso, para provocar el cambio deseado se requiere la transformación, o volver a redactar la ley: la legislación. ¿Pero cómo hacer esto? Ahí terminaba el poder del teatro. No teníamos una respuesta” (2006: 9-10)⁴².

Con esa falta de respuesta a aquel problema, en 1992, un grupo de TO y algunos integrantes de Teatro-Foro convencieron a Boal para que se postulara a concejal. Boal dijo que aceptaría el desafío si esos mismos integrantes del grupo TO y Teatro-Foro participaban de la campaña electoral y la convertían en una “campaña teatral”. Además, agregó: “También es porque no corro el más mínimo riesgo de ser elegido, pero si eso pasase llevaríamos el Teatro del Oprimido al poder Legislativo”. En 1992 fue elegido concejal por el Partido de los Trabajadores por un período que terminó en 1996. Su idea era “hacer teatro como política, no sólo teatro político”. En la Cámara, sus asesores eran a la vez los comodines del TO. En el Teatro Legislativo (TL) la actividad política se ejerce a fin de transformar en ley la necesidad expresa y discutida bajo una forma lúdica a través de la escena del Teatro-Foro. En la práctica, según Augusto Boal, “El Teatro Legislativo transforma el ciudadano en legislador”.

Lo practicaban de esta manera:

A través de las escenas de Teatro-Foro (TF) de los grupos populares a las Sesiones de Teatro Legislativo. Hasta la Cámara en la Plaza, cuando uno de los grupos presentaba su escena de TF en la vereda en frente al predio de la Cámara de los Concejales, en

⁴² Motos, Tomás. *Construyendo ciudadanía creativamente: El Teatro Legislativo de Augusto Boal*.

Cinelândia. Las escaleras servían de tribuna y una lona para el piso y una estructura de fondo (a la que llamábamos "palquito") delimitaban el Espacio Escénico. A los concejales les invitaba a participar porque la idea era reproducir en la calle lo que pasaba (o debería) pasar en el plenario. Como mucho, contábamos con la presencia de cuatro o cinco (cerca del 10%), porque no era sencillo para la gran mayoría exponerse frente a sus electores en general, para discutir problemas y votaciones muchas veces polémicas. Y si fuera día de votar algo, la gente era invitada a entrar. (Olivar Bendelack, "Teatro Legislativo", en <http://ctorio.org.br/novosite/wp-content/uploads/a2p.cache.teatro-legislativo.pdf>).

La dinámica del Teatro Legislativo, en líneas generales, consiste en las siguientes fases: primero se representa el espectáculo en que se trata de brindar la información acerca de un problema colectivo y luego de seguir la conciencia de su complejidad. Luego, en el Teatro Foro se proponen y se prueban soluciones alternativas; en seguida se da la orientación de propuestas con el fin de dirigirlas a otras esferas, de manera de sobrepasar el ámbito en que se generaron. La cédula metabolizadora (que está conformada por entendedores de leyes, normalmente abogados) analiza y clasifica las propuestas. La fase siguiente es la de la votación, que consiste en la discusión de las propuestas y el voto. Por último, ocurre el proceso legislativo en que las propuestas ya votadas en la asamblea son encaminadas al poder legislativo con la real posibilidad de que se convierta en una ley promulgada o modificada.

Por medio de esa iniciativa fueron aprobadas trece leyes municipales. En ese período, Boal formó 50 grupos de teatro que actuaban en villas, sindicatos e iglesias. Terminado el mandato, ¿qué quedó del TL? Se puede destacar que se promulgó la primera ley provincial del Teatro Legislativo. Este hecho vendría a comprobar que sería posible seguir con el TL a pesar de no contar más que con un concejal. En 2004 se aprobó la segunda Ley Provincial, originada en las puestas del grupo Hoja de Opresión, de un barrio de la Zona Este de Río, sobre la obligatoriedad

del uso de preservativos femeninos en hoteles, y similares. Gracias al proyecto del TO en la cárcel, cuya primera etapa comenzó en 2003 en cinco provincias de Brasil, el Teatro Legislativo empezó a ser difundido fuera de Río, con la realización de Sesiones Solemnes Simbólicas de Teatro Legislativo, que originaron propuestas de ley, algunas de ámbito federal⁴³.

El Teatro Legislativo es un nuevo sistema, una forma más compleja que incluye todas las formas anteriores del Teatro del Oprimido y alguna más, específicamente parlamentarias. Espero que esta experiencia sirva, más allá de nuestro mandato, más allá de nuestro partido, más allá de nuestra ciudad, mucho más allá. Espero que sea útil. (Boal, *Teatro Legislativo*).

En Montevideo, en los años 2009 y 2010, se desarrolló el programa LA CAJA (Casa Abierta a Jóvenes y Adolescentes) en el Instituto Nacional de la Juventud, talleres de TO para personas de entre 14 y 29 años. Luego de 2011 continuaron su actividad de forma independiente a fin de profundizar más la metodología del TO. Jóvenes de diversos contextos se acercaron por la voluntad de conocer más sobre el Teatro del Oprimido y su accionar sobre las problemáticas sociales formando diversos grupos de TO⁴⁴. El grupo de Teatro del Oprimido de Montevideo se formó sobre la base de los grupos formados como consecuencia de dichos talleres. Luego, debido a su indignación con los medios de comunicación masivos en Uruguay, los integrantes del grupo decidieron empezar a trabajar con el Teatro Periódico de Boal. El disparador fue una noticia sobre la violencia que se vivía en el país, cuando los medios dieron a conocer el video de un homicidio de un adolescente que había sido

⁴³ Olivar Bendelack, "Teatro Legislativo", en <http://ctorio.org.br/novosite/wp-content/uploads/a2p.cache.teatro-legislativo.pdf>

⁴⁴ Bajar del drama a la propuesta: Una experiencia de Teatro Legislativo en Uruguay. Prof. Sabrina Speranza.

captado por cámaras de seguridad y que fue reproducido más de cien veces en seis días. Estas y otras situaciones en que los menores de edad fueron protagonistas de la inseguridad en el país, delinearon los objetivos del proyecto.

Los objetivos del Grupo están fuertemente vinculados al cuestionamiento sobre la propuesta de bajar la edad de imputabilidad penal en Uruguay (en Uruguay los menores son responsables penalmente, es decir imputables desde los 13 años, bajo el Sistema de Responsabilidad Penal Adolescente. Lo que la reforma constitucional pretendía era que los menores de 16 y 17 años pudieran ser juzgados por el Sistema de Responsabilidad Penal Adulto.

Con este pensamiento, armaron la obra *No es un problema menor*. En este contexto, surgió la Comisión Nacional *No a la baja*, ante la necesidad de frenar la iniciativa que proponía bajar la edad de imputabilidad.

Por dos motivos fundamentales el Grupo optó por construir la obra a base de noticias, a través de las técnicas de Teatro Periodístico: por un lado la necesidad de dejar en evidencia la falsa objetividad de los medios de comunicación, por otro buscar interconectar la fragmentación con la que percibimos la realidad. (Sabrina Speranza, 2014).

El grupo de TO de Montevideo, juntamente con la Comisión de *No a la Baja*, a partir de la demanda de propuestas alternativas a la baja de la edad de imputabilidad constatada por la comisión, se proponía la realización por primera vez en Uruguay de una modalidad específica de Teatro del Oprimido: el Teatro Legislativo, que había resultado exitosa en otros países para generar propuestas desde la ciudadanía que dieran respuestas de forma participativa a problemáticas puntuales.

Teatro-Periodístico

El Teatro-Periodístico es un procedimiento teatral desarrollado por Augusto Boal en la última fase del Teatro de Arena a fines de los años sesenta, inicio de los setenta, como forma de sobrevivencia a la censura —este teatro presentaba claramente una intención de dejar un mensaje al público—. Fue con el Teatro-Periodístico que Boal inició el proceso de creación de las técnicas que dieron origen al Teatro del Oprimido. Consiste en diversas técnicas sencillas que permiten la transformación de noticias del diario o cualquier otro material no dramático en escenas teatrales.

El Teatro de Arena desde su formación deseaba llegar al pueblo. Luego de años de trabajo, surgió el cuestionamiento sobre si estaban logrando llegar a la gente y qué alcance tenían en las clases populares. Frente a un régimen militar, Boal se vio obligado a buscar nuevas propuestas de creación artísticas. Fue en eso momento que se iniciaron las investigaciones que posteriormente resultarían en el Teatro del Oprimido. Boal intentaba que el público realizara su propio arte en lugar de decirles qué debían hacer.

El Teatro-Periodístico de Augusto Boal en Brasil surgió entre jóvenes y nació en el Areninha⁴⁵. A fines de 1969 y 1970 se realizó un curso de interpretación con la actriz argentina Cecilia Thumim Boal. Los jóvenes actores que participaron del curso manifestaron interés por las ideas de Boal y Vianinha, las cuales jamás habían puesto en práctica. La propuesta era montar espectáculos todos los días con las noticias de los diarios que salían a la mañana. Una experiencia parecida ocurrió en EE. UU. en la

⁴⁵ Un pequeño teatro situado en el segundo piso del Teatro de Arena.

década del treinta después de la caída del mercado de valores de la Bolsa de Nueva York⁴⁶. Las escenas literalmente eran producidas del día para la noche, es decir, el diario salía por la mañana, a la tarde se ensayaba y a la noche se hacía la puesta. Los jóvenes investigaron acerca de algunas noticias por su cuenta inicialmente y Boal, al regresar de una gira, se entusiasmó con el proyecto y empezó a trabajar en los guiones y la selección de noticias y contribuyó con la idea de llevar las técnicas al propio espectáculo. En la primera edición presentó al público, además de las noticias, las nueve técnicas que utilizaban para transformar una noticia en una escena teatral; asimismo, realizaba sesiones para enseñar estas técnicas a los grupos que desearan reproducirlas.

Las nueve técnicas, que se encuentran copiladas en el libro *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular* de Augusto Boal, son las siguientes:

- La primera técnica era la *Lectura Simple*, que consistía en leer la escena del diario que produjera más impacto.
- La segunda técnica era la *Improvisación*: la escena partía de una improvisación, no había texto.
- La tercera técnica se llamaba *Lectura con Ritmo*. Toda la escena se realizaba como si fuera un ritual religioso de manera cantada. En este caso, se trabajaba con noticias sobre la censura y obras censuradas. Revelaba un lado oscuro noticiado no solo por el texto, sino principalmente por el ritmo.

⁴⁶ Durante los años que se siguieron a la Revolución Rusa (1917), el teatro se presentó como expresión artística importante para el debate social. “Un género totalmente nuevo que surgió fue el diario vivo o teatro-diario, forma teatral basada en la dramatización de noticias”, explica Lima. Se teatralizaba informes de sindicatos y noticias sobre la guerra civil, por ejemplo. En Rusia, esa forma de teatro ha sido diseminada por colectivos, siendo el *Blusas Azules* su representante más conocido. Allí, el teatro-diario fue practicado hasta 1934. En esa época, el teatro ruso era muy influyente y los diarios vivos atravesaron el océano, llegando a Estados Unidos.

- La cuarta técnica era la *Acción Paralela*: mientras una noticia era leída por un actor o reproducida por un equipo de música, los actores mostraban acciones que explicaban, comentaban o criticaban lo que se leía.
- La quinta técnica era llamada *Refuerzo*. Aquí jugaban con las noticias de la semana como se fuesen previstas en un horóscopo, cada una en un determinado signo.
- La sexta técnica era el *Lectura Cruzada*. Consistía en rediagramar; se hacía una subversión en la diagramación oficial, lo que revelaba toda la política del diario, independientemente de la intención que subyacía en la noticia.
- La séptima técnica se denominaba *Histórico*. Al anunciar esta técnica, el comodín decía: “una noticia siempre es mejor comprendida si el espectador tiene algunas informaciones históricas”.
- La octava técnica era la *Entrevista de Campo*, mediante la cual la solemnidad presente en determinados manifiestos era relativizada por su transcripción en un lenguaje deportivo. Boal recuperó el procedimiento surgido en el Sistema Comodín en que los monólogos y apartes eran sustituidos por “las técnicas espectaculares de los entrevistadores de costumbre” (Boal, 1984: 46). Pronunciamientos divulgados por la prensa eran despojados de su “contexto solemne” y desprovistos de los “eslogans demagógicos”. Por ejemplo, una noticia sobre la creación de la Cruzada Nacionalista, movimiento político de derecha cuya meta era “luchar en contra del comunismo y la subversión”, era transcrita como entrevista deportiva.
- Finalmente, la novena técnica era la *Concreción de la Abstracción*. Boal decía que las noticias violentas se había vuelto parte de nuestra vida cotidiana porque la televisión había pasado a habitar nuestra casa con noticias terribles, veíamos la sangre en la televisión mientras cenábamos o almorzábamos. En esta técnica, después de las técnicas de improvisación, técnicas de “Histórico” y otras técnicas, los actores concretaban la escena. Como señaló Boal “la muerte es abstracta, por eso se hace necesario concretar las palabras” (Boal,

1984: 46). Así, la noticia de la muerte de un obrero que había sido obligado a entrar en un horno sin el debido resguardo antinflama podía dejarnos indiferentes si no veíamos de verdad el hecho; en este caso, los actores concretaban en escena la muerte del obrero quemando. Según Hélio Muniz (2012), en un principio se incineraban lombrices en el escenario, pero que eso no llegó a ser parte de *Teatro Periodístico: Primera Edición*. En el espectáculo, se terminaron sustituyendo por muñecas, que eran quemadas en el escenario (Campos Lima, 2012: 80).

Se realizaban entre tres y cinco sesiones por día, con un fin esencialmente político de expandir y formar grupos nuevos que pudieron tener su propia autonomía. Las sesiones tenían un carácter de protesta, de arte inmediato, que guardaba mucha similitud con el teatro de agitación y propaganda —*Agit-prop*—.

Para Boal, del mismo modo que el fútbol, el teatro debía poseer reglamentos, reglas conocidas para que todos pudiesen “jugar” al teatro, transformándolo en un arte popular de hecho. Al decidir revelar al público sus técnicas, Boal establece una propuesta de formación al espectador, una formación a la vez política y teatral, dirigida a un público activo y directamente participativo.⁴⁷

Fue justo sobre el *collage* y el principio del choque causado por la superposición de elementos que se fundamentó el efecto extrañamiento desarrollado por Bertolt Brecht. Los procedimientos teatrales presentados por el Teatro-Periodístico se valían también de otros recursos provenientes del efecto de extrañamiento brechtiano, como el uso de la metáfora, la ruptura épica de la narrativa y la interpretación

⁴⁷ Andrade, C. (2012). *Teatro-Jornal” de Augusto Boal e a descoberta do Teatro do Oprimido*, extraído de <https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Teatro-jornal-de-Augusto-Boal-e-a-descoberta-do-Teatro-do-Oprimido.pdf>.

colectiva. Según Rancière, el “choque estético de las sensorialidades diferentes” propuesto por Brecht debía producir dos efectos: la extrañeza se debía disolver en la consciencia intelectual del sistema de dominación y esta debía transformarse en movilización política.⁴⁸

Teatro Imagen

Se trata de una técnica constituida a partir de otras técnicas que Boal fue desarrollando a lo largo de sus investigaciones y obras. Más específicamente, se trabajaba con indígenas que no hablaban su mismo idioma en los diversos países por los que pasó en Latinoamérica. Por esa razón se hacía necesario recurrir a las imágenes.

En esta técnica, la dramatización se basa en los lenguajes no-verbales. Los espectadores intervienen directamente por medio de composiciones con los cuerpos de los demás participantes. Se pide a cada uno que exprese su opinión, pero sin hablar, apenas utilizando los cuerpos de los participantes para componer con ellos un conjunto de “estatuas” que represente su punto de vista sobre determinado problema social.

Teatro Invisible

Consiste en actuar representando papeles en lugares públicos, sin que haya conocimiento previo de las personas que se encuentren en dicho lugar, sin que sepan que se trata de una escena teatral. Incluye las modalidades de Teatro Cola, Teatro Calle, Teatro Tren.

⁴⁸ Ídem a la nota 17.

El Arco Iris del Deseo

Antes de hablar acerca del Arco Iris del Deseo, quisiéramos hacer un breve comentario sobre el psiquiatra rumano Jacob Levy Moreno (1889-1975), quien desarrolló el psicodrama, porque sus creaciones son un claro antecedente de las técnicas boaldianas.

Moreno trabajó con niños y prostitutas en las calles de Viena (década de veinte) que fue su primer acercamiento al teatro, con una preocupación claramente social y política. De ahí fue perfeccionando su experiencia en el Teatro de la Espontaneidad⁴⁹, que es la raíz del psicodrama. En el teatro de la Espontaneidad, Moreno presentó un modo revolucionario del quehacer teatral, puesto que introdujo cuatro cambios radicales: la eliminación del dramaturgo y del texto teatral escrito, la eliminación del público como tal y del escenario. Todos los participantes cumplían con estos roles siendo a la vez dramaturgos, intérpretes escénicos y narradores, poniendo el énfasis en la improvisación, en el aquí y ahora —la puesta, la acción, las palabras, el encuentro y la resolución de los conflictos, la sustitución del antiguo escenario por un escenario-espacio—. El escenario era un espacio abierto sin telón (como una arena) que brindaba una visión amplia de todo que se pasaba⁵⁰.

El Teatro de la Espontaneidad fue mal comprendido por el público y críticos de la época. Moreno creó, entonces, una alternativa: el Diario-Vivo, más tarde llamado

⁴⁹ El Teatro de la Espontaneidad se caracterizaba por poseer cuatro distinciones específicas, entre ellas: teatro de conflicto, crítico o axiodrama, teatro inmediato o de improvisación, teatro terapéutico y teatro del creador (ver: Castillo, Beliza, *Psicodrama, Sociodrama y Teatro del Oprimido de Augusto Boal: Analogías y Diferencias*).

⁵⁰ Ruiz-Moreno, Lúcia, Romãna, Maria Alicia, Batista, Sylvia Helena, Martins, Maria Aparecida. *Jornal Vivo: relato de uma experiênciã de ensino-aprendizagem na área da Saúde*.

Diario Dramatizado con el que pretendía realizar una síntesis entre el diario y el teatro. Del diario, sacaba las noticias de los hechos que ocurrían en el mundo y proponía que a partir de aquel estímulo se realizase una dramatización. Trabajaba con dramatizaciones de noticias del día. Los actores no conocían los argumentos que serían presentados hasta el día de la puesta, cuando se someterían a lo que Moreno denominó la transferencia pública, es decir, la realización de la construcción de toda la poética teatral frente al público⁵¹.

Augusto Boal, a partir de sus experiencias con el TO en Europa (1978-1986), elaboró técnicas prospectivas e introspectivas que componen el Arco Iris del Deseo (Boal, 2002). Él creía que por medio de las antiguas técnicas del TO sumadas a las nuevas, creadas en la década de ochenta, sería posible transformar la actividad teatral en un instrumento eficiente para la comprensión y la búsqueda de soluciones para problemas interpersonales y sociales, por medio del autoconocimiento.

Para Boal (2002), si, al vivir el deseo en la vida real, el sujeto deseaba su concreción, al revivirlo en el escenario, él buscaría rectificarlo, transformándolo en objeto observable, pasible de análisis, y quizás, de transformación. El procedimiento sería terapéutico si permitía y estimulaba la elección de una o de diversas alternativas para el problema presentado. (Castillo, 2013).

En Europa observó que las opresiones vividas eran distintas de las que se veían en Latinoamérica, puesto que no correspondían a problemas objetivos o estructurales, como el desempleo, la explotación, las condiciones laborales precarias, la falta de infraestructura, el abuso de poder y el analfabetismo. En Europa, los problemas eran de naturaleza más subjetiva; se trataba de cuestiones existenciales relacionadas con

⁵¹ Érika Cecília Soares Oliveira y Maria de Fatima Araújo. *Aproximações do teatro do oprimido com a Psicologia e o Psicodrama*.

la soledad, el vacío existencial, la incapacidad de comunicación, la dificultad de amar. El opresor estaría dentro de la cabeza de las personas, y a fin de trabajar con esas modalidades distintas de opresión, creó el “policía en la cabeza” (*le flic dans la tête*) y un conjunto de técnicas que recibieron posteriormente el nombre de una de ellas: Arco Iris del Deseo. El término sugería el análisis de todos los colores del arcoíris, los cuales se recombinaban según el deseo de las personas para así poder resignificar las opresiones internalizadas y otorgarles otras apariencias. A fines de los años ochenta, el Centro de Teatro del Oprimido de Francia empezó a ofrecer seminarios sobre teatro y terapia con la propuesta de integrar el método terapéutico al método de acción del TO. En ese período, Boal llegó a admitir que su método podría ser considerado un psicoteatro, y que “la política era la terapia de la sociedad y la terapia era la política de la persona” (Feldhendler, 2002).

Al comparar las prácticas de Boal y Moreno, es posible apreciar muchas similitudes entre ellas, aunque la denominación de cada una de ellas sea diferente. Ambos están comprometidos con un quehacer teatral revolucionario y se distancian del teatro tradicional. El teatro Periodístico de Boal nos recuerda el Diario-Vivo de Moreno. Y del mismo modo en que el teatro de Moreno eliminaba la distancia entre público y escenario, en el TO se estimulaban la espontaneidad y el espectador dejaba su pasividad para transformarse en un sujeto activo y participante. El Teatro Foro del TO coincide con el Teatro Creador de Moreno en que el espectador como protagonista debe actuar con toda su espontaneidad en el desarrollo del problema planteado.

A pesar de estos rasgos comunes,

En ningún pasaje de su obra Boal admite esas semejanzas, por el contrario, su esfuerzo es en el sentido de diferenciar el TO del psicodrama, aunque los considere áreas que pueden superponerse. Siempre afirmó no tener experiencia con el psicodrama, a pesar de haber participado de un grupo de psicodrama en San Pablo, en 1967-68 y también del X Congreso de la Asociación Internacional de Psicoterapia de Grupo (IAGP), en 1989, que conmemoró el centenario del nacimiento de Moreno. Por invitación de Zerka Moreno, dio la disertación de apertura del congreso, ocasión en que presentó las técnicas del Arco Iris del Deseo, pero siempre que se le ha sugerido que Moreno podría haber sido un precursor de sus métodos, Boal lo negó. (Feldhendler, 2002, en Oliveira y Araújo, Maria de Fatima).

Estética del oprimido

El texto *Estética del Oprimido* fue lanzado meses después de la muerte de Augusto Boal en 2009. Es el fruto de experimentos prácticos colectivos en laboratorios teatrales en los Centros de Teatro del Oprimido, y de la sistematización teórica de los seminarios. En él, Boal busca consolidar teóricamente la práctica que ha realizado en laboratorios teatrales y la sistematización que se ha logrado a través de seminarios nacionales e internacionales. La obra expone, en la primera parte, la fundamentación teórica defendida por el dramaturgo, deteniéndose en las posibles causas de la fuerte influencia que los medios de comunicación actuales ejercen sobre la mayoría de la población, que la transforma en consumidora en lugar de productora de arte. Boal basa su argumentación en filósofos y teóricos como Aristóteles, Alexander Baumgarten, Walter Benjamin y Bertolt Brecht para mostrarnos las razones que nos estarían llevando a una tercera guerra mundial y que él llama “Guerra de los sentidos”. La segunda parte del libro se dedica a la sistematización de las prácticas realizadas en los proyectos sociales y los talleres de Teatro del Oprimido, con el fin

de sensibilizar el lado artístico de las personas para que se perciban como creadores potenciales. Son ejercicios del *pensamiento sensible* para estimular a las personas a crear metáforas de la realidad y poder percibir el mundo bajo otra mirada. Luego Boal expone experiencias en proyectos con enfermos mentales, docentes y alumnos de escuelas públicas, moradores de comunidades carenciadas y ejercicios prácticos para ser aplicados en grupos teatrales.

Apropiaciones de Augusto Boal y multiplicación del Teatro del Oprimido

En 1986, con el regreso de Boal a Brasil, se inició el Centro TO Río, que comenzó su actividad con un proyecto en conjunto con la comunidad educativa. Durante la década de los ochenta, pasada la dictadura en Brasil, empezó la etapa de difusión del Teatro del Oprimido en el país, el cual desarrolló un trabajo en diferentes áreas, poblaciones y situaciones (ONG, jóvenes en situación de riesgo, mujeres, organizaciones sociales, sindicatos). A partir del 2000, las formaciones internacionales empezaron a trabajar con el Teatro del Oprimido, inicialmente, en Europa, EE. UU. y Canadá. Hasta 2006 poca gente de Latinoamérica llegaba a los destinos internacionales, debido a las pocas posibilidades de becas y limitaciones con el idioma. En 2008 y 2009 se lanzó una propuesta para latinos en español, como así también fueron invitadas diversas agrupaciones a talleres y festivales a fin de que los vecinos de Latinoamérica pudiesen ver cómo ocurría la expansión del TO. En 2012 se dio la experiencia de multiplicación con el Laboratorio Madalenas, que conformó una red internacional de mujeres y TO, para abordar las opresiones que enfrentan las

mujeres en la sociedad y también las restricciones que sufren dentro del ámbito del TO y las dificultades para acceder a posiciones de liderazgo y representatividad. Del 30 de julio al 4 de agosto de 2009 se realizó en la Argentina el Primer Encuentro Presencial del Relato Sur (Red Latinoamericana de TO del Cono Sur). A su vez, en enero de 2010 se realizó el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido en Jujuy, Argentina, que contó con más de cuarenta participantes de diferentes lugares de Latinoamérica. En 2006 se creó el CTO Rosario, Argentina, que sigue funcionando.

En Guatemala, METOCA trabaja con el TO desde 2009, cuando consolidaron su formación en el CTO Río. Entre sus actividades, definen en su página⁵²:

Lideramos procesos de multiplicación de la metodología de Teatro del Oprimido en Centroamérica, formamos a formadores y lideramos grupos vulnerables.

Acompañamos sostenidamente desde el 2009 a “Nueva esperanza”, un grupo de TO de mujeres indígenas que viven con VIH y a “Colectivo teatral Luces Kaji Batz” un grupo de jóvenes indígenas kakchiqueles y tzutujiles.

En México se encuentra El Taller que es un Centro de Sensibilización y Educación Humana en Puebla, que está activo desde 2008 focalizándose en el TO y dedicándose a la lucha feminista. Además de desarrollar acciones en solidaridad con otras luchas sociales a partir del arte.

Todos estos grupos de TO de América Latina y Centroamérica que mencionamos arriba se dedican, además del trabajo directo con vecinos de su comunidad, a realizar encuentros, formaciones y multiplicación del TO.

⁵² <http://me-to-ca.blogspot.com.ar/p/quienes-somos.html>

El creador del proyecto Gepeto, el panameño Félix d'EI Cid, llegó a la ciudad de Campinas con la finalidad de estudiar Artes Escénicas en la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp). Para la especialización, se mudó a Manchester, en Inglaterra, donde conoció las técnicas teatrales del brasileño Augusto Boal. Por ese entonces, Boal hacía la difusión de detalles del TO en Europa con obras realizadas en las prisiones, donde los presos discutían en escena la preservación de los derechos humanos y la organización comunitaria. Entusiasmado con esas ideas, d'EI Cid creó el Proyecto Gepeto, que le mereció un premio en Inglaterra y que luego desarrolló a su regreso en Brasil. Creó también la ONG Acción Artística para el Desarrollo Comunitario (Acadec).

Otro caso de apropiación del TO se dio en el Proyecto de Extensión de la UNIRIO, desarrollado en la cárcel Lemos Brito, en 1997, y dos años más tarde, con las internas de la cárcel Nelson Hungría.

El trabajo con los internos consistía en talleres de teatro en los que el lenguaje teatral se enseñaba a través de ejercicios basados en la metodología del TO, y de improvisaciones libres. Los internos tenían clases de expresión corporal y vocal y entraban en contacto con algunos conceptos de teoría teatral y de historia del teatro.

El éxito de la difusión del TO se debe a que existe una gran cantidad de publicaciones que llegan fácilmente a los usuarios, a que es un método de articulación simple mediante los talleres, donde los riesgos son mínimos y los resultados satisfactorios en poco tiempo, y a que existe la posibilidad de contratar a los equipos de entrenamiento del Centro de Teatro del Oprimido.

Bertolt Brecht y Augusto Boal

Augusto Boal publica en el blog del Instituto Augusto Boal un texto llamado “Brecht y, modestamente, yo” que habla justamente sobre su relación con Brecht.

El brasileño afirma que Brecht tiene mucho que ver con su vida teatral. Comenta una curiosidad: Boal empezó su carrera teatral como director profesional en el mismo año y casi en el mismo mes que Brecht murió. La primera pieza que dirigió fue *La Excepción y la Regla*, cerca del año de 1960. El elenco estaba formado por obreros y el público también lo era. Esta fue la primera vez que el brasileño dijo haber trabajado en condiciones de teatro “normal”, profesional, pero con actores amateurs que jamás habían pensado en hacer teatro, y que se encontraban allí con motivaciones esencialmente políticas. Dice Boal:

Todos cargamos en nosotros mismos los elementos esenciales del teatro: somos actores, actuamos en nuestras vidas, practicamos actos, acciones; somos espectadores de nuestros actos. Somos, por lo tanto, actores y espectadores, *espect-atores* —este es uno de los conceptos esenciales del Teatro del Oprimido, que desarrollé años después—. [...] En esta experiencia con Brecht fue que empecé a pensar en desarrollar en no-actores todas las potencialidades actorales que toda la gente posee. (Boal, 2003).

Con *La Excepción y la Regla* el dramaturgo brasileño empezó a pensar en los actores que somos todos, todos los días, y en la teatralidad de nuestras vidas.

El segundo acercamiento a Brecht, que fue por medio de *El Círculo de Tiza Caucasiense*, no fue exitoso. Había un gran elenco y todo para funcionar muy bien; sin embargo, no fue así. De esta experiencia, Augusto Boal dice haber aprendido que aquella pieza en aquel momento, no tenía mucho que ver con las preocupaciones urgentes de aquel momento. Se trataba de una pieza muy interesante e inteligente,

muy poética, pero la fábula brechtiana tenía algo que ver con la reforma agraria y la sociedad estaba muy empeñada en otras luchas, otros debates, otras preocupaciones. Por lo tanto, no se logró establecer el eslabón entre la vida de aquel momento y el arte, a pesar de los personajes hermosos y conmovedores que habitan la obra.

La tercera obra brechtiana con que trabajó fue *La Resistible Ascensión de Arturo Ui*, estrenada en enero 1971, con gran elenco. Dicho espectáculo fue un éxito, que agradó tanto al director como al público. Esta vez, el tema era perfecto, muy pertinente en relación con el contexto, pues se vivía una dictadura en Brasil. Era como si Arturo Ui viviera entre la gente, ya que el fascismo, que avanzaba de forma ascendente en Brasil en 1971 con uno de los gobiernos más crueles de su historia, se hacía cada vez más duro.

Luego Boal fue detenido. El dramaturgo brasileño recuerda que en la cárcel en que se encontraba, Brecht era un nombre que se escuchaba:

Al lado de la celda de seguridad máxima donde me encontraba —¡y que yo, bajo ningún sentido, merecía!— celda con portones de acero, pasillos con portones de acero, había otra celda solitaria donde estaba presa mi ex asistente y siempre amiga, que más tarde fue asesinada por la dictadura, Heleny Guariba. Aunque no pudiéramos vernos, podíamos conversar, y Heleny me decía:

—“Boal, aquí en la cárcel tenés que ser brechtiano, no stanislavskiano. Aquí, la gente está obligada a fingir un poco: vas a ver mucha gente arrastrándose por el piso, gente muy torturada que quiere parecer aún más masacrada de lo que ha sido de verdad, para no ser más torturada aún. Vas a sentir mucho dolor, y el dolor existe, pero no es tanto. Tenés que usar el V-Effect, el efecto de distanciamiento, y no tener demasiada empatía con ese sufrimiento, caso contrario, no vas a resistir. ¡Sé brechtiano!

Heleny sabía que me estaba mintiendo para cuidarme. El dolor físico que sentían mis compañeros de prisión era real. Algunos de mis amigos que allí estaban, mal podían andar después de varias sesiones de tortura. Aun sabiendo que Heleny quería ahorrarme sufrimiento, mirando el resultado de las atrocidades de la dictadura, viendo y

escuchando, hice lo posible para seguir su consejo y situar aquellos absurdos acontecimientos dentro de un “contexto histórico”: confieso que no era posible. Aun así, lo “brechtianismo” me ayudó.

Ya exiliado en la Argentina, Boal se acordó en una oportunidad de un poema de Brecht que hablaba de una vieja señora con hambre que iba al supermercado, metía en el chango todo lo que necesitaba para comer y, al llegar a la caja, decía que en verdad no sabía por qué había elegido todo eso, que no necesitaba ni el pan, ni huevos, ni manteca, y así dejaba toda la comida en su debido lugar de vuelta. Esta vieja señora era viuda, sin dinero y con vergüenza de decir la verdad, que era que tenía hambre. El poema seguía diciendo que ella no debería sentir vergüenza, sino hablar la verdad y exigir una respuesta de la sociedad.

Era eso lo que Brecht proponía en su poema y fue lo que Boal y su grupo hicieron. Crearon una pieza que seguía esa trama ideal. En lugar de la vieja señora, pusieron a un joven desempleado. En lugar de presentar la obra en un teatro, la hicieron en un supermercado sin que nadie, excepto los actores, estuvieran enterados. Boal afirmó al respecto: “Esto de una forma viva, es teatral”.

El “Teatro-Invisible”, que se sintetiza en el ejemplo mencionado arriba, según palabras de Boal, “Estaba premonitoriamente intuido en el poema de Brecht. Aquello que el poeta dijo que debería ser hecho, ¡lo hicimos!” (Boal, 2003).

Boal probó una última experiencia con un texto de Brecht que fue “La Esposa Judía”, de *Terrores y Miserias del Tercer Reich*. Cerca de 1980, Boal vivía en París cuando, con su grupo del Centre du Théâtre de l’Opprimé, decidieron montar un espectáculo con diversas piezas de Teatro-Foro: esta es una de las modalidades del

Teatro del Oprimido, en la que el elenco presenta una pieza “normal” teniendo, sin embargo, como característica necesaria, el hecho de que el protagonista no sabe cómo resolver sus problemas, o intenta arreglarlos de forma inadecuada o insuficiente. En un primer momento, la escena se presenta de forma “normal”, con los espectadores en su función de espectadores. Luego, se vuelve a presentar la obra, salvo que el espectador que desacuerda con el comportamiento del protagonista puede intervenir y sustituir el actor protagonista y dar sus propias soluciones.

Este género teatral, el Teatro-Foro, tiene similitudes con *Aquel Que Dice Sí, Aquel Que Dice No* de Brecht, que es una pieza con dos finales.

Realizaron “La Esposa Judía” exactamente como Brecht la escribió, con la acción ocurriendo en Frankfurt en 1935, en plena ascensión del nazismo, con una diferencia: los personajes a los que la esposa judía telefoneaba y con quienes conversaba estaban presentes y visibles. No hablaban; Brecht no les había dado texto, aunque estuvieron ahí. Cuando el público intervenía en el foro, se dirigía a esos personajes, que podían improvisar. Con este texto escrito en Alemania, se pudo discutir la Francia de la década del ochenta.

Boal termina diciendo:

Estas son influencias puntuales, pero Bertolt Brecht tuvo enorme influencia en todo el teatro brasileño, a partir de los años sesenta, y antes también. No sólo cuando sus piezas fueron montadas, sino cuando, por inspiración suya, otros autores escribieron sus propios textos. Yo mismo no puedo negar la influencia brechtiana en mi obra *La Revolución en América del Sur*, dirigida por José Renato, en el Arena de Río de Janeiro, en 1960.

Anexo: una entrevista

Entrevista que realizamos en San Andrés a Peterson Silva (18 años), uno de los adolescentes que participa del grupo del TO de San Andrés, San Pablo, Brasil:

MK: ¿Cómo te llamas?

P: Peterson.

Me presento, le digo que vengo de Argentina y que estoy investigando el TO en San Andrés. Le pregunto cómo es la experiencia de participar de este grupo, desde hace cuánto tiempo participa, qué le trajo a este lugar.

P: Qué me trajo... Fue para cada uno algo distinto, en general por la recomendación de la gente. Yo vine para ser parte del proyecto Agente Joven, que fue uno de los talleres que había, solo que ahora no existe más, no sé qué pasó con la gente.

MK: ¿Eras parte de ese proyecto?

P: Yo era parte de este proyecto. Empecé a hacer teatro, primero no me gustaba, pero ahí obligatoriamente (*risas*) empecé a hacer teatro y me quedé. ¿Qué hacer...? Van a cumplirse tres años que estoy ahí.

MK: ¿Cómo es para vos hacer teatro? ¿Cómo el teatro forma parte de tu vida?

P: Creo que es una distracción y una concientización. Había diversas cosas que yo no sabía, para decir la verdad, acabar con mis prejuicios, algunos ya los dejé y otros todavía trabajo en ellos. Me parece increíble que no se trata de un teatro en que la gente va, lo mira y listo, conoce una historia, comienzo, medio y fin y listo, se terminó. En el teatro crítico se trabaja con el público y me parece muy copado

porque trabaja con la realidad y es una de las áreas que me gusta trabajar. No sé si Armindo te comentó que tengo un grupo de rap...

MK: Sí, me comentó.

P: Y lo mío es trabajar con la realidad y con el público y funcionó muy bien.

MK: ¿Y podés conciliar lo que te gusta hacer que es cantar con...?

P: Sí, porque antes yo creía que teatro era cosa de trolo...

MK: ¿Ese es uno de los prejuicios?

P: Sí, ese era uno de los prejuicios que yo tenía, pero es algo que después que entré y vi como es el TO, vi que de alguna forma me identificaba, ahí me terminó gustando. Ya salí una vez por problemas familiares, pero terminé volviendo. El teatro creo que es para todos, hay muchos que entran para... porque la madre molesta en casa.

MK: Y tu familia, ¿cómo ve tu participación aquí?

P: Les gusta. Mi mamá ya vino a verme en el TO; mi papá es más resistente: "Hay que pensar en el futuro, el negocio es trabajar" (...). Él no valora mucho la cultura.

MK: ¿Qué otros prejuicios superaste por medio del teatro además de que "el teatro es para trolos"?

P: Tenía otros prejuicios, sí, como por ejemplo tenía prejuicio contra mujeres tortas, homosexuales, pero ahora no me importa más.

MK: ¿Por qué no te importa más?

P: Porque me di cuenta de que es una pavada, la persona no me molesta, no me toca en mí. Estaría siendo un idiota de estar... qué sé yo... sufrí, me di cuenta que nada que ver, aprendí rápido.

Anexo: fotos

Visita a la sede del Teatro del Oprimido en la ciudad de Santo André, San Pablo, en mayo de 2006. De esta visita derivó la visita que el Grupo de Teatro del Oprimido, Adolescentes, brindó a Bahía Blanca, como anteriormente ya fue descrito.

Las siguientes fotos fueron tomadas en la sede del TO de Santo André:



Foto 1. Vista de la fachada del predio en que se situaban los talleres y clases de TO. Espacio brindado por la municipalidad de Santo André.



Fotos 2 y 3. Grupo de Teatro del Oprimido de la tercera edad, con inclusión de discapacitados.



Fotos 4 y 5. Grupo de Teatro del Oprimido de la tercera edad, con inclusión de discapacitados.



Fotos 6 y 7. Grupo de Teatro del Oprimido de la tercera edad, con inclusión de discapacitados.



Foto 8. El director Arlindo Pinto ensayando con el grupo de adolescentes, una obra de creación colectiva, según los métodos del TO.



Foto 9. El grupo de adolescentes ensayando.



Fotos 10 y 11. El grupo de adolescentes ensayando.



Fotos 12 y 13. El grupo de adolescentes ensayando.



Foto 14. El grupo de adolescentes ensayando.



Foto 15. Intervención de Armando Pinto durante el ensayo.



Foto 16. El constante diálogo entre el grupo de adolescente que intercambian ideas sobre la obra.



Foto 17. Secuencia del ensayo después de la intervención.

CAPÍTULO V

EL GRUPO DE TEATRO CUMPA (1972-1976)

“Teatro militante equivale a compromiso político, en algunos casos partidario, en el que la expresión actoral se convierte en herramienta para el esclarecimiento, la propaganda o la movilización” (Verzero, 2009: 445).

Rastreando las actividades de quienes trabajaban obras de “teatro político” de las décadas del sesenta y setenta, pudimos contactar a Ricardo Talento, a quien entrevistamos en tres oportunidades y nos ofreció valiosos materiales para estudiar al grupo Cumpa que fue la agrupación que en un momento de la época que estudiamos, reunió a Boal, Kartun y al propio Talento bajo el magisterio tangible de Bertold Brecht. También nos proporcionó una carpeta con el texto que ellos utilizaron de la obra *¿Civilización... o barbarie?* con correcciones autógrafas y modificaciones que iban realizando los autores junto a los actores durante el desarrollo de los ensayos y en las sucesivas puestas; datos del decorado, vestuario, detalles de la puesta y documentación original sobre la trayectoria de los primeros tres años de existencia del grupo que se desintegró en 1976. También nos proporcionó un trabajo monográfico de su hija Paula que incluye cuatro entrevistas a miembros del grupo Cumpa.

Con el permiso de Talento digitalizamos todo el material y grabamos dos DVD, uno de los cuales le entregamos, en tanto que el otro obra en nuestro poder. El principal de esos contenidos es el texto mecanografiado de la obra *¿Civilización... o*

barbarie?, de Humberto Riva, ampliada por Mauricio Kartun y conocida como obra en colaboración. Consta de 35 páginas de papel oficio numeradas con birome azul. Los números aparecen rodeados por un círculo. Tiene marcas autógrafas, subrayados, recuadros, tachaduras y marcas de entradas y salidas de actores realizadas con marcadores azul y verde. Al finalizar la obra, encontramos 14 hojas extra sin numerar, encabezada la primera por la indicación “25 de mayo de 1818 en Plaza de Mayo - llueve”, escrita con birome azul, esas hojas contienen didascalias y el orden de los diversos momentos de la obra. En las últimas, encontramos el diseño de los actos con las indicaciones de las acciones de los actores, “entra silla”, “saca silla”, “vuelca mesa”, etc., y el diseño de luces y un par de números de teléfono.

Precede a la obra un texto teórico de siete medias páginas (siete cuartillas) que explicita desde una visión revisionista el período de historia argentina que va desde las Invasiones inglesas a la irrupción del peronismo. Aluden permanentemente a la dicotomía civilización y barbarie a lo largo de los siglos XIX y XX. El planteo original de esa dicotomía fue obra de Domingo F. Sarmiento, pero ellos desdeñan la forma en que lo acuñó Sarmiento para adherir en cambio a la visión que de esos términos tuvo uno de los principales denostadores del maestro sanjuanino, Arturo Jauretche, quien en su *Manual de zonceras argentinas*, colocó el contenido de esas palabras a la cabeza de esas zonceras criollas, de ahí que este fragmento fuera utilizado como epígrafe de la obra:

Antes de ocuparme de la cría de las zonceras, corresponde tratar de una que las ha generado a todas —hijas, nietas, bisnietas y tataranietas— (los padres son distintos y de distinta época —y hay también partenogénesis— pero madre hay una sola y ella es la que determina la filiación). Esta zoncera madre es Civilización y Barbarie” (Arturo Jauretche, *Manual de zonceras argentinas*).

La cita de Jauretche vuelve a aparecer en el programa, sintetizando el pensar y actuar del Centro de Cultura Nacional José Podestá⁵³.

“La Podestá” se constituyó en el marco de un replanteamiento del rol de los artistas e intelectuales que esperaban forjar un hombre nuevo. Eso implicaba tratar de transformar la realidad a través de una militancia estético-política, poniendo en primer lugar los intereses colectivos sobre los individuales o personales; en una entrega total a la causa de la revolución para el bien de la mayoría, aunque cada uno debiera postergar sus ambiciones personales: dejar estudios, familia, en pos de aquel bien superior.

Los integrantes de Cumpa se conocieron durante la realización del espectáculo *El círculo de tiza caucasiano*⁵⁴ de Brecht en el Teatro General San Martín y en seguida empezaron a participar en las mesas de trabajo de “la Podestá” agrupación encabezada por Juan Carlos Gené, Carlos Carella, Marilina Ross y Bárbara Mujica, entre otros.

En realidad, Kartun conoció a Boal a través de un espectáculo que el brasileño trajo a Buenos Aires en 1970 a un evento realizado en la Rural que se llamó “Expo-Show”. Era una especie de exposición vinculada al cine, la televisión y el teatro. Ahí

⁵³ José Podestá fue el fundador de una numerosa familia de actores y el creador de la primera obra teatral argentina del circo criollo: “Juan Moreira”. Haber elegido este nombre, evidencia el deseo de identificarse con las raíces del teatro nacional.

² Se trata de una obra en la que Brecht utiliza el mito del Derecho Salomónico para describir la urgencia de la reconstrucción de la Unión Soviética, arrasada después de la invasión Nazi. Un grupo de campesinos comprometidos en la lucha socialista, representan una antigua obra de teatro china, como metáfora para que la gente entendiese la necesidad del uso de toda la tierra disponible para la producción de alimentos.

estaba Boal con su espectáculo *Arena conta Zumbí* (en el capítulo de Boal retomaremos este espectáculo). En palabras de Kartun:

Un espectáculo muy interesante por varias razones. Era teatro político, pero uno que nunca habíamos visto aquí. Un teatro político muy vital, con mucho humor, con una música muy atractiva, con actores muy expresivos y muy vitales. Yo en ese momento estaba empezando a hacer teatro, con la sensación de que el teatro que me conmovía era aquel que se vinculaba con mi actividad militante, pero con la contradicción de que todo ese teatro político que veía por aquí me resultaba aburridísimo, solemne, no tenía nada de aquello que me atraía del teatro mismo. Y este modelo de Boal fue una especie de revelación. Tanto fue así, que apenas vi ese espectáculo me puse a armar un grupo para hacer lo que, de haber llegado a estrenarla, hubiera sido, mi primera obra de teatro, escrita y dirigida por mí. La cosa se pinchó por falta natural de experiencia pero quedó picando. (Bracciale Escalada, Milena. *Sobre maestros y discípulos: Una conversación con Mauricio Kartun*, en CELEHIS, Mar del Plata, (28), diciembre 2014, versión online).

Boal, exiliado en Buenos Aires a causa de la dictadura en Brasil, armó un curso de técnicas de teatro popular. Kartun se inscribió. Él jamás había estudiado teatro. Cuando finalizó el curso, Boal propuso a algunos de los integrantes hacer un espectáculo, que se llamó *Revolución en América del Sur* o *¡Ay! ¡Ay!, no hay Cristo que aguante, no hay*. Esta obra fue traducida del portugués por Boal y su esposa Cecilia Thumim, quien luego integró el grupo Cumpa. La mayoría de los actores provenían de aquél curso, algunos con más experiencia que otros. Todos buscaban incorporar las herramientas de teatro popular. El estreno fue en 1973, en la Sala Planeta, que ya no existe. El grupo recién formado se llamó "Machete", nombre propuesto por Boal por tratarse de un elemento que es a la vez un arma y una herramienta de trabajo.

Antes de estrenar aquella puesta, el grupo Machete realizó experiencias con la técnica del Teatro Invisible que el dramaturgo brasileño venía desarrollado en Brasil, bajo las formas del Teatro Cola o el Teatro Tren; que consistían en improvisaciones

en las colas o en los vagones del tren donde impulsaban a que la gente participara sin que supiera que estaban dentro de un *acting*. Por ejemplo, realizaban una pequeña puesta en un vagón del tren que duraba lo que el trayecto de una estación a otra. Los pasajeros del tren no eran informados de que participaban de una obra, sino que se veían de golpe inmersos en ella. Seis o siete actores se repartían por los vagones; elegían preferentemente los que estaban más llenos. Tenían un argumento armado a partir de una situación detonante. Verbigracia, una muchacha embarazada sobre la que hablaban y a quien le hacían tomar asiento. Ahí empezaba la polémica, la cual tenían bien estudiada. (El rol de embarazada lo hacía la actriz militante Bárbara Ramírez, que años más tarde fue “desaparecida” por la dictadura militar). A partir de intervenciones de los demás actores, se producían discusiones desde distintos lugares del vagón y al final el grupo Machete se presentaba y todos se bajaban juntos.

La intención era puramente política, movilizadora, dentro del concepto de Agitación y Propaganda. Kartun comenta:

[...] había algo muy interesante en Boal que era la conjunción de la ideología con el humor. Y el humor te salva de cualquier riesgo de solemnidad, de cualquier artificialidad. Los espectáculos de Augusto eran muy graciosos. Y buscaba actores que manejaran el humor. Entonces, se vinculaba de una manera muy natural. Lo político nunca aparecía solemne, que ese era el riesgo del modelo brechtiano que conocíamos acá.

El grupo Cumpa se conformó en 1972 con Armando Corti (director); Mauricio Kartun (autor y actor); Humberto Rivas (autor); Mónica Estévez (actriz); Ricardo

Talento (actor); Elba Cerrato (actriz); Cecilia Thumin Boal (actriz)⁵⁵; Alberto Silva (actor); Carlos Rodríguez Méndez (actor) y Marta Larreina (actriz).

El primer trabajo del grupo fue *¿Civilización... o barbarie?*, de Humberto Riva, que ampliada por Kartun, se la conoce como obra escrita en colaboración. Es la primera obra reconocida por Mauricio Kartun. Consistía en una serie de *sketches* donde se satirizaban situaciones de la historia argentina, como el exilio de Sarmiento o el Pacto Roca-Runciman. Este espectáculo intentaba reescribir la historia, como dice Trezza⁵⁶: “intenta con lúcida visión crítica, una desmitificación de hechos y personajes a través del humor corrosivo y la comedia satírica”.

Así lo recuerdan Kartun y Larreina:

Me propusieron que yo escribiese una nueva versión tomando como base *Civilización* original y lo transformase en un espectáculo barrial, callejero, con canciones. Le agregamos murga, y yo escribí esas murgas y escribí también toda la parte histórica que le faltaba, sobre todo del siglo XX; porque la versión original era solo siglo XIX. (Kartun en Entrevista de Paula Talento, 2008).

La obra de Humberto Rivas se renutre haciéndola llegar hasta la vuelta de Perón. (Marta Larreina en Entrevista de Paula Talento, 2008).

El grupo fue contratado por el delegado Interventor, Dr. Oscar José Sbarra Mitre de la Facultad de Ciencias Económicas para que realizaran ilustraciones escénicas de los diversos puntos del programa de la cátedra de Historia Nacional y Popular, cuyo titular era Horacio González. El contrato fue a partir del 1 de octubre de 1973 hasta la finalización del cuatrimestre.

⁵⁵ Cecilia Thumin, la esposa de Augusto Boal, es argentina, psicoanalista. Juntos vinieron a la Argentina en 1971, cuando la dictadura brasileña (que duró 21 años, desde 1964 hasta 1985) se volvió intolerable.

⁵⁶ Rubén Trezza en *La Razón* del jueves 25 de octubre de 1973.

El actor y director Juan Carlos Gené (director del Centro Cultural Nacional La Podestá) era el encargado de preparar las clases-espectáculo. Su tarea incluía —con la coordinación del titular de la cátedra— elaborar libretos, ensayos y representaciones durante las clases masivas de la materia (4500 inscriptos con asistencia no obligatoria de alrededor de 1200 personas en promedio).

Las clases se desarrollaban en el aula magna de la Facultad de Medicina todos los miércoles de 19 a 21. Cualquiera podía asistir, aunque no fuese estudiante. Los integrantes de Cumpa concurrían a las reuniones de la cátedra, donde junto con el resto del equipo analizaban el material sobre el cual se estructuraría la futura clase. Posteriormente, el grupo se reunía por su cuenta para elaborar la información y proceder a dramatizarla. Una vez logrado este acuerdo, Kartun redactaba los textos; luego, varias reuniones de ensayo, que duraban una o dos semanas, acababan por dar al espectáculo su forma definitiva. En el comentario de *El Cronista Comercial* del 13 de noviembre de 1973 se lee:

hasta el momento Cumpa ha representado pedagógicamente, entre otros hitos: *El empréstito Braing Brothers* que tiene como personaje central a Bernardino Rivadavia, *El compromiso de Artigas* que reproduce la arenga que el caudillo litoraleño dirigió a sus paisanos en 1814, alertándonos contra los procedimientos de Inglaterra; el exilio de Sarmiento en el instante de su retirada hacia Chile [...].

Esta crónica periodística nos describe la selección de escenas mediante las que se narra, se reconstruye el pasado de manera fragmentaria en lo que sería la intriga teatral, conformando el montaje de una estructura en cuadros. Este modo Brechtiano de “citar” el pasado favorece la comparación con la actualidad. No sólo se fragmenta la intriga sino también los desempeños y así se “avanza a saltos” como señala

Benjamin en *Tentativas sobre Brecht*, 1975. Los actores, narran, muestran los personajes en pacto de recepción con el público sobre los sucesos pasados, buscando contrastar siempre los valores burgueses de los nuevos valores.

El teatro que se elaboraba en la Podestá era un teatro militante, “de barricada”, como decía Juan Carlos Gené. Eran expresiones artísticas al servicio de la revolución, al servicio de las luchas sociales y políticas del momento. Buscan conseguir el “teatro de la era científica”, fusionando arte y ciencia, partiendo de la premisa de que el teatro sirva para mostrar las relaciones sociales, no para contemplar, sino para influir, e incitar al espectador al cambio.

Mediante la ‘Teatralización de Episodios Históricos’, buscaban enseñar “de manera clara e ilustrada al pueblo”, ya que consideraban que las personas no eran conscientes de su sometimiento y de dónde provenía aquel sojuzgamiento. El intelectual vivía en función de aquella actividad pedagógico-militante. Horacio González, en el artículo “Teatralizar Episodios Históricos”, publicado en *Clarín Cultura* en 1973, dice: “Nuestra materia intenta la reconstrucción de un lenguaje de comunicación social, popular y de masas en la Universidad”. Para esto también vale lo que expresa Pavis sobre la creación colectiva: “se hace necesaria toda una investigación histórica, sociológica y gestual para la elaboración de la fábula”. Por eso *¿Civilización o... barbarie?* es una variante de lo que describiremos como prácticas de la creación colectiva de los años sesenta y setenta.

Entre el material que nos entregó Talento, hay el esquema de aquellas clases que se dictaron en el curso de Horacio González basada en la obra *¿Civilización o ... barbarie?* Es el guión de la clase general del 19 de septiembre de 1973 (no está

completo). Es solo una página, pero describe el desarrollo del espectáculo. Junto a cada referencia histórica hay una especie de didascalia que describe alguna situación. Por ejemplo, en la nota 5 dice: “Tres damas son enfrentadas con la realidad del proceso popular de Rosas”.

En otra hoja mecanografiada bajo el título “Clase general del miércoles 31 de octubre”, vemos que a partir de un sucinto esquema ideológico, debían armar los diálogos. Así leemos:

El equipo docente-actoral de la cátedra integrado por el grupo teatral del Centro de Cultura Nacional José Podestá expondrá el tema de la Década Infame. Las dos escenas que se representarán son las siguientes:

1) El Fraude Patriótico.

El sistema político que se inaugura luego de la caída de Hipólito Yrigoyen se basa en la exclusión sistemática de las mayorías populares en las decisiones públicas.

2) El Estatuto del Coloniaje (El pacto Roca-Runciman)

La dependencia respecto a Gran Bretaña tiene su más clara expresión en el Pacto que firma el ministro Roca (hijo de Julio Argentino Roca) en Londres. El pacto es un verdadero símbolo de la presidencia de Agustín P. Justo y constituye uno de los más acabados ejemplos de la conducta entreguista de las clases gobernantes entre 1930 y 1943.

Contamos también con el contrato que consta de una página de papel tamaño oficio donde en letras mayúsculas dice: “FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES”, “Resolución Delegado Interventor N° 277/ Personal Docente”. Luego, en la línea de abajo, también centralizado: “Ref.: Ilustración escénica”, y en la línea que sigue, centralizado: “2/10/73. Más abajo, ya en texto justificado aparece el siguiente texto:

VISTO:

que es necesario modificar los sistemas pedagógicos para adecuarlos a las necesidades de transmisión masiva de conocimientos,

los antecedentes del Grupo de Teatro "Cumpa" del Centro de Cultura Nacional Podestá,

EL DELEGADO INTERVENTOR EN LA

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS.

RESUELVE:

1.- Encomendar al grupo "Cumpa", en la persona de su representante Mauricio Kartun la realización de ilustraciones escénicas de los diversos puntos de la cátedra, del programa de la Cátedra de Historia Nacional y Popular.

2.- Dichas tareas incluirán la coordinación con el titular de la cátedra, elaboraciones de grupo, libretos, ensayos y representaciones durante las clases masivas.

3.- Las tareas del grupo serán consideradas tareas docentes.

4.- Se abonará al Grupo en la persona de su representante Sr. Mauricio Osvaldo KARTUN (L.E. N° 8.262.046) la suma de \$3.000,-- mensuales a partir del 1º de octubre de 1973 y hasta la finalización del cuatrimestre, imputándose el gasto en las partidas de Personal Docente Temporario.

5.- Regístrese, cúrsese nota al interesado. Comuníquese y archívese.

Finaliza el documento con los nombres del secretario académico: Santos Horacio Fazio y del delegado interventor: Oscar José Sbarra Mitre.

Luego abajo, en mayúsculas, dice: "ES COPIA FIEL DEL ORIGINAL" y abajo está la firma de H. S. García Roche, jefe del departamento, Secretaría General y Despacho. A pie de página, a la izquierda: "RRC. /1.z."

Este contrato posteriormente fue de utilidad para Kartun, dado que él no posee título universitario; ese paso docente por las aulas de la UBA le sirvió de antecedente académico para años después, dictar clases en la Universidad Nacional de Tandil.

A este contrato le siguen una serie de notas periodísticas que anuncian, comentan y describen partes de aquellas "ilustraciones escénicas". Entre otras cosas destacan la

masiva asistencia a las clases, lo inédito de esas formas pedagógicas en la enseñanza universitaria, el hecho de que —antes y después— de las representaciones los alumnos discuten lo visto en pequeños grupos (*El cronista comercial*, 13 de noviembre de 1973). Este suceso pedagógico-artístico tuvo repercusión en los principales diarios de la Capital Federal que tienen llegada nacional como *Clarín* o *El cronista comercial*. Evidentemente en aquel momento hacer la revolución estaba legitimado desde el Estado por instituciones universitarias y la prensa se hacía eco.

Un recorte de diario bajo el título “Nueve obras en el ciclo Universitario”, consigna una conferencia de prensa en la que se anuncian las realizaciones del grupo Cumpa entre las que se detallan las salas y las obras incluidas en el “Circuito Universitario de teatro”. Entre las obras, se presentaría *¿Civilización... o barbarie?* de Rivas y Kartun y *Sainete del 17* de Laura Yusem (en el diario, los apellidos figuran con errores, vacilaciones en la grafía debido a que los autores todavía no eran conocidos).

Poseemos un programa de mano de *¿Civilización... o Barbarie?* En él vemos la imagen de una mano que sostiene un cartel donde aparecen los próceres-personajes de la obra caricaturizados. Debajo, el lugar de actuación y costo de la entrada: “Circuito Universitario de Teatro; Sala “Argentina”; Av. Corrientes 2038; entrada general \$ 9.; Gremios y Estudiantes \$ 6. También como parte del programa, en una hoja por separado, se encuentra el nombre de la obra centralizado y en negrita; luego abajo en itálica dice: “*Creación colectiva en dos actos*”, y más abajo: “Textos: Humberto Riva y Mauricio Kartun”. A continuación aparece la nómina de actores: primero, Cecilia Thumin (que sustituye un nombre tachado, que igualmente se distingue: Elba

Cerrato Pla). Luego siguen Mónica Estévez, Mauricio Kartun, Marta Larreina, Carlos Rodríguez Méndez, Alberto Silva y Ricardo Talento. Director: Armando Corti; Música: Carlos Kersevan; Grabación: Marisol de Acarregui y Carlos Kersevan; Utilería y Vestuario: grupo "Cumpa".

En la tercera página, las escenas en que se dividen los dos actos y en la cuarta el título "Liberación o dependencia en la Argentina" y el subtítulo "Política Librecambista en el Río de La Plata (1810-1826)".

En otro programa, la mano empuña un cartel ahora con las máscaras del teatro. Ahí se anuncia un Circuito Universitario de Teatro donde se mencionan las salas con sus respectivas direcciones (que aquí obviamos): UBA, Sala "Argentina"; Facultad de Medicina, "Aula Magna"; Colegio Nacional de Buenos Aires; Escuela Superior de Comercio "Carlos Pellegrini"; Universidad Nacional de Luján, Teatro Municipal; Universidad Nacional de Lomas de Zamora, "Colegio Mentrúit"; Universidad Nacional de Río Cuarto, Teatro Municipal.

Al lado aparecen los nombres de los espectáculos: "Sainete del 17" de L. Yussem y N. Vieyra; "¿Civilización... o Barbarie?" de H. Riva y M. Kartún; "¡Ma... Sí...!" de Héctor Grillo; "Cuatro historias entre dos" de Cogolani; "El debut de la piba" y "La perra vida" de Cayol; "Theo" de Griselda Gambaro; "La piel de judas", Creación Colectiva; "Movimiento para todos", Creación Colectiva.

Debajo se menciona el auspicio:

DIRECCIÓN DE CULTURA

UNIVERSIDAD NACIONAL Y POPULAR DE BUENOS AIRES

Investigación y Trabajo con el Pueblo.

Es llamativo el hecho de aquí se destaque que la Universidad de Buenos Aires es de carácter nacional, como asimismo se agregue la referencia a “popular”. Y también llama la atención la última frase, especialmente la preposición “con”: “Investigación y Trabajo con el Pueblo”, lo que remite a una clara posición ideológica.

Otro recorte de diario *El Mundo, diario ilustrado* con la fecha escrita con lapicera: “26/11/73”. Bajo el título, se lee: “Un plan de actividades culturales para la provincia de Buenos Aires”. La nota comenta las actividades desarrolladas dentro del marco del “Plan de Movilización Cultural para la provincia de Buenos Aires en la Reconstrucción Nacional” en el cual se llevaron a cabo diversos actos, tanto en La Plata, como en localidades del interior, además de espectáculos coordinados por la Comedia de la Provincia. Este plan incluyó el Tren Cultural, que ofreció funciones de cine, teatro, títeres y folclore, dentro de las cuales se encontraba la función del grupo Cumpa *¿Civilización... o barbarie?* Al lado de la nota se encuentra una foto del grupo Cumpa y debajo de la fotografía dice: “Una escena de *¿Civilización... o barbarie?* por el grupo Cumpa del Centro Cultural Nacional José Podestá. Una creación colectiva basada en textos de Humberto Rivas y Mauricio Kartun”.

Hay otro recorte de diario *Clarín* del “miércoles, 19 de diciembre de 1973 – pág. 15”, que lleva por título “Un teatro para la comunidad”, con el subtítulo “Tarea del grupo ‘Otro’ y del grupo ‘Cumpa’: historia real para el país”. Hay una fotografía que ocupa media página del grupo “Otro” con su puesta en escena; debajo de la foto, leemos: “Función de ‘Nos va a agarrar el Alba’, de Oscar Balducci. Se realizó en San Miguel, Provincia de Buenos Aires. Actores del grupo ‘Otro’ y el público”. La nota

que sigue a la foto comenta en primer lugar la puesta en escena en la localidad de San Miguel. En la nota, introduce al grupo Cumpa con las siguientes palabras:

... otro grupo teatral perteneciente al Centro Podestá —el grupo Cumpa— confrontó su experiencia más madura con un público estudiantil fervoroso, que llenó butacas y pasillos del teatro ubicado en Corrientes 2038 de esta capital. El teatro pertenece a la Universidad de Buenos Aires. La experiencia se titula *¿Civilización... o Barbarie?*, los textos pertenecen a Humberto Riva y Mauricio Kartum (sic), con poesía en escena de Armando Conti (sic).

Agrega la nota:

Se trata de un teatro de barricada, como el que le gustaba a Brecht: un abordaje directo de la realidad. *¿Civilización... o Barbarie?* plantea a manera de un carrousel la historia argentina a partir de 1810. Irreverente y criteriosamente, el texto se mete en los rincones ‘sagrados’ de la historia de nuestro país, para mostrar la otra cara de la visión liberal, el costado habitualmente oculto que no es moneda corriente todavía para los argentinos.

La nota describe el acentuado carácter grotesco de algunos personajes. Luego, con el subtítulo “Objetivos del trabajo” comenta que por ahora estos dos grupos están realizando estas funciones representando al Centro Cultural Nacional José Podestá; que hay otro grupo más en gestación cuyo nombre aún no está definido. El texto sigue en la página siguiente (anexo IX); en la parte superior presenta la continuación del título de la primera página: “Noticias de Cultura y Espectáculos”. Abajo aparece una foto que ocupa un cuarto de hoja de oficio con la imagen de Mauricio Kartun de pie. Debajo de la foto se puede leer: “*Civilización... o Barbarie?*”. Grupo Cumpa. Teatro Político”. Aparece el subtítulo “Papel del actor” que empieza diciendo que “Más allá de las sutiles diferenciaciones de concepto, un principio común identifica al grupo Otro y al grupo Cumpa: una manera distinta de acometer el oficio teatral.

Más específicamente el oficio de actuar, dirigir, realizar teatro... El abandono —en la medida de lo posible— del divismo, del ‘cartel’, de la ‘gloria personal’.

El recorte de “Noticias de cultura y espectáculos” del diario *Clarín*, sin fecha en el documento lleva el título “Días de buen teatro” y el subtítulo “Sigue el circuito universitario. Obras argentinas”. Presenta una foto que ocupa un cuarto de página, bajo la cual se lee: “‘Civilización... o Barbarie?’, espectáculo del grupo Cumpa. Hoy actúan en Corrientes 2038”.

Otra de las actividades del grupo Cumpa fueron los “asados con teatro” que se iniciaron en 1975 y terminaron ese mismo año. Fue una actividad que el grupo realizó frente a la situación de incertidumbre que se vivía en la Argentina y que los afectaba de forma personal. Cabe recordar que en 1975 los aires de la futura dictadura se venían haciendo muy presentes y la idea del unir el teatro con el asado provenía de buscar una forma de teatro más acorde con los tiempos que se vivían, un teatro espontáneo, con una función comunitaria, en un momento en que había que pensar cómo seguir con las artes, ya que se había vuelto bastante peligroso. Dice Paula Talento:

Estos asados con teatro consistían en un día familiar en donde los asistentes accedían, pagando una entrada, a un día en una quinta en donde se realizaban juegos, se cocinaba un asado y por la tarde, alrededor de las 19, se podía disfrutar de una obra de teatro. Todas las actividades eran organizadas por el grupo.

Los “asados con teatro” en forma de puestas comunitarias también demuestran la ideología del grupo Cumpa. No hay nada más espontáneo y sin jerarquía que una

reunión con asado; ahí la horizontalidad se daba no solo entre el colectivo teatral, sino también entre los espectadores y los actores.

A su vez, ofrecían teatro para niños en el Sindicato de Luz y Fuerza de la Capital Federal organizado por “el teatrillo de la Reconstrucción” que integraban Mónica Estévez, Marta Larreina, Elbio Sciarreta, Ricardo Talento y Cecilia Thumin, adaptaron dos leyendas indígenas del *Popol Vuh*, para crear la obra infantil *Los dioses jugadores de pelota*, que se ofrecía todos los sábados y domingos a las 16. Tenemos un programa del estreno el 3 de agosto de 1974 y una fotografía donde aparecen Elbio Sciarreta y Ricardo Talento ataviados con ponchos y lanzas rodeados por muchos niños bajo la inscripción a lápiz “Los dioses campeones”.

Junto al grupo Cumpa, había otros grupos que participaban del Circuito Universitario, haciendo funciones teatrales los fines de semana. Cumpa iba con el texto de Riva y Kartun. Este último recuerda que mientras el grupo Cumpa hacía el ciclo universitario,

Hubo grandes inundaciones en Buenos Aires y decidieron colaborar conjuntamente el Ejército y Montoneros. Fue un acontecimiento histórico muy singular: laburábamos juntos. Nosotros íbamos enviados por la Comedia de Buenos Aires a hacer apoyo cultural. Hacíamos las obras en los pueblos pero morfábamos y parábamos con el Ejército.

En un arranque de ingenuidad o de “cierto lugar de omnipotencia” como dice Kartun, luego del golpe de 1976 ensayaron y estrenaron *Gente muy así*. Se trató de una sátira con textos de Mauricio Kartun en donde se burlaban de las modas de la burguesía vernácula. Era, como dice el autor, “una parodia de la relación entre la burguesía y la cultura. Una familia que había tenido un hijo negado a todo lo que

fuera cultural, lo obligaba a la cultura. Era una parodia pero con términos más que ideológicos. No hacíamos bajada de línea directa porque el país no daba para eso". Larreina agrega: "La estrenamos en el Teatro de la cortada en la calle Venezuela y después pasamos a la wiskería Kartucho. No nos venía a ver nadie". Luego de presentar la obra en aquella wiskería de la calle Santa Fe, el grupo se disolvió. En el país comenzaba el peor período de la dictadura y no estaban dadas las condiciones para llevar adelante el teatro militante, peronista y revolucionario. Luego de años de trabajo conjunto, al cambiar las condiciones sociohistóricas, el grupo Cumpa había cumplido un ciclo.

Marco epocal de la creación colectiva

En 1959, la Revolución Cubana estimuló en los sectores radicalizados de las capas medias latinoamericanas la intención de modernizar aceleradamente el conjunto de la sociedad, partiendo de la creencia de que el atraso socioeconómico suministraba una condición esencial para movilizar la anhelada revolución. La factibilidad de la revolución se basaba en el notable triunfo de la Revolución Cubana, lo que provocaría su irresistible e inmediata imitación. Los círculos socialistas y nacionalistas de izquierda latinoamericanos criticaban el orden establecido en nuestras naciones a causa de la incapacidad de nuestros países para inducir ese progreso y discutían modelos con el objetivo de lograr un desarrollo acelerado hacia la industrialización, el consumo masivo y la consolidación del Estado nacional para lograr reducir el abismo entre nuestras sociedades periféricas y las metrópolis

centrales. Esto produjo la flagrante contradicción de que los grupos intelectuales progresistas y los militantes revolucionarios estimaran los elementos centrales del modelo de desarrollo de los países del Norte, pero proponiendo simultáneamente modelos socialistas o nacionalistas de izquierda para alcanzar rápidamente aquellos logros, pues en nuestros países se identificaba al socialismo con un rápido crecimiento social, mientras que el capitalismo era considerado retardatario e injusto.

Las agrupaciones militantes alimentaban la segura esperanza de que las masas reconocerían en ellas a su vanguardia y se plegarían obedientemente a sus proyectos libertarios, ya que ese grupo esclarecido daría a la masa conciencia de clase para que comprendieran su situación marginal.

Diversos intelectuales, en su momento compartieron la idea de que había que educar a la gente, mostrar cuál era la situación, ya que no estaban advertidos de que estaban sometidos. Esto produjo un cambio en el rol de los intelectuales, pues al considerarse “trabajadores de la cultura”, incluyéndose en el proletariado, buscaban que nadie estuviera por encima de otro, se debían acabar las jerarquías. Dentro del teatro, por ejemplo, hubo épocas en que se soportó la tiranía del director, otras la del dramaturgo; pero en las décadas del sesenta y setenta se anuló el culto a la personalidad al extremo que hoy se pueden encontrar programas de mano en que no aparecen siquiera los nombres de las personas que actuaron. De esa horizontalidad surgió la potencialización de la creación colectiva. Se trataba de un proyecto vital de militancia, donde se comprometían totalmente. El intelectual estaba en función de la militancia y la obra de arte al servicio de la revolución.

La creación colectiva

Como bien señala Patricia García “La creación colectiva es, sin duda, uno de los mayores exponentes del teatro transnacional en América Latina, tanto por sus principios teatrales como por sus protagonistas, que tuvieron un enorme impacto en todos los países del Cono Sur” (García, 2012: 49).

El diccionario de Patrice Pavis la define así:

Espectáculo que no está firmado por una sola persona (dramaturgo o director), sino que es elaborado por el grupo involucrado en la actividad teatral. Frecuentemente, el texto ha sido fijado después de las improvisaciones que ocurrieron durante los ensayos, con cada participante proponiendo cambios. El trabajo dramático sigue la evolución de las sesiones de trabajo, interviene en la concepción del conjunto por una serie de ‘intentos y errores’. [...] Se hace necesaria toda una investigación histórica, sociológica y gestual para la elaboración de la fábula. Esta forma de creación [...] está conectada a un clima sociológico que alienta la creatividad del individuo en un grupo, a fin de vencer la “tiranía” del autor y director que tienden a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas. (Pavis, 1999: 78-79).

Los postulados de la Creación Colectiva nacieron en el Nuevo Teatro del TEC (Teatro Experimental de Cali, 1955) : lucha contra el naturalismo, acercamiento a las artes populares: desde las formas teatrales, a la literatura, la música, la danza y el canto; la apropiación de los clásicos y su aplicación al desenmascaramiento de problemas contemporáneos; la apropiación de Brecht para el desarrollo de formas propias; la democratización de las relaciones entre los diferentes agentes dentro del elenco; la construcción de sistemas de producción y organización de colectivos con postulados revolucionarios; compromiso del actor como intérprete del espectador y de sus intereses por lo que contribuye con su experiencia personal y corporal ofreciendo su concepción del “estado del mundo”. Es decir, expresa la problemática

del momento y estado de las cosas a través de un lenguaje teatral adecuado a la situación. Para esto el actor emerge en escena como actor y como personaje al mismo tiempo, siendo consciente de esa contradicción pues es lo que otorga vida a la figura representada, según la opinión de Enrique Buenaventura (1988:27).

Esta particular manera de realizar el trabajo teatral necesita de un grupo de personas estable que reformula las jerarquías internas para desarrollar un teatro nuevo con respecto a la tradición escénica y cultural hegemónica del texto, vinculado a su vez al lenguaje verbal concebido como medio transparente y objetivo de la comunicación humana.

La Creación Colectiva inicia un proceso de renacimiento o reubicación del cuerpo y del gesto en el mapa de las epistemologías contemporáneas. Dedicar mucho tiempo a la elaboración de sus propios materiales dramáticos y sus espectáculos, amparados en las teorías brechtianas, apropiándose de los fundamentos del Teatro Épico, pero reformulándolo de acuerdo a sus propias necesidades.

La idea de que lo individual y lo colectivo están indisolublemente unidos confluye en la técnica de la improvisación, donde cada actor deberá proporcionar su propia cosmovisión del mundo, valerse de sus experiencias y memorias personales, sumadas a su partitura técnica y a su propio entrenamiento, todo lo cual se hace presente en una práctica asumida como común por la totalidad del grupo, dotada de una conciencia colectiva, reconociéndose en una problemática común y compartiendo una visión socio-histórica de la realidad.

De las improvisaciones realizadas en el momento del ensayo, surge el material escénico, que pasado por el tamiz evaluativo conjunto del grupo y del coordinador/

director, se traducirá en el montaje final, donde el público como destinatario, debe también realizar una tarea crítica y activa.

¿Civilización... o Barbarie?

Vale aclarar que la creación como proceso colectivo es independiente del hecho de producir una obra nueva o recurrir a textos ya existentes, recreándolos en la puesta en escena; por eso los propios integrantes de Cumpa consignaban la frase “Creación Colectiva” bajo el título de la obra *¿Civilización... o Barbarie?* que en realidad reconocía la autoría de dos dramaturgos: Humberto Riva, ampliada por Mauricio Kartun y aceptada por todos como obra en colaboración.

Esta pieza es un excelente ejemplo de lo que se llama el teatro militante de los años setenta, con la particularidad de que fue ofrecido por entregas en las clases de Historia Nacional y Popular dictadas por el profesor Horacio González en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA en 1973/1974.

De los acontecimientos históricos del siglo XIX se ocupó Humberto Rivas en 1972 y luego Mauricio Kartun en 1973 fue agregando las canciones y los textos correspondientes a la historia del siglo XX hasta esos días de 1973 para cumplir los requerimientos de la cátedra. Las tachaduras y enmiendas en el texto dan cuenta de los aportes del colectivo teatral, especialmente en las canciones, a la hora de realizar las puestas de las escenas.

Cuando se refieren a Mitre y a Sarmiento en las páginas que justifican la obra, dicen de ellos: “Estos hombres, por ser los vencedores, se encargaron de escribir la

historia que aprendimos las generaciones posteriores y titularon aquella etapa con el pomposo nombre de “organización nacional” (p. 5). Buscan entonces señalar con una mirada muy crítica los lugares comunes de la historiografía argentina, recorriéndola en dos actos, divididos en varias escenas, hasta la aparición de Juan Domingo Perón, etapa que consideran la más feliz para la masa popular, hasta que en 1955 ésta vio tronchadas una vez más sus realizaciones y sobrevino un nuevo período de sombras y miseria.

Con estas palabras describen la etapa de subversión guerrillera: “Pero el pueblo resiste y lucha, golpea y enfrenta, todos los medios son aptos y se ponen en práctica” (p. 6), y agregan:

Se reconquista el terreno perdido. La presencia del Gral. Perón en la patria, significa la consolidación de un anhelo postergado durante casi veinte años. La causa del pueblo es casi una realidad. Pero el enemigo destruyó y preparó su contraofensiva durante muchos años. El país que nos dejaron está arrasado y empobrecido. Los resortes de la economía siguen en manos de los agentes del imperialismo norteamericano, sucesor moderno del poder económico inglés. (p. 6).

La obra comienza con una “canción de presentación”. A lo largo de las escenas se van intercalando canciones alusivas a los acontecimientos que recrean. Por ejemplo al empréstito de los ingleses en 1818 se intercala la canción “Remate del país”. Hay también una “canción de los unitarios y federales”. En la recreación de 1900 el “Vals de la oligarquía”; en la de 1916 “Milonga del Peludo” (en clara alusión al Presidente Hipólito Irigoyen a quien se lo denominaba así), etc. La obra terminaba con la “Murga peronista” donde se advierte la capacidad versificadora de Kartun que puede sintetizar el accionar combativo de los grupos militantes en la década

precedente hasta el momento en que están cantando. Los dos primeros versos se repetían y al final de cada estrofa venía el “eo, ea” que coreaban todos los presentes y tenía un efecto contagioso y rítmico.

En el pueblo hay una moda (bis) / la de cantar la marchita (bis) / y hoy el pueblo si la canta / llora por Perón y Evita / eo, ea...

El pueblo aprendió una cosa (bis) / con llorar no se hace nada (bis) / y por eso se organiza / en la resistencia armada / eo, ea...

Si podés ponés un caño (bis) / sino tirás una piedra [“tirás una piedra”, en el texto está tachado y reemplazado en letra imprenta manuscrita por “te hacés una huelga”] / todo el pueblo grita y lucha / contra el gorila de mierda / eo, ea...

Muchos gobiernos cayeron (bis) / de Leonardi hasta Onganía (bis) / ellos tenían las armas / el pueblo no las tenía / eo, ea...

Con Lanusse comenzó (bis) / la arremetida final (bis) / y el 17 de noviembre (sic)⁵⁷ / trajimos al General / eo, ea...

Todo el pueblo peronista (bis) / se fue a Ezeiza ese día (bis) / como siempre hubo gorilas / la lluvia y la policía / eo, ea...

[...] A muchos los fusilaron (bis) / en la cárcel o en su casa (bis) / el peronista no llora / toma su arma y los reemplaza / eo, ea...

Los gorilas sienten gritos (bis) / que hacen temblar por su suerte (bis) / son gritos descamisados / son Perón, Perón o muerte / eo, ea...

Así diversos ritmos populares con letras pegadizas y humorísticas iban grabando en los espectadores una nueva visión de la historia argentina al tiempo que la asunción de un compromiso de entrega total a la causa de la liberación.

En las clases, que llegaron a contar con miles de alumnos se desarrollaba una experiencia pedagógica universitaria inédita en el país, que consistía en la utilización

⁵⁷ Esa fecha alude a un intento de regreso del líder que se abortó en una de las escalas en un aeropuerto brasileño desde donde se lo obligó a Perón a volver a España. En la estrofa siguiente ya es clara la mención al momento en que se produjo la “masacre de Ezeiza” cuando efectivamente Perón regresó al país el 24 de junio de 1973.

de textos irónicos, por momentos sarcásticos y en lo posible, permanentemente humorísticos, para la transmisión de los contenidos de la materia.

Según el titular de la asignatura, el propósito era la reconstrucción de un lenguaje de comunicación social, popular y de masas en la universidad. Por tanto, utilizaban los contenidos y formas con los que se manejaba la gente diariamente. Se analizaba el presente, la realidad de la Argentina dependiente y del proceso de Liberación Nacional desde sus raíces históricas.

De este modo, el Centro de Cultura Nacional José Podestá preparó un espectáculo centrado en uno de los ejes fundamentales de la materia: la crítica al esquema de “civilización o barbarie”.

El espectáculo no era una simple teatralización que complementaba las clases teóricas, sino que constituía un intento de elaborar un lenguaje integral, que utilizaba recursos audiovisuales, cinematográficos y teatrales para concretar una mayor participación de todos en la problemática de la materia. Por ejemplo se utilizaba una cinta magnetofónica que irradiaba tras escena, fragmentos del discurso del Gral. Perón del 12 de junio de 1974.

También el uso de coros: en la página 34 del texto aparece una didascalia que consigna la existencia de un colectivo que corea desde bambalinas

FONDO: La verdad, la verdad

Tiene el pueblo la verdad...

FINAL: Y esta fue la historia de la civilización o la barbarie; de la patria o la colonia; de los libros o la alpargata; de una América unida o dominada; esta es la historia de la dependencia que escribieron los vencedores de ayer. La historia de la liberación la escribe el pueblo todos los días.

Las páginas concluyen citando el objetivo final del Centro de Cultura Nacional

José Podestá:

La lucha por reconstruir el país y constituir definitivamente la Patria Grande es el objetivo final frente al enemigo que sigue asestando golpes traidores ante cualquier asomo de soberanía.

La causa de la liberación debe imponerse finalmente sobre los intereses de la dependencia. Este es el acontecimiento cultural auténtico de una comunidad: la lucha por su liberación. Porque si hay un creador de cultura, este es el pueblo cuando acciona; porque si hay una cultura nacional, esta es la que sustenta un pueblo que se transforma y constituye una verdadera Nación. (p. 7).

Esta obra es representativa del trabajo de grupos teatrales que se multiplicaron por esos años, desarrollando obras creadas por el propio grupo, o surgidas del accionar del mismo, estableciendo modalidades temáticas y técnicas definitorias de alto compromiso con el medio social. Una de sus características relevantes era la simultaneidad en que se desarrollaba el proceso de investigación y de producción artística. Se aprecia esta simultaneidad cuando, ante la necesidad de estructurar el espectáculo, el colectivo interviene en su gestación a través de las improvisaciones de relaciones, de situaciones, de atributos de personajes (por ejemplo, Rivadavia aparece como “el Mulato”), etcétera.

En un principio, el florecimiento de estos grupos se vio potenciado por la efervescencia social del momento histórico, pero luego, el avance de la dictadura fue recortando el poder contestatario de este nuevo teatro.

El círculo se fue estrechando cada vez más y la proposición transformadora de la realidad no pudo continuar abiertamente, es decir, apoyada por entidades legitimantes como la universidad y difundidas por la prensa, como fue el caso de

¿Civilización... o barbarie? del Grupo Cumpa; prueba de esto es que en 1975 ya tuvieron que dejar los “asados con teatro” y finalmente se disgregaron por falta de público en 1976.

En su momento, acordando objetivos comunes integraron un colectivo unido que transitó con esperanza y fe un proceso histórico que abortó sin dar a luz “la nueva era” que prometían las canciones; pero la dinámica singular que concibieron, no murió, se convirtieron en las herramientas con que cada uno de ellos generaron nuevos materiales y nuevas propuestas desde el regreso de la democracia; como el teatro político que produce Kartun o el teatro comunitario de Ricardo Talento y Los Calandracas.

CAPÍTULO VI

MAURICIO KARTUN Y EL TEATRO POLÍTICO

Mauricio Kartun nació en San Andrés, partido de San Martín, provincia de Buenos Aires, en 1946. Con el paso de los años, se mudó al centro de San Martín. Kartun dice que fue un alumno distraído con poca capacidad de concentración en lo que no le gustaba, por ejemplo las matemáticas. Cuando regresó a la escuela nocturna, buena parte de su camada ya se encontraba en la universidad. “No la he pasado bien”, recuerda, pero dentro de aquel marco, rescata a un maestro, poeta, que para él fue de suma importancia porque le ayudó a decidirse a no tornarse profesor de literatura, sino a escribir sin preocuparse por una formación sistemática, a animarse a hacer su propia experiencia dentro de la escritura.

Kartun ha sido un lector obsesivo y cuando sus familiares se dieron cuenta de que le gustaba tanto leer, le facilitaron la compra de libros y así se encontró, por ejemplo, con los cuentos de Horacio Quiroga. Entonces empezó naturalmente a intentar escribir y en las clases de italiano encontró el lugar ideal para hacerlo. Al fin se dio cuenta de que “el hecho de no terminar la secundaria no deja afuera el compromiso de estudiar. Soy un tipo que se pasó la vida estudiando. [...] Uno descubre que el colegio es simplemente una estructura necesaria, pero no es la única, y cuando está el deseo de saber, corre como el agua”.

Con el paso de los años, ya tenía una gran cantidad de cuentos escritos. Se presentó a un concurso en una librería de San Martín, cuyo premio consistía en la publicación y lo ganó. Kartun recuerda que todo lo que escribió después fue mucho

peor que aquel cuento, porque la omnipotencia le hacía creer que aquel relato había sido el resultado de una buena idea y no de una emoción y de todas esas cosas que hacen realmente a la buena escritura. Un día, Hugo Loíacono, un periodista de San Martín, le dijo: “Mirá, vos escribís bien, pero sos muy flojo en los diálogos, hacés diálogos muy artificiales. Escribí teatro, porque escribiendo teatro, el diálogo empieza a fluir”. Aunque el lenguaje teatral no le era totalmente extraño, ya que de chico iba al teatro con sus padres, jamás había escrito antes, y cuando empezó, la frustración fue grande. Hasta que un día, caminando por la calle Corrientes, vio un anuncio que decía: "Curso de escritura teatral en Nuevo Teatro" y ahí se anotó con Pedro D'Alessandro, que fue su primer maestro. Entonces empezó a escribir teatro, lo que resultó una gran revelación para él.

Primera etapa: Teatro militante

A fines de los sesenta, principio de los años setenta, empezó como vocal en la Asociación de Estudiantes de Teatro. En los setenta escribió algunas notas sobre cultura popular para la Revista *Crisis*, dirigida en ese momento por Eduardo Galeano, y compuso letras de canciones para *Los hijos de Fierro*, película de Pino Solanas. Por ese entonces, conoció a Augusto Boal en un espectáculo llamado “Expo-Show” y le encantó el teatro político que desarrollaba el brasileño; como señaló en la entrevista que le hicimos, “un teatro muy vital, con mucho humor y música muy atractiva”.

Todavía a principios de los años setenta, Kartun empezó con lo que se llamaba “Dramaturgia de Urgencia” —grupos de teatro político, comprometidos en dar

respuesta inmediata a la realidad—. Trabajaban en las calles o donde podían. Fue un momento de movilización política jamás visto en la Argentina. Por entonces, Boal dictó un curso de técnicas de Teatro Popular en el que Kartun se anotó. Jamás había estudiado actuación, ni pensaba hacerlo, se veía como puro escritor. Después de aquel curso se juntó con Boal en el grupo Machete y luego con la esposa de Boal en el grupo Cumpa. Ahí en el Cumpa estrenó su primera obra, en colaboración con Humberto Riva, y dirigida por Armando Corti, *Civilización... o Barbarie?*

El trabajo de Cumpa era un teatro político, de calle, alejado de los escenarios, muy inspirado en Augusto Boal que fue su gran modelo. Kartun pertenecía a una generación muy politizada y comprometida con lo social. Esto suponía un lenguaje teatral con preeminencia estética brechtiana, aunque Kartun recuerda: “cuando veía a Brecht, me agarraba una tristeza horrorosa y me decía: ¿este es el modelo de teatro político?; hasta que me encontré azarosamente con la obra de Boal”.

Después fue la etapa con el Grupo Cumpa en la cátedra de Historia Nacional y Popular a cargo de Horacio González, para la que tenía que escribir casi semanalmente pequeños *sketches* con los que ilustraban temas de la cátedra. Luego, todavía en el marco de Cumpa, escribió *Gente muy así*, que fue un intento de ingresar al campo del café-concert con una problemática política.

Cuando se le consultó a Kartun por la relación entre esta primera “dramaturgia de urgencia” de los años setenta y *El Niño Argentino*, elaborada más de treinta años después, él explicitó que aquella mística de la militancia, se sostenía en la fe en que con aquellas prácticas se concientizaba a la gente y el mundo podría convertirse en un mundo nuevo:

... De cada cosa que yo escribía estaba seguro. Estaba seguro de que el mundo iba a ser cambiado, que yo iba a ser uno de los que lo iban a cambiar, de que iba a ser testigo y parte, y estaba seguro de que alguna vez iba a vivir en él e iba a disfrutar de un mundo transformado... (Kartun, citado por Jorge Dubatti en *El teatro teatra*, 2010: 195-196).

Su fe en ciertas formas del Socialismo no se ha modificado pero si descreo hoy de las estructuras del poder político, de sus mecanismos para realizar un cambio social y reconoce que el tiempo volvió rápidamente anacrónicas aquellas dramaturgias de urgencia.

Kartun revela con claridad lo que cambió y lo que subsiste en el teatro que hoy practican:

El tiempo volvió rápidamente anacrónicas aquellas dramaturgias de urgencia. Eran dramaturgias de la seguridad. De la confianza ciega en el Partido, en la organización. [...] Creía en ciertas formas del socialismo, en su práctica en ciertos lugares del mundo y creía que la aplicación y la difusión de sus teorías permitiría acceder a la instalación de una idea. Sostengo aún empecinada y convencidamente aquellas ideas. Lo que perdí fueron las seguridades; aquella soberbia y la fe en las estructuras del poder político, en sus mecanismos... (Kartun, citado por Jorge Dubatti en *El teatro teatra*, 2010: 195-196).

... aquel [teatro de los setenta] era políticamente esperanzado. Y este es escéptico. Sigo haciendo los mismos diagnósticos. [...] El teatro que yo practicaba en los setenta se parecía peligrosamente a una vidriera en la que yo exponía, anunciaba, de la manera más ordenada y mejor iluminada —publicitaria— mis propias ideas para que otro se tentase a comprarlas. Exponía a la venta de la forma más efectiva la posibilidad de esa receta política y de un partido. Creo que hoy mi teatro se parece más al ladrillazo contra aquella vidriera. Cascotea el shopping. Están los mismos elementos, pero como han quedado desparramados en la historia argentina después de la experiencia de las últimas tres décadas. (*El niño argentino*, Buenos Aires, Atuel, 2006, pp. 168-169, en Dubatti, *Lectura crítica de Ala de criados*: 2010: 162-170).

El período entre 1976 y 1978 lo recuerda como años muy terribles; su grupo se había desarmado, muchos compañeros se habían ido al exilio, pero Kartun y su mujer decidieron quedarse.

Hacia 1978, no solamente no tenía expectativas de hacer un teatro político, sino que no existía la posibilidad de llevarlo a cabo en el contexto del país. Era disparatado y hasta suicida pensar en hacer un teatro de opinión. En aquel período su única escritura teatral fueron algunos *sketches* de humor que dirigió Lía Jelín.

En los ochenta empezó a transitar una crisis profunda. El marco referencial en que había empezado a escribir teatro político era ahora una utopía. Kartun dice que en los setenta consideraba que un autor debía tener un compromiso político que lo llevara a poner su escritura al servicio de causas populares. Ahora sentía haber perdido esos pilares para sostener su obra. Ese andamiaje ideológico en el nuevo contexto no tenía ninguna posibilidad, ya no servía, y a la vez sentía muchas ganas de escribir otro tipo de cosas, aunque no sabía cómo hacerlo, "... ya que en realidad me había pasado siete años realizando una forma de teatro y no conocía otra⁵⁸".

En el marco de aquella situación, Kartun, recurrió a Ricardo Monti:

Ricardo Monti prendió la luz en el momento en que yo no veía nada. [...] Me reubicó muy rápidamente en la escritura teatral, me empezó a mostrar las posibilidades que había en otro campo que yo nunca había transitado, que era el campo específico de mis propias imágenes, que tenía que ver con lo que a mí me conmovía; con mi barrio.

Segunda etapa: Ricardo Monti y "La trilogía de San Andrés"

Hacia 1980 Mauricio Kartun se aleja del teatro militante que caracterizó sus primeras obras de los años 70 y estrenó, el 4 de agosto de 1980 en la Sala Auditorio de Buenos Aires, *Chau Misterix*. Así, puso en marcha lo que luego será la "trilogía de

⁵⁸ Video: *Homenaje al Teatro Argentino*, Lito Cruz.

San Andrés” que incluye las obras *La casita de los viejos* (1982) y *Cumbia morena cumbia* (1983). El contexto hostil de la dictadura militar y su maestro Ricardo Monti lo llevaron a la creación de una poética introspectiva que incorporaba procedimientos expresionistas y que le posibilitaron otro modo de pensar lo político en la creación teatral.

Indagar el universo personal para obtener material poético no sólo iba a ser uno de los procedimientos más productivos para la construcción de sus propias obras, sino también, para formular el pilar de su pensamiento teatral que volverá explícito en infinidad de clases y ensayos donde enuncia la necesidad de escribir con imágenes del mundo propio: “No puedo hacer nada con imágenes que no conecten con mi mundo”⁵⁹. A partir de esa aparentemente simple fórmula, Mauricio Kartun llegará a posicionarse como el dramaturgo y el maestro de dramaturgos más importante de la escena teatral argentina contemporánea.

Pero regresemos a la década del ochenta: Kartun empezó a trabajar en el taller con Ricardo Monti. Allí escribió su primera obra de este segundo ciclo, que fue *Chau, Misterix*, una especie de reinserción al mundo de la escritura teatral:

Chau, Misterix es el resultado de largo tiempo de angustia después del golpe militar y la sensación de no poder producir. Monti fue el tipo que me abrió la cabeza, me dijo: ‘olvidate de todo lo que creés y simplemente mirá para dentro’. *Chau, Misterix* es una especie de recopilación de recuerdos de algunas imágenes infantiles con las que fui componiendo la obra. Yo decía a Ricardo: ‘¿A quién le va interesar la historias de cuatro chicos en la vereda de San Andrés, un día de carnaval de 1958?’ y él decía: ‘No te lo preguntes’. Esta obra se estrenó el 1980 y hasta el día de hoy no bajó nunca del cartel. (Entrevista de Diego Peretti).

⁵⁹ Taborelli, María Victoria. "Aproximaciones a la dramaturgia de Chau Misterix de Mauricio Kartun a partir de cuatro monólogos para una puesta no realizada". *La revista del CCC* [en línea]. Julio / Diciembre 2014, n° 21.

Misterix es un héroe de historieta. Tiene un traje que le permite hacerse invulnerable y un cinturón con una pila atómica que dispara una descarga, con el que combate a los enemigos de la ley. El protagonista de *Chau, Misterix* es un chico de once años que se protege de la realidad mediante la fantasía. La historia describe un día de ese pibe de barrio, en el año de 1958. Kartun expresa: “Yo venía de hacer un teatro político cuadrado. Cuadrado no, cúbico, militante”. Entonces. Monti le dijo: “Lo que pasa es que vos no querés que tu teatro ‘hable de lo político’, vos querés que tu teatro ‘diga’ lo político, y no es lo mismo”.

Ricardo Monti instaló un estatus en relación con el texto teatral. Veníamos del texto dramático sin autonomía. Lo que Ricardo planteó fue otra cosa, un texto con entidad literaria y con entidad poética, el texto tenía que ser teatral y tener atributos arriba del escenario. Con estos nuevos conceptos, Kartun tuvo la posibilidad de pensar de otro modo lo político en la creación teatral. Salió de una escritura en la que él mismo hablaba por medio de la voz de un personaje para ir a una escritura en la que los personajes tenían voz propia.

Poco tiempo después, volvió la democracia, y él ya tenía una decisión vocacional muy fuerte puesta en el teatro. La docencia lo ayudó mucho, porque se consolidó económicamente dentro del mismo campo, y pudo empezar a ganar dinero reflexionando sobre lo teatral. Poder vivir de las clases le otorgaba el beneficio de disfrutar de un espacio que le era propio.

Su economía familiar desde hace muchos años está sostenida por sus clases; dirige una carrera en la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires; tiene dos cátedras en la Universidad de Tandil y tiene su propio estudio donde dicta clases. Hace una obra

cada dos o tres años y esos períodos están dedicados a ese proceso: investigar, escribir, corregir, luego montar la pieza (cada montaje le lleva entre seis y siete meses) y cuando la obra está en cartelera, realiza el trabajo de producción, la gira, los festivales internacionales, todo armado por él.

En los años ochenta, Kartun y Mónica Estévez llevaban conviviendo diez años, durante los que no habían querido tener hijos por la militancia. En 1982, Mónica quedó embarazada y decidieron tener ese hijo. Se casaron y buscaron un departamento más amplio. Sin embargo, un accidente en la mano de él y el embarazo avanzado de ella les impidieron realizar la mudanza. En ese momento, se abrió un concurso para Teatro Abierto. En 1981 el dramaturgo ya había estado muy cerca de Teatro Abierto por su amistad con Tito Cossa. Y cuando faltaban dos o tres días para que cerrara el concurso, Mónica le recordó: “En tres días cierra el concurso; no escribiste nada”. Kartun contestó: “Mirá, Mónica, ¿Cómo voy a escribir? ¿A vos te parece que estamos para escribir?”. Entonces ella le dijo: “Eso que estás diciendo ahora es lo que te va a permitir, dentro de unos meses, ir a ver las obras y —sin ninguna culpa— poder decir: 'todos esos pelotudos escriben peor que yo'. Es perfecto el mecanismo”. Eso para él fue una provocación muy conmovedora. Y al otro día, volvió a su casa, sacó un ejercicio que había escrito después de *Chau*, *Misterix*, del que Monti le había dicho: “Ahí hay una obra corta”. Tenía escritas cinco carillas, las modificó, escribió las que faltaban y terminó a las dos de la mañana. Fue a dormir y a las ocho Mónica le anunció que había “roto bolsa”. A la noche siguiente del nacimiento de su hija, pasó la obra en limpio y la entregó el día que cerraba el concurso. Esa obra es *La casita de los viejos*.

Teatro Abierto y La casita de los viejos

La casita de los viejos nació del desarrollo de una imagen de una vieja película de Woody Allen: un hombre va caminando por la calle con una chica y le dice: “Esa era mi casa cuando yo era chico, vení que te presento a mi familia”; entraban y estaba toda la familia, incluso él mismo, sentado, de niño. En este momento, Kartun se dijo: “Esto es una obra”.

La casita de mis viejos cuenta la historia de Rubén, que aparece en escena como un adulto de sesenta y un años y como niño de diez. Cada vez que este hombre entiende que cometió un error en el presente, vuelve a su casa de la infancia. En ese tránsito, se encuentra con los arquitectos de su vida, la vecina Rosa, madre de sus amigas Porota y Pocha; su madre y su padre —un dictador— que lo hace sentir insignificante, lo culpa, lo subestima, lo maltrata; todos plantean en cada regreso, como solución a sus problemas, una penitencia eterna. Por ejemplo, Rubén tira un jarro y como castigo lo encierran en el baño; así, el personaje está encerrado en sus recuerdos, que necesita para llegar a sí mismo, para conocerse en este presente.

La dictadura se hizo presente en el país y en muchos hogares también. A Rubencito le quitaban la cena si rompía algo o lo encerraban en el baño. Las metáforas eran la forma de expresarse en un momento en que estaba prohibido decir lo que se pensaba, romper patrones. La punición era ser encerrado. El conflicto y la dinámica familiar son relevantes en esta obra y en ella el concepto de Teatro Político de Hans-Thies se hace presente.

Recuerda Kartun que lo llamó Agustín Alezzo para decirle que quería dirigir esa obra en Teatro Abierto. Fue muy fuerte y muy rica aquella experiencia.

En 1987 le llegó la consagración con el estreno de su obra *Pericones* en el Teatro San Martín de Buenos Aires bajo la dirección de Jaime Kogan. En 1988 estrenó *El Partener*, que cosechó un inmenso éxito.

Tercera etapa: La docencia y la dramaturgia como oficio: las “versiones teatrales”, obras en coautoría y adaptaciones

En los años noventa empezaron a destacarse algunos alumnos de Kartun, tales como Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Marta Degracia, Adriana Genta, Nora Rodríguez, Lucía Laraggione, Susana Gutiérrez Posse, Marcelo Bertoccio, Pedro Sedlinsky, Alejandro Tantanián, Jorge Leyes, Mauricio Dayub, Federico León, Bernardo Cappa, Ignacio Apolo, Patricia Suárez, Ariel Barchilón, Lautaro Vilo y otros tantos más. Por entonces, escribió *Salto al Cielo*, una versión sobre *Las Aves* de Aristófanes, por encargo del Teatro Nacional Cervantes. *Sacco y Vanzetti* fue un proyecto que recibió premio de crítica, público y recaudación, con versiones exitosas en Estados Unidos, Montevideo y Lima. En esa década también hizo las versiones de *Corrupción en el palacio de justicia* de Ugo Betti, del *Volpone* de Ben Jonson y *El pato Salvaje* de Ibsen. En coautoría con Roberto Cossa escribió *Lejos de aquí*, obra originalmente escrita para España, que tuvo éxito en Washington. Se asoció a La Banda de la Risa y juntamente con su director, Claudio Gallardou, escribió *La comedia es finita*. Firmó las canciones de *Arlequino* para La Banda de la

Risa y para *Aquellos gauchos judíos*, dirigida por Jaime Kogan sobre textos de Ricardo Halac y Roberto Cossa. Dictó cursos en Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, México, Brasil, España. Creó, junto a Roberto Perinelli, la carrera de dramaturgia en la EAD. De la cátedra de dramaturgia en la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín nació *La leyenda de Robin Hood*, obra para muñecos y actores en colaboración con Tito Loréface. En 1996 escribió *Como un puñal en las carnes, Desde la lona y Rápido y nocturno, aire de foxtrot*.

Ya en los 2000, adaptó para el Teatro San Martín *Los pequeños burgueses, El zoo de cristal y Romeo y Julieta*. Colaboró en la creación colectiva de *Perras* dirigida por Enrique Federman y con una beca del INT nació *La Madonnita* en 2003.

Cuarta etapa: el director

Mauricio Kartun se había afianzado en su rol de dramaturgo, y vio que muchos alumnos suyos se lanzaban a la dirección acertadamente. Muchos le propusieron dirigir y al principio lo rechazaba, pero al fin se decidió con *La Madonnita*. Llamó para actuar a Roberto Castro y Verónica Piaggio. Les dijo: “Van a trabajar con alguien que no ha dirigido profesionalmente. Yo lo que les propongo son meses de laburo y si nos sale mal, nos damos la mano”. Trabajaron durante muchos meses. En este ínterin, Roberto Castro se cruzó un día con Kieve Staiff, director del Teatro San Martín, quien le pidió la obra. La llevó y a la semana siguiente Kieve le dijo que la harían al año siguiente. Llegaron a los primeros ensayos del San Martín con la obra ya montada. Tuvieron los dos meses del San Martín para pulir. Estrenaron *La*

Madonnita y fue un gran éxito. Ganó muchos premios y nominaciones. Entonces, Roberto Castro propuso hacerla en su sala, el Portón de Sánchez y el Teatro San Martín, les cedió escenografía y vestuario y la hicieron dos temporadas.

Varios años atrás había dirigido *El clásico binomio* de Rafael Bruzza y Jorge Ricci con el equipo de Teatro de la Llanura de Santa Fe, ahora Kartun se dio cuenta de que le placía dirigir sus obras, que estaba llegando a los sesenta años y había encontrado algo nuevo que revitalizaba su contacto con el teatro. Así se decidió a dirigir su obra *El Niño Argentino*. Nuevamente, Kieve Staiff confió en él, pero, como ya tenía programado todo ese año, recién se podría hacer al año siguiente. Se dijo entonces: “Mejor, porque me da un año para ensayar”. Ahí comenzó una etapa de hacer audiciones y ver actores. Así encontró a Mike Amigorena, a quien nunca había visto ni escuchado nombrar. Amigorena terminó haciendo un trabajo notable. Fue una experiencia importante en todo sentido. Primero, porque se dio cuenta de que podría dirigir cosas más ambiciosas, más complicadas, que había aprendido, que tenía los recursos que le habían enseñado sus maestros, solo tenía que encontrar el lugar dónde hacerlo. Y, ahora, hasta él mismo se animaba a armar una producción en cualquier lado.

Kartun dice que cree que toda su tarea como dramaturgo se ha sustentado, en los últimos treinta años, en un hecho dialéctico que es el de enseñar dramaturgia. Si alguien se pone a buscarle méritos a su escritura, seguramente buena parte de ellos los encontrará en la escritura de sus alumnos, en las reflexiones que tuvo que hacer tratando de pensar las dificultades de la escritura de otros; en el hecho de tener que poner en palabras la teoría. Kartun señala que uno tiene siempre la sensación de que

hasta que la pone en palabras, no tiene teoría. Él cree, como dramaturgo, que es el resultado del maestro. Alguien podrá decir que es a la inversa, y tal vez, de esto se trate.

Esta es la dialéctica, este es el ying y el yang, hay algo que es la serpiente que se muerde la cola. El maestro le muerde la cola al dramaturgo y el dramaturgo al maestro, y hay algo que, para mí, se ha transformado en un mecanismo inseparable: yo no me puedo imaginar escribiendo sin la necesidad de tener que teorizar luego sobre lo que escribo.

Un giro fundamental en su carrera fue comenzar a dirigir la puesta en escena de sus propios textos: *La Madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2012) y *Terrenal* (2014).

El niño argentino marcó un cambio significativo en su estética, que incorporó recursos propios de la lírica, la reflexión meta-poética, la meta-teatralidad, la inclusión de referencias intertextuales e interdiscursivas y el énfasis en la metáfora⁶⁰.

El teatro político actual de Kartun con relación a los inicios

Su fe en ciertas formas del Socialismo no se ha modificado pero si descreo hoy de las estructuras del poder político, de sus mecanismos para realizar un cambio social y reconoce que el tiempo volvió rápidamente anacrónicas aquellas dramaturgias de urgencia que practicó en los setenta y dice “No me hubiera animado a decirlo en 1969, pero cómo me aburría Brecht en esos escenarios del teatro independiente a fines de los sesenta, porque el pensamiento de Brecht estaba tamizado por un pensamiento ideológico cuadrado al que yo también adhería”. Por eso lo impactó

⁶⁰ Del Prato, María Paula (2012). *La estética tardía de Mauricio Kartun en el marco de la dramaturgia porteña contemporánea. Un abordaje socio-semiótico.*

tanto la obra que vio en Buenos Aires *Arena conta zumbí* de Augusto Boal. El humor fue uno de los elementos que más celebró en el teatro del brasilero.

En una entrevista, cuando le preguntaron qué aprendió de Boal y qué cosas boaldianas reconoce en su teatro, contestó:

Fue el primer maestro del que yo tomé estética. De otros maestros tomé conocimiento. Pero fue el primer maestro que tuvo influencia estética directa en mí. Otros maestros tuvieron otro tipo de influencia, más formativa, algunos en el carácter, esos maestros que te animan a hacer cosas. Pero el tipo del que yo miré forma fue Augusto. De él reconozco lo gozoso, lo irreverente, lo musical y la mezcla de ideas con el humor. Hay momentos, por supuesto, donde pierdo noción de hasta dónde, eso que hago, tiene la huella de Boal, pero yo empecé a hacerlo a partir de su modelo. Luego desarrollé un modelo propio, como todos. A través de las décadas uno va armando algo personal. Pero el origen de eso, que yo todavía lo reconozco, está en Augusto. (Entrevista de Milena Bracciale Escalada).

Ya hemos señalado la importancia fundamental que tuvo también para él el magisterio de Ricardo Monti, en cuanto a la utilización de imágenes propias como disparador para crear sus obras. Pero lo fundamental en Kartun, lo que lo hace permanentemente un teatrista político a lo largo de todo el arco temporal de su producción, es la solidez ética de su creencia en que es posible un mundo socialmente justo, por el que vale seguir luchando; pero ahora descrea en que puede lograrse por medio de las organizaciones político-partidarias, gremiales, sindicales o religiosas. Descrea de las macropolíticas y sus obras se constituyen en poéticas micropolíticas que desmienten al personaje positivo del realismo socialista pero también desafían el festival del shopping capitalista. Su pensamiento ha evolucionado a través de la decepción en las políticas macro, que le otorgan escepticismo y hasta amargura al tono de sus obras, especialmente a partir de *El*

Niño Argentino, al tiempo que lo fortaleció en su fe en que una sociedad mejor es posible, y considera su poética como un instrumento de construcción identitaria: existencial, política, cultural:

Tengo un pensamiento nacional y popular. No es una especulación estratégica, ni una toma de posición. Se inscribe en un fenómeno mayor: mi pertenencia física, social, humana a ese espacio cultural. (*El Niño Argentino*, Atuel: 2006).

Natasha Koss dice en su lectura crítica de *Ala de criados* que desde su origen, el teatro occidental siempre estuvo relacionado con un acontecimiento político, fundamentalmente porque la tragedia y la comedia eran tribunas políticas para la discusión de asuntos públicos. La política sigue estando presente en el teatro, aunque la izquierda siempre ha manifestado un interés particular por ella.

Koss distingue por lo menos dos maneras de hacer política en el teatro que es desde la forma y desde el contenido. El teatro de Kartun puede ser considerado político tanto por la forma cuanto por su contenido y no tan explícitamente por la dimensión tematológica —este último punto se puede ver en *Sacco y Vanzetti* o en *El niño argentino*—. En *Ala de criados*, la temática política de la obra se condensa en la Semana Trágica y el miedo de las clases dominantes a perder su poder, y el sabor amargo de la derrota que su resolución revela. Tatana es un personaje complejo: es la narradora de la obra y cumple una dimensión épica y a la vez dramática en la estructura, estableciendo una relación de complicidad con el espectador —el espectador se ríe de sus chistes e ironías sin darse cuenta de que su discurso es políticamente incorrecto—.

En definitiva, el carácter didáctico es reemplazado en *Ala de Criados* por una mirada a la sociedad, que no plantea la solución, sino solamente el problema, razón por la cual no hay ni hace falta un personaje positivo. Preguntas, como siempre, es lo que nos deja Kartun al final de la obra. (Koss, 2010: 171-180).

En los años setenta escribió su primera obra dentro de un teatro de “urgencia”, un teatro político que “hablaba” de política, no “decía”. La dictadura militar rompió toda una producción cultural. Cuando terminó, había que retomarla y Kartun fue evolucionando estéticamente por medio de sus obras. Su teatro político actual es un teatro de cuestionamientos. Es un teatro que lleva a reflexiones por medio de metáforas, humor, situaciones, imágenes, objetos, historia.

Él quiere lograr no traer a la memoria a personajes ilustres, próceres o héroes de guerra, sino generar, a través de la representación de hechos del pasado (los viajes a Europa de la aristocracia, la semana trágica, o incluso ir al fondo del pasado en situaciones Bíblicas: Salomé, Caín y Abel, etc.), un sentido distinto. Busca *un nuevo sentido*, porque no utiliza el personaje-delegado o portavoz del autor porque no hay una tesis que quiera demostrar, sino simplemente expresar una visión del mundo de un peón frente a la visión del patrón en *El Niño Argentino*, o de la clase media cuentapropista para complementarla con la de la burguesía terrateniente en *Ala de criados*. Ninguna expone el pensamiento de Kartun, él todo lo expresa a partir de la reflexión que genera el lenguaje teatral verbal y gestual que ironiza y exagera para dar matices, saltos y vuelcos a las historias.

En términos de la poética política, Kartun expresa en *Ala de Criados*, como antes en *El niño argentino*, una voluntad de pasaje de un teatro de imposición de convicciones políticas a otro de exposición de cómo funciona el mundo políticamente. El autor llama además a este último “un teatro del ladrillazo a la vidriera” que multiplica la potencia

persuasiva del teatro político porque si bien expone o exhibe concepciones y actitudes de los personajes, voces y situaciones, desmonta su dimensión de escaparate de venta. [...] Teatro del ladrillazo a la vidriera, no ofrece salida alternativa, pero muestra el mal con la íntima confianza de propiciar algún cambio. (Dubatti, 2010: 162-170).

Siguió creyendo en la necesidad de una sociedad basada en la igualdad y la justicia, pero ahora su teatro es fundamentalmente denuncia, no anuncio de un porvenir venturoso.

Como acertadamente señaló Jorge Dubatti, la clave fundamental para el análisis de la poética teatral de Kartun es su pensamiento político unido al concepto de “identidad estética”. Y el propio Kartun lo definió así: “Creo que la estética es el lugar donde más claramente se concreta el fenómeno de la identidad. Un lugar muy delator, muy buchón. Allí aparecen en condensación todos los elementos que hacen a la identidad del artista: sus ideas, sus rollos, sus influencias” (Dubatti, 1993:285).

Dijo de *Ala de criados* lo que podría decir de todas sus obras: “Está hecha de fragmentos de mi identidad procesados poéticamente”. Efectivamente, él sustenta con la totalidad de su existencia (como hombre, artista y ciudadano) su coherencia y solidez ideológica, practicando lo que Tato Pavlovsky denominó “la ética del cuerpo”.

Obras estrenadas

- 1973. *Civilización... ¿o barbarie?*, en colaboración con Humberto Riva.
- 1976. *Gente muy así*.
- 1978. *El hambre da para todo*.
- 1980. *Chau Misterix*.
- 1982. *La casita de los viejos*.

- 1983. *Cumbia morena cumbia*.
- 1987. *Pericones*.
- 1988. *El partener*.
- 1992. *Sacco y Vanzetti*.
- 1992. *Salto al cielo*.
- 1993. *Corrupción en el Palacio de Justicia*. Versión de la pieza de Ugo Betti.
- 1993. *Lejos de aquí*. En colaboración con Roberto Cossa.
- 1994. *La comedia es finita*. En Colaboración con Claudio Gallardou.
- 1995. *La leyenda de Robin Hood*. Teatro San Marín. Sala Casacuberta. En colaboración con Tito Loréfice.
- *Volpone*. Versión libre de la pieza de Ben Jonson. En colaboración con David Amitín. 1995.
- 1995. *Aquellos gauchos judíos*. Letra de canciones. Texto de Roberto Cossa y Ricardo Halac.
- 1996/97. *Arlequino*. Letra de canciones. Versión de Claudio Gallardou de *Il servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni.
- 1997. *Desde la lona*.
- 1997. *El pato salvaje*. Versión de la pieza de Henrik Ibsen. En colaboración con David Amitín.
- 1998. *Rápido Nocturno, aire de foxtrot*. Teatro General San Martín. Sala Casacuberta.
- 2001. *Los pequeños burgueses*. Versión de la obra de Máximo Gorki. Teatro Gral. San Martín. Sala Casacuberta.
- 2002. *El zoo de Cristal*. Versión de la obra de Tennessee Williams. Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Teatro Regio.
- 2002. *Perras*. En colaboración con Enrique Federman, Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel.
- 2003. *Romeo y Julieta*. Versión de la obra de William Shakespeare. Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Teatro Regio.

- 2003. *La Madonnita*. Teatro General San Martín. Sala Cunill Cabanellas.
- 2006. *El niño argentino*.
- 2009. *Ala de criados*.
- 2011. *Salomé de chacra*.
- 2014. *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*.

Premios

- 1986. Premio Argentores por *Cumbia morena cumbia*.
- 1987. Segundo Premio Nacional y Segundo Premio Municipal en la categoría "obra estrenada" por *Pericones*.
- 1987. Segundo Premio Municipal en la categoría "obra inédita" y una mención especial en el Premio Casa de las Américas (La Habana, Cuba) por *El partener*.
- 1988. Premio Meridiano de Plata por *El partener*.
- 1989. Premio Discepolín "Personalidad destacada en la Cultura Argentina".
- 1991. Premio al Mejor Autor Nacional de la Asociación de Cronistas del Espectáculo por su obra *Sacco y Vanzetti*.
- 1993. Premio Prensario a la Mejor comedia por *Lejos de aquí*.
- 1994. Premio Konex - Diploma al Mérito a las cinco mejores figuras de la última década de las Letras Argentinas en la disciplina "Teatro".
- 1994. Premio Asociación Cronistas del Espectáculo en el rubro Mejor espectáculo de humor, por *La comedia es finita*.
- 1995. Tercer Premio Nacional por *Salto al cielo*.
- 1997. Primer Premio Fondo Nacional de las Artes (concurso de obras inéditas) por *Rápido Nocturno, aire de foxtrot*.
- 1998. Premio Leónidas Barletta a la trayectoria teatral.
- 1999. Recibe la Beca Fundación Antorchas para trabajar en el texto *El niño argentino*.

- 2000. Primer Premio Nacional por *Desde la lona*.
- 2003. Premio de la Revista Teatro XXI en la categoría "Mejor obra dramática de autor argentino" por *La Madonnita*.
- 2004. Premios Konex de Platino a la mejor figura de la última década de las Letras Argentinas en la disciplina "Teatro: Quinquenio 1999-2003".
- 2007. Premio ACE a la Mejor dirección por *El niño argentino*.
- 2007. Premio Teatro del Mundo Categoría: Dramaturgia por *El niño argentino*.
- 2007. Premio Teatro del Mundo Categoría: Dirección por *El niño argentino*.
- 2007. Premio Teatro XXI a la Mejor obra Dramática por *El niño argentino*.
- 2007. Premio Clarín Espectáculos al Mejor Espectáculo del Circuito Oficial por *El niño argentino*.
- 2007. Premio Trinidad Guevara al Mejor autor por *El niño argentino*.
- 2007. Premio Florencio Sánchez al Mejor Autor por *El niño argentino*.
- 2007. Premio Argentores a la Mejor obra por *El niño argentino*.
- 2008. Premio Podestá. Asociación Argentina de Actores. Mención Especial.
- 2009. Premio Teatro del Mundo. Universidad de Buenos Aires. Categoría: Dramaturgia. Por *Ala de criados*.
- 2009. Premio Teatro del Mundo. Universidad de Buenos Aires. Categoría: Dirección. Por *Ala de criados*.
- 2009. Premio Clarín Espectáculos al Mejor Espectáculo del Circuito Off por *Ala de criados*.
- 2009. Premio Clarín Espectáculos al Mejor Autor por *Ala de criados*.
- 2009. Premio del Espectador. Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Por la dirección y dramaturgia de *Ala de criados*.
- 2010. Premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) Mejor obra nacional por *Ala de criados*.
- 2010. Premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) Mejor director de teatro alternativo por *Ala de criados*.

- 2010. Premio ACE (Asociación Cronistas del Espectáculo) ACE de Oro a la figura destacada de la temporada.
- 2010. Premio Teatro XXI. GETEA. Mejor obra nacional. Por *Ala de criados*.
- 2010. Premio Argentores. Categoría Teatro. Por *Ala de criados*.
- 2010. Premio Medalla del Bicentenario. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Personalidad destacada.
- 2014. Premio Konex de Platino a la mejor figura de la última década de las Letras Argentinas en la disciplina "Teatro: Quinquenio 2004-2008".
- 2014. Premio Cuna de la Tradición. Asociación Periodistas de San Martín.
- 2014. Gran Premio de Honor de ARGENTORES.
- 2014. Premio Radio Nacional a la Trayectoria.
- 2014. Premio Perfil a la Inteligencia. Categoría Humanidades y Aporte Cultural.
- 2014. Nombramiento Profesor Honorario de UBA. Universidad de Buenos Aires.
- 2015. Premio de Florencio Sánchez al Autor Nacional que otorga la Casa del Teatro.
- 2015 Premio de la Crítica de la Feria del Libro de Buenos Aires por *Terrenal*.
Pequeño misterio ácrata

CAPÍTULO VII

LOS CALANDRACAS Y EL CIRCUITO CULTURAL BARRACAS

Ricardo Talento

Ricardo Talento, actor, director, dramaturgo, letrista de canciones, uno de los integrantes del grupo Cumpa, en 1974 tuvo que abandonar toda actividad teatral, en función del ambiente hostil hacia la militancia que se estaba conformando en la Argentina. Talento, en los años previos, había actuado y dirigido en igual proporción obras infantiles y para adultos. Sus puestas se caracterizan por la convivencia de distintos lenguajes: clown, murga, títeres y teatro tradicional. En 1987 fundó junto a otros teatristas el MOTEPO, (Movimiento de Teatro Popular), que promovió el Teatro de Calle en los ochenta y noventa.

En 1996, fue uno de los fundadores del Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas y del Circuito Cultural Barracas. Fue el dramaturgo y el director del espectáculo callejero *Los Chicos del Cordel*. Codirector junto a Adhemar Bianchi del *Fulgor Argentino*, espectáculo realizado por el grupo Catalinas Sur estando a cargo de la dirección artística de la murga *Los Descontrolados de Barracas*. Recibió diversos premios, como el Premio Metropolitano de Teatro 2000, fue ternado al premio Trinidad Guevara en el rubro dirección en el año 2000 y le otorgaron el premio Teatro del Mundo a la mejor dirección en el mismo año.

Teatro para armar

En 1988, Ricardo Talento creó, junto a la Lic. Andrea Maurizi, la técnica “Teatro para Armar”, que tiene ciertas características del Teatro Foro de Augusto Boal y constituye un teatro con apropiaciones brechtianas.

Imaginado en principio como disparador para presentaciones o actividades docentes, fue constituyéndose en una modalidad de trabajo para la cual se diseñaron talleres de comunicación destinados a generar espacios de reflexión y proyección de acciones posibles a partir de situaciones problemáticas dramatizadas desde el humor.

Como recurso de comunicación, rompe la convención entre un grupo que actúa y un público espectador, comprometiendo a los participantes a resolver las dificultades que presentan las escenas.

Puede considerarse un juego de espejos, donde el grupo participante va construyendo, a través de la repetición y el ensayo de alternativas, una oportunidad de cambio frente a situaciones problemáticas.

El teatro para armar se constituye así en un foro que facilita la interacción, democratizando la comunicación, estimulando la escucha, validando el diálogo.

[...] No se proponen “modelos”. Aquí se juegan alternativas en un espacio que contiene y facilita el ejercicio de escuchar, opinar y probar.

[...] En este marco, el Teatro para Armar con Los Calandracas ha sido implementado como estrategia de comunicación para el inicio de un proceso de cambio; como disparador para desobturar situaciones estereotipadas; como recurso movilizador en cursos, jornadas y congresos, dada su posibilidad de impacto con grupos numerosos.

Pero fundamentalmente el Teatro para Armar con los Calandracas, es puro teatro, un fenómeno artístico que permite trascender el tiempo y el espacio ficcionales hacia una realidad en transformación creativa, la apertura que alcanzamos cuando se rompen las convenciones y recuperamos nuestra verdadera máscara, nuestra humanidad. (Presentación del Teatro para Armar en su sitio web)⁶¹.

⁶¹ <http://www.teatroparaarmar.com.ar/quienes-somos/>

Es importante destacar que el grupo Los Calandracas se ha mantenido prácticamente con los mismos integrantes desde su formación⁶². Esa continuidad genera una notable complicidad y un conocimiento entre los actores. La propuesta de Teatro Foro de Boal se mantuvo en “Teatro para Armar”, en el sentido de promover la interacción entre actores y espectadores, pero, a nuestro juicio, consideramos que logra aún un mayor efecto de distanciamiento, dado que, ya de entrada, vemos a todos los personajes usando la nariz de payaso. Con ese simple elemento, inmediatamente podemos darnos cuenta de que no se trata de “la vida real”, por lo que ofrece un espacio mayor de reflexión. A la vez, genera cierta protección a los actores, dado que el público muchas veces se involucra profundamente en la obra. La nariz está ahí y nos impide olvidar que lo que vemos se trata de teatro. El humor grotesco está presente y destaca las dificultades, permitiendo observar la situación desde otra perspectiva. Como en el Teatro del Oprimido, estas obras no cuentan con un final, sino que dejan la posibilidad de imaginar cambios en la acción y la actitud de los personajes. El espectador, que es invitado a ensayar distintas respuestas para una situación conflictiva, tiene también la posibilidad de elegir a cuál personaje desea interpretar; esta opción no existía en el Teatro del Oprimido. No tratan exclusivamente el problema opresión/ oprimido, sino que presentan una situación y tratan de cambiarla. En cuanto a los papeles de opresor y oprimido se alternan entre los participantes. Su intención es promover el

⁶² Actores: Mariana Brodiano, Corina Busquiaz, Néstor López, Rafael Zicarelli, salvo Ana Postigo (q. e. p. d.). Actriz invitada: Virginia Martínez Palacio. Textos y Dirección: Ricardo Talento. Fundadora y diseño de la propuesta: Andrea Maurizi. Coordinadoras invitadas: Gabriela Mefano, María Amalia Lopardo, Nora Luján.

cambio en la escena, sin que alguien esté obligado a elegir el personaje más débil, el oprimido. El espectador entra en el rol que libremente elige.

Frente a situaciones autoritarias, los participantes suelen reaccionar... con más autoritarismo. En este espejo, los cambios empiezan desde la platea, desde el tono de voz, desde ponerse en el lugar del otro, ¿qué ofrecer a otro para que pueda aceptar un cambio?

También pueden incluirse en la escena como personaje, proponiendo nuevas actitudes y respuestas. El aprendizaje se construye a través de lo vivencial.

Hay situaciones que parecen repetirse de manera inexorable, modelos instalados, tradiciones y hábitos que llenan de malestar o dolor la convivencia, intoxicando la relación entre las personas.

A través de una entrevista⁶³, Ricardo Talento nos brindó información sobre la formación, el inicio, la propuesta y los objetivos del Centro Cultural Barracas.

Talento se inició en el teatro independiente y desde ese lugar marca una diferencia de la forma en que conceptualmente aborda el teatro. Cuestiona que haya que llevar el teatro al barrio (porque “este es inculto”) y necesita que el teatrista le lleve “cultura”. Los Calandracas nacen de un concepto totalmente amplio de cultura y trabajan sobre los saberes que trae cada uno. Consideran que cada uno sabe algo en particular y en el intercambio de esos saberes se construye, lo que recuerda *La pedagogía del oprimido* de Paulo Freire que estuvo unida a las construcciones boaldianas.

⁶³ Killmann, Márcia. *Entrevistas personales* (a Ricardo Talento), Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada, septiembre de 2007.

El Teatro Comunitario

Talento se constituyó en director del grupo Los Calandracas, que nació como un grupo profesional de teatro en el barrio de Barracas en la ciudad de Buenos Aires y es el único dentro de las características de Teatro Comunitario que se inició como teatro profesional. Los años del proceso habían impuesto una sociedad de puertas adentro, a la que le costaba sacudirse el miedo. Pero después de la derrota de Malvinas en 1982, con el régimen jaqueado por las organizaciones de derechos humanos, empezaron a soplar nuevos aires que fueron permitiendo la recuperación de los espacios públicos como una necesidad de la ciudadanía y el reagrupamiento de artistas e intelectuales alrededor de eufóricos proyectos. La recuperación de los lugares públicos por los habitantes de la ciudad fue un tópico fuertemente sentido y reclamado por la población. Dice Talento:

Teníamos una tremenda necesidad de volvernos a encontrar y mirarnos a los ojos y nuestro grupo en un momento decidió que no quería más hacer lo que tradicionalmente hace un grupo de teatro, como trabajar en sala, ir a festivales... Decidió quedarse con los vecinos, trabajar en el barrio donde viven... Esta es también una particularidad del teatro comunitario, pues no es un grupo que va a trabajar a un barrio, trabajamos en el barrio en que vivimos. Yo soy el director de teatro y a su vez voy a la carnicería a comprar la carne, a la verdulería de la esquina, mis hijos van a la escuela del barrio, todos somos parte de la comunidad y entonces no te ven como el raro que hace teatro, sino un vecino común que está haciendo teatro y está contando historias del barrio. Además ocurre que cuando estos grupos tienen "éxito", y viene público de todos los lados, el barrio se siente importante, potenciado. Hay gente que jamás vendría al barrio si no fuera por el teatro. Barracas es un barrio humilde en su mayoría, barrio considerado peligroso y sin embargo, vienen miles de personas a ver nuestras funciones y este teatro comunitario pone orgullosa a toda la comunidad. (Kilmann: 2007).

El teatro comunitario es un tipo de teatro que se ha desarrollado exitosamente en la Argentina desde el retorno de la democracia, donde los que hacen teatro son los propios vecinos, la comunidad barrial. El Centro Cultural Barracas es un galpón acondicionado y allí se crean y producen espectáculos de teatro, de murga y música. Es un teatro multitudinario, porque son eventos que como mínimo tienen cuarenta o cincuenta integrantes. Catalinas Sur, en La Boca, dirigido por Adhemar Bianchi y el Circuito Cultural Barracas, son los más antiguos; tienen más de trescientos integrantes donde trabajan como línea conceptual el arte como transformador social, porque realmente creen que el arte es en sí mismo el modificador de algo esencial en el ser humano, que es poder desarrollar su creatividad. Ricardo Talento plantea que una de las facultades más mutiladas que tiene el ser humano desde que nace es su posibilidad creativa, porque en general se cree que sería peligroso que el ser humano desarrollara su creatividad, pues no aceptaría vivir en el mundo en que vive, un mundo absurdo, de exclusiones, pobreza, de ricos muy ricos y pobres muy pobres. Dice que si analizamos el mundo dos segundos, “podemos ver que estamos locos por la forma en que estamos viviendo, cómo estamos aceptando vivir en esta organización que tiene la comunidad, que es excluyente y que es denigradora de los valores humanos”. Él considera que el desarrollo de la creatividad puede empezar a lograr otra forma de organización comunitaria.

Talento ha participado en foros sociales que se hacen en Porto Alegre donde el lema del foro es “Otro Mundo Posible”. En esos foros siempre se plantea lo mismo: “¿Cómo va a ser posible, si no somos capaces de imaginarlo?”, es decir, si no se tiene la capacidad de imaginar qué mundo posible queremos, es muy difícil lograr acceder

a ese mundo. Siempre se estará trabajando en contra de un mundo perverso que alguien ha imaginado, porque este mundo perverso lo están imaginando ciertos poderes económicos muy fuertes que imaginan esta organización mundial. Pero nosotros —dice— organizamos y construimos desde otro lado totalmente distinto. Y para hacerlo, es muy importante desarrollar la creatividad. Por eso, desde el teatro comunitario se habla mucho del arte como transformador social.

Hubo dos momentos clave que motivaron la construcción de este tipo de arte en la Argentina: uno fue el regreso de la democracia en la Argentina con la consiguiente necesidad de recomponer el tejido social deshecho por la dictadura militar; el segundo cuando el menemismo con sus políticas neoliberales dictadas por el FMI produjo un fuerte desplazamiento social hacia los márgenes en la clase media y media baja, generando una crisis que estalló bajo el gobierno de Antonio de La Rúa en diciembre de 2001, que fue el momento en que estos grupos se multiplicaron en todo el país.

El primer grupo de teatro comunitario, Catalinas Sur, se creó en marzo de 1983 en el barrio de La Boca, sobre la base de una cooperadora que fue expulsada por el Gobierno Militar porque los vecinos habían formado una mutual. Como no se permitía hacer mutuales, se la expulsó; entonces, esos vecinos comenzaron a hacer fiestas en la plaza y juegos teatrales y ahí surgió el grupo más antiguo de teatro comunitario, que apunta a reconstruir la identidad, reconstruir los lazos sociales desde la memoria, donde cada uno empieza a contarse qué nos pasó, qué nos pasa, con posibilidades de soñar al futuro. Se trata de zurcir el tejido social roto, para lo que se deben reconstruir los lazos de la memoria que se cortaron por generaciones.

Se debe volver a generar esa transmisión generacional que fue interrumpida perversamente.

El segundo grupo se conformó en 1996 en Barracas, un barrio situado al lado de La Boca, un barrio muy quebrado. Fue uno de los barrios fundadores de la Ciudad de Buenos Aires, uno de los más antiguos. Ha sido un barrio industrial, que fue cortado por una autopista. En la época del proceso militar, se tiró medio barrio para hacer una autopista y nadie pudo quejarse, porque era imposible en aquel momento. Y este barrio, en plena época neoliberal de los años noventa, cuando desapareció la industria, se transformó en un barrio fantasma. En los noventa, cuando una gran mayoría creía que estaba viviendo en el primer mundo con su tarjeta de plástico y su shopping, Barracas dijo: "Esto es mentira, este primer mundo que nos están vendiendo, este dólar uno a uno con el peso, las industrias que se cierran y un país que se endeuda para mantener una apariencia de primer mundo, es ficticio". Ahí apareció el segundo grupo de teatro comunitario en el país: Los Calandracas.

El teatro comunitario justamente es una construcción con el otro. Se inician como proyectos inclusivos. Todo aquel vecino que manifieste la voluntad de querer participar de un grupo de teatro comunitario es integrado. Sin embargo, la gente se acostumbra la exclusión y la aceptan como una forma de vida. Por lo tanto, cuando un vecino dice a otro: "¿Querés venir? Estamos en un proyecto", se escucha: "Pero ¿cómo?, ¿no hacen casting? ¿No evalúan si puedo o no puedo?".

Desde el Circuito decimos: 'No, no, si vos querés venir, vení', hasta que el vecino entiende que 'dividir su ganancia' está en su crecimiento con el otro, en poder construir con el otro y nosotros lo hacemos desde el arte. Hay vecinos que dicen: 'A mí siempre me gustó cantar, pero me dijeron que no tenía oído y me hicieron callar', lo que

metafóricamente es muy profundo. Cuando descubren que pueden volver a tener voz con el otro, no solo con el otro, sino con cincuenta vecinos más y pueden cantar y en esa canción aparece su historia, sus desgarros, su proyección hacia el futuro, sus sueños, ahí surge una potencia muy grande, ahí se produce una transformación muy importante. Cuando ve que con el otro puede construir cosas que desde el punto de vista individual no podría hacer nunca, como llegar a tener una sala, como llegar a tener un proyecto muy grande de murga, de teatro o de fiesta, de funciones. A su vez tenemos, digamos, la particularidad de que este teatro de vecinos en la Ciudad de Buenos Aires, y en casi todas las ciudades del país, tiene muchísimo público que va a verlos. (Killmann, entrevista a Ricardo Talento, 2007).

El Circuito Barracas tiene obras que hace años que están en cartel con sala llena todo el fin de semana, porque evidentemente se está hablando de los vecinos. No se trata de problemas “psicologistas” de lo que le pasa a uno solo, o a una pareja normal; se habla de “nosotros”.

En el Circuito, siempre se dice que nuestro teatro será comedia, será drama, pero siempre, teatro épico, porque es teatro de muchos. (Talento a Killmann, 2007).

En el teatro comunitario se ve lo político, primeramente por la construcción. Esta construcción no es inocente, tiene un sentido político. No se habla de una política partidaria, sino de una construcción política desde abajo, desde la comunidad. Para nada es un teatro inocente. Se habla de transformación social a través del arte, porque el arte es políticamente transformador.

Y tampoco somos tontos de decir que el arte no es político. Esa idea ha sido vendida para que el arte sea un hecho inocuo, el arte es realmente transformador. El teatro comunitario tiene la particularidad de trabajar con todas las generaciones juntas. En los grupos hay chicos de dos años hasta adultos con noventa y tantos años. Cuando todas las generaciones descubren que juntos pueden construir, también se potencian porque también les han vendido que los niños tienen que estar por un lado, los adolescentes por otro, los jóvenes por otro lado, porque esta sociedad de consumo nos ha vendido que solo de esta forma podemos funcionar y si nos separan por generaciones, ¿cómo hacemos para transmitir saberes? ¿Cómo hacemos si el joven no quiere escuchar al

adulto porque desecha lo que piensa el adulto? Y el adulto piensa que el joven es peligroso, porque anda... ¡Vaya a saber en qué anda el joven; en droga, en el alcohol, ¡mirá cómo se viste!, etc. Si desconfiamos entre las generaciones, jamás vamos a poder construir juntos. Estos proyectos apuntan justamente a que se vea que cuando todas generaciones están en un proyecto es posible coincidir entre todos. (Killmann: 2007).

La diferencia que hay entre este teatro y el teatro que hacían Gambaro o Pavlosvsky en los años sesenta, setenta, es que este teatro lo hace la propia comunidad, no los artistas.

Nosotros solemos decir que el arte no puede quedar solo en manos de los artistas, así como la salud no puede quedar solo en manos de los médicos. Aquél era un teatro también político para un espectador convencido políticamente. Este es un teatro que se construye desde la comunidad y el público se está autocontando sus historias y eso produce una organización política por lo que está produciendo el hecho. El teatro político tradicional es para pequeñas cantidades de personas, hecho por pequeña cantidad de personas, donde su poder multiplicador es muy reducido. Este no, es la propia comunidad contando sus historias y reproduciéndolas y a su vez se plantean para dónde van, qué quieren ser, qué quieren hacer como comunidad o como país, creo que esta es una gran diferencia entre el llamado teatro político tradicional y el teatro comunitario hecho por vecinos.

Agrega Talento,

Nos hacía ruido la forma de producción que tiene el teatro que creo que ya murió hace veinte años y nadie se dio cuenta, hay cientos de profesores retransmitiendo una forma de hacer teatro, miles de alumnos y si un profesor se gana su vida dando clases y no actuando y a su vez forma a otra gente diciendo que va a poder actuar profesionalmente y esta gente no va a poder actuar profesionalmente y va a tener que dar clases también, va creando una bola que no se desarma. Hablo de los que siguen insistiendo con formas teatrales a las que asiste muy poca gente, donde se abortan proyectos, donde se tratan temáticas que no les interesa ni a quien la hace, donde el teatro se pone autista. Nosotros vamos totalmente a otro lado. Siempre digo que desde el teatro puedo inventar el mundo que se me antoje, pero si te tengo que dar las llaves para que vos entres, porque si te invito a la función y no te doy la llave para que entres al mundo que inventé es como que te invito a una fiesta en mi casa y te digo que no te sientes, que no comas nada y el teatro hace mucho de esto, te invita a la fiesta y te deja afuera, y aun dice: 'Es

problema tuyo, si no la entendiste, quizás, anda a saber qué te pasó'. Nosotros hacemos el arte como parte de la vida cotidiana, como la belleza, el desarrollo imaginativo de la vida cotidiana. El teatro comunitario modifica el concepto de la palabra en sí, la ceremonia, el hecho vivo que es el teatro profundamente humano, eso el TC lo tiene como esencia. Lo que está modificando es una forma de hacer y producir el teatro, una forma de la temática del teatro. La comunidad tiene mucha más sensibilidad para saber qué contar que el artista. Tengo tres ejemplos de tres espectáculos producidos en la Ciudad de Buenos Aires que batieron récord de funciones y público: *El Fulgor Argentino*⁶⁴ producido por Catalinas Sur que fue estrenado en 1998 y está en cartel en la actualidad. Este espectáculo fue llevado a Barcelona con cien vecinos, muchos de ellos, jamás habían salido del barrio, una prueba de que un TC puede salir de la propia comunidad. El pueblo español entendió porque en el fondo sus desgarros, su dictadura son situaciones comunes en todas partes del mundo.

Señala Talento que este mismo grupo decidió en 1995 contar la historia argentina cuando una gran parte de la sociedad creía, junto al presidente Menem que habían ingresado al primer mundo.

En Barracas, un año después, empezamos con un espectáculo de calle que todavía sigue en cartel que se llama *Los chicos del Cordel*, que el vecino dijo "Ojo que la exclusión que se va a dar en Argentina será nefasta y traerá violencia" porque en Argentina no se conocía a nadie comiendo en un tacho de basura o comiendo basura, porque en Argentina todo el mundo comía. Cuando la comunidad descubrió que estaban apareciendo los cartoneros, percibió que el problema no tenía solución sino desde la comunidad, desde lo cultural y desde lo profundamente político y acertó también, porque después en el año 2001 pasó todo que pasó y pasa lo que pasa ahora, porque sigue habiendo exclusión y sigue agrandándose cada vez más a brecha entre ricos y pobres y que eso no hay que aceptarlo, la comunidad tiene que exigir otras formas de retribución, no puede ser que

⁶⁴ "El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo abre sus puertas para los bailes de 1930. El golpe militar, que derroca a Yrigoyen, interrumpe los festejos. De ahí en más, en el salón de baile se reflejan los avatares de nuestra historia. Los asistentes se mueven al compás de los distintos ritmos bailables que "según pasan los años" va interpretando la orquesta. Los ritmos cambian, la moda cambia. El baile se interrumpe y se vuelve a iniciar según la historia lo permita. Los enfrentamientos y golpes militares truncan la fiesta que permanentemente lucha por reiniciarse. La historia sigue su curso y llegamos al 2030. Cien actores, orquesta, grandes muñecos, tanques y cañones, dan vida a este espectáculo. Nuestra visión de estos cien años de 'Fulgor Argentino' es un intento de memoria que no implica un análisis científico ni académico sobre los hechos, sino el rescate de algunos hitos que han quedado en la memoria colectiva y que como grupo de teatro popular hemos querido recrear". (Texto extraído de www.catalinasur.com.ar).

un día te quedas simplemente afuera. Ese espectáculo, *Los chicos del Cordel* que se estrenó en 1999 y sigue, porque lo que el vecindario planteó como hipótesis se cumplió y se sigue acentuando: si hay exclusión va haber violencia y la violencia no se ataca desde la represión, sino desde la inclusión.

Otro espectáculo muy reconocido es *El Casamiento de Anita y Mirko*, que se estrenó en el año 2001. En diciembre de aquel año, bajo el gobierno de Antonio de La Rúa, estalló la incertidumbre que se había venido agudizando año a año desde desde 1989, cuando Carlos Saúl Menen asumió la presidencia y aplicó políticas neoliberales impulsadas por el FMI,, que sumadas a los procesos de brutal globalización mundiales, afectaron la vida de las capas medias y bajas de la sociedad que quedaron fuera del sistema con la consiguiente pérdida de lazos sociales y culturales. Esto provocó la reacción de gran parte de la ciudadanía que al grito de “que se vayan todos” —respecto de los políticos y funcionarios—, reclamaban por recuperar el poder delegado. La gente se movilizó y conformó asambleas barriales populares que buscaban reconstruir los lazos sociales y su identidad y comenzaron a sentir que al margen de las instituciones, ellos podían lograr ciertos cambios aunando el accionar colectivo. Con el tiempo la mayoría de las asambleas se disolvieron, pero permanecieron los grupos de teatro comunitario que se mantuvieron alejados de la injerencia de quienes hacían política a la manera tradicional —representantes de las macropolíticas—, constituyéndose estos grupos, en cambio en células micropolíticas de resistencia perdurable.

Dice Lola Proaño: “Ante la ineficacia de la política institucional, aparece la creencia de que el sujeto colectivo puede lograr cambios político-sociales” y cita a Rafael Zicarelli, uno de los fundadores integrantes del Circuito Cultural Barracas

que expresa esa esperanza: “Si las personas no se juntan y resuelven de manera colectiva, pero diferente, con nuevas formas de organización sus problemas, no van a encontrar resolución a través de los caminos tradicionales como son la política y los sindicatos”(Proaño, 2013:79).

Obras del Circuito Barracas

Abajo listamos las obras del Circuito Barracas con su año de estreno.

- ***El chalupazo (1997)***

Encuentro de payasos con el público que se realizaba los primeros sábados de cada mes, de abril a diciembre. El nombre proviene de la chalupa, enormes zapatones del payaso. Espectáculo para todo público, este evento contaba con la presencia de payasos invitados y con Los Payasos del Circuito, por lo que se transformaba en un espacio de confraternidad y compartimiento entre payasos, clowns y vecinos. Muchos de los encuentros generaban, además, una choripaneada, que hacía más agradable aún la convocatoria.

- ***Los chicos del Cordel (1999)***

Durante 1998, el taller de práctica teatral del Circuito Cultural Barracas tuvo como propuesta de trabajo gestar un espectáculo de teatro callejero. Allí, entonces, apareció el barrio: por un lado, el de los recuerdos, y por otro el barrio fragmentado, sin respuestas comunitarias a la realidad de todos los días.

Aparecieron con fuerza los chicos, pero ya no protegidos por el barrio que los reconocía como propios, sino como excluidos, como los que sobran, como los que

vienen de otro lado. Entonces, se preguntaron: “¿Dónde están los profes que tenía la calle cuando se jactaba de ser una “universidad?”. “¿Dónde quedó el barrio que lo daba todo, dónde está la escuela que podía enseñar?”.

Este espectáculo callejero tiene un recorrido de doce cuadras en los que el público recorre la Barracas postergada y excluida de la mano de setenta y cinco actores-vecinos. Allí se desarrolla la historia en la que chicos marginados reclaman un lugar, un puente cultural, y ciertos vecinos, cada día más nerviosos y con más rejas en sus casas, no ofrecen respuestas a esa realidad.

De esta manera, el grupo cuenta la historia del barrio, lo que les pasó y lo que les pasa, lo que como comunidad les duele y a través del teatro pueden comunicar. Cuando los medios de comunicación asustan con noticias de corte policial tremendas ellos buscan reconquistar las calles para la gente, que el barrio se adueñe del espacio público y rescatar la fiesta popular.

- **Primer mundo en camiseta (1998)**

Espectáculo de Los Descontrolados de Barracas, que invocaba el humor para hablar, en pleno discurso oficial de Argentina como potencia mundial y exaltación del individualismo, de las contradicciones de un Primer Mundo basado en la exclusión.

- **El último carnaval (1999)**

Los Descontrolados de Barracas ironizaban sobre las profecías que pronosticaban el fin del mundo para el año 2000, y hablaban de todos los fines del mundo que tuvieron los desprotegidos de siempre.

- **Hay que pasar el milenio (2000)**

No solo no se terminó el mundo, tampoco se cumplieron los sueños de una humanidad más justa y feliz. El año 2000 nos encontró desunidos y dominados. Como siempre, la murga ironiza que hay que inventar estrategias para llegar al 3000, que ahí sí se van a cumplir todos los sueños.

- **Los cortocircuitos (2000)**

Durante ese año, todos los meses, el Circuito realizaba fiestas temáticas en las que transformaban el espacio en un club de barrio, una pensión o una kermés. En una de ellas, hicieron un casamiento, pensando que lo iban a hacer una sola vez. Al ver la repercusión lo repitieron. Ése fue el antecedente de *El Casamiento de Anita y Mirko*, la obra emblemática del grupo. En los cortocircuitos emergía la fiesta, como elemento esencial de la cultura popular: la risa y el llanto, la vida y la muerte como un todo.

- **El casamiento de Anita y Mirko (2001)**

Al espectáculo lo constituye una fiesta de casamiento, un simple casamiento.

Recuerda Talento:

Estrenamos en julio y la crisis fue en diciembre, y cuando los vecinos dicen: 'Acá viene mal la cosa', veíamos que la comunidad estaba totalmente paranoica, desconfiando unos de los otros, descalificando al otro, se derrumbaron muchas cosas en lo económico. Entonces que se haga una fiesta adentro del barrio, durante dos horas somos todos amigos, nos divertimos juntos, los grandes, los chicos, abuelos, nietos. Nos planteamos qué estructura tendría ese espectáculo, y en ese casamiento, todos son parientes o conocidos de alguien. La gente sigue yendo al casamiento, porque esa necesidad sigue estando en la gente. Si se llena de público todos los sábados, es porque hay una necesidad de vivir este momento sobre todo en una ciudad tan grande como Buenos Aires. Quien viene aquí se sentará en una mesa colectiva con alguien que no conoce y es muy lindo que a las dos horas de espectáculo se van pasando los teléfonos, están como amigos porque estuvieron dos horas comiendo, bailando y divirtiéndose juntos. El teatro

comunitario crea el marco para que eso ocurra y no inocentemente, con una intención política, no se puede construir desde la paranoia, desde la desconfianza entre vecinos. Juntamos a los vecinos y dicen: “Yo vivo acá, cualquier cosa que necesite llámame, estoy a tu disposición”, estoy construyendo con este vecino. Si me encierro en mi casa y no me importa nada qué pase con los vecinos, rompo con esta construcción; rompiendo ese lazo social comunitario que se necesita para vivir con dignidad humana.

- **Fierita en Buenos Aires (2002)**

La violencia es la temática de este espectáculo de murga. La violencia en todas sus formas: la cotidiana, la institucional, la social, la que recibimos y por ende generamos cada día. Esa violencia que somete, endurece y entristece nuestras vidas. La murga canta: “Se puso dura, la vida dura, se puso espesa esta ciudad. Se vino la noche y no hay luz prendida, solo destellos de carnaval”.

- **Destino de carnaval (2003)**

Espectáculo de murga teatro. Lo presentaban así: “Dicen las malas lenguas y voces poco autorizadas, que Buenos Aires, mal fundada en un lejano febrero, nació signada por el espíritu carnavalero. Así somos los porteños; sin ningún pudor un día progresistas..., y al otro, reaccionarios. ¡Qué le vamos a hacer! ¡Destino de carnaval!”.

- **Zurcido a mano (2004)**

Espectáculo dividido en cuatro actos en el que participaban cincuenta vecinos actores. La escenografía reproduce una antigua barraca, con restos de lo que podría haber sido una antigua hilandería. A la vieja barraca van llegando los fantasmas y con ellos sus desgarros. Las fábricas cerradas, la autopista, la clase media venida a

menos. ¡Son muchos los desgarros! La memoria de los vecinos va zurciendo con un hilo fuerte los recuerdos y soñando un barrio que sea de todos.

Se llama zurcido a mano, por ser una forma de coser, porque es la única forma de arreglar esos desgarros. Plantea que de esos desgarros, en esas crisis, si uno no sale indemne, eso produce locura. El vecino se está planteando que si no hay proyecto colectivo que te incite a, junto con el otro, llevar una misión a cabo, cuando ese colectivo está quebrado, empieza la locura individual.

- **Barrio Sur (2004)**

Espectáculo fusión de Los Descontrolados de Barracas y del grupo de teatro. Cien vecinos-actores, músicos y murgueros invitan, guiados por el entrañable cartonero Cacho, a la República Argentina a abandonar por un rato su cómoda pirámide de Plaza de Mayo y recorrer —en una suerte de mini-tour guiado— un barrio de la zona sur. La personificación de la República Argentina recorre Barracas, “el patio de atrás de Buenos Aires”, donde los olores superan al conocido y contaminado riachuelo. El guía afirma: “La miseria es como los olores, se filtra por todas partes”. La perpleja República no puede entender que estas imágenes formen parte de la capital porteña.

En las glosas del espectáculo se comentan y cantan fragmentos de la historia de Barracas, como la peste de fiebre amarilla de fines del siglo XIX, la llegada de los europeos corridos por las guerras, pero con férreo espíritu de trabajo. También el ensamble se ocupa de testimoniar la nueva peste: la desocupación y la miseria que sobrevinieron a la desmantelación de las fábricas.

- ***No hay mal que dure diez años (2006)***

La murga plantea en el año 2006 que todavía estamos pagando los desastres de los noventa y que la brecha social sigue ahí, llenando de vergüenza a los que les queda vergüenza y dignidad en el alma.

- ***Flora y fauna del Riachuelo (2007)***

“Lo que no mata, engorda” ironiza la Murga. Y plantean las “ventajas” de vivir en un barrio contaminado, es más, postulan como candidato político al gran “Tereso” que promete defendernos de aquellos que “quieren sacar el olor a mierda del barrio”; característica por la que son conocidos en el mundo entero.

- ***Cambio climático o recalentamiento barrial (2009)***

La historia se sitúa en Barracas. La Murga cuenta, con humor e ironía, los cambios que se están produciendo en el barrio. Los nuevos inmigrantes, “los invisibles”, o “invisibilizados”, los no deseados por los “vecinos auto convocados” que pretenden hacer de Barracas un barrio distinto, con pretensiones... ¡El clima del barrio cambia, se recalienta!

- ***El loquero de Doña Cordelia (2011)***

La antigua pensión de Doña Cordelia es conocida como El Loquero de Doña Cordelia, ya que a lo largo de los años ahí se han hospedado los considerados locos por el resto del barrio. Pensionistas, influenciados por la celebración del Bicentenario, han decidido “refundar” la Revolución de Mayo en el año I hacia el tricentenario. Refundar todo lo “fundado” en estos doscientos años: desde una historia contada según las conveniencias de turno, hasta las relaciones vecinales y

certezas personales que rigen socialmente. No se conocen los resultados finales de esta “refundación” porque recién empieza, pero el mismo elenco se pregunta en una canción final “¿Por qué es tan difícil pensar otras formas de construcción? ¿Por qué desde la locura? ¿Dónde quedó prisionera la cordura que no es capaz de imaginar algo distinto a lo ya imaginado?”.

El loquero de Doña Cordelia funciona como una especie de vanguardia vecinal cuyo objetivo no es creerse iluminados políticos, sino impulsar, con gigantesca creatividad, nuevos cimientos para construir la historia, la que fue y la que será. En ese camino, por ejemplo, el primer paso que anuncian es “prescindir de los imprescindibles” y otras locuras del mismo tono.

- ***GPS Barrial (Turismo Humano) (2011-2013)***

Espectáculo de murga teatro de Los Descontrolados de Barracas en el que un grupo de turistas curiosos llega a Barracas para conocer una extraña tribu: “La última comunidad del mundo donde los seres humanos viven y se relacionan como seres humanos”.

- ***Es lo que hay (2014)***

Se trata de un espectáculo de murga-teatro cuyo disparador es la frase que le da nombre. En ese sentido, Ricardo Talento, sostiene:

Esta frase se repite y aparece para no establecer una tensión, porque no se piensa el hecho de discutir ideas como un hecho de crecimiento. La murga toma posición al respecto y sostiene que sí tiene que existir el conflicto, porque es una forma de crecer, de luchar y de estar conscientes de lo que estamos construyendo. Porque si ‘es lo que hay’, si todo está bien, si no existen problemas, no hay parámetros de construcción.

Durante 2014, 2015 y 2016 Los Calandracas con su técnica Teatro para Armar, contratados por la empresa Metrogas, estuvieron haciendo presentaciones en escuelas primarias para alumnos de 8, 9 y 10 años sobre prevención en el uso del gas y las intoxicaciones con monóxido de carbono. En total, realizaron 70 presentaciones. También realizaron talleres sobre sexualidad y prevención del VIH sida para alumnos de escuelas secundarias. En el Circuito Cultural Barracas siguieron presentando el espectáculo *El casamiento de Anita y Mirko*, el ensamble de percusión y presentaciones del *Circuito en Banda*, banda musical integrada por más de 40 vecinos. Están ensayando para entrenar en octubre de 2016 un espectáculo de teatro callejero: *Barracas al fondo*, y un espectáculo con niños del *Circuito Aquí*.

El teatro político de Los Calandracas

En el teatro político de los Calandracas se ve reflejado el teatro político de Bertolt Brecht, en cuanto la forma e intención es lograr que el espectador salga de la función con inquietudes, pensando, reflexionando acerca de lo que estuvo mirando y qué puede cambiar en su vida; atravesando todas las franjas socioeconómicas y culturales de ese colectivo intergeneracional. Eso se ve reflejado tanto en el Teatro para Armar, que es el Teatro Foro de Boal —pero en el que como hemos señalado, Los Calandracas han logrado mayor distanciamiento y más libertad para elegir un rol por parte de los espectadores para modificar la escena que el teatro boaldiano.

En el teatro que ofrecen Los Calandracas en el Circuito Cultural Barracas, se observa además una relación muy horizontal entre dirección, actores y espectadores,

que toman decisiones en conjunto, que trabajan temas pertinentes a su realidad, que se sienten parte del lugar. Todos juntos reflexionan para cambiar sus propias realidades, pues por medio de este tipo de teatro, ya no están solos, y tienen herramientas para ver y poder hacer.

Nacieron como un acto de resistencia política, de búsqueda y afirmación de la identidad y de rescate de la memoria barrial.

Desde sus comienzos tuvieron contacto y participaron de todos los festivales de Teatro Comunitario del país y permanentemente han brindado y brindan capacitación técnica y la posibilidad de un intercambio enriquecedor.

Ahora, ante los cambios político-sociales que promueven desde lo macro político una encarnizada globalización, la exaltación de la individualidad y la fragmentación social, ellos ponen el acento en el desarrollo de la creatividad, en la transmisión horizontal de saberes, la interconexión entre diversas capas etarias y socioculturales y la construcción vecinal. Además su efecto multiplicador ha sido constante. Pues si el colectivo lo integran más de trescientos vecinos con sus familias, lo que involucra en promedio a unas mil doscientas personas, y sumamos los espectadores foráneos —que atraídos por los logros estéticos del Grupo— asisten anualmente a sus espectáculos, vemos que en promedio unas quince mil personas vigorizan la vida del barrio y la meta de Los Calandracas: estimular la transformación y la creatividad de las personas.

Fotos del trabajo de Los Calandracas

En esta ocasión nos encontramos con el grupo Los Calandracas, que amablemente nos invitó a presenciar una función del Teatro para Armar (por medio del humor y del grotesco, hacen un abordaje de temas y situaciones críticas.) en que tuvimos la oportunidad de conocer de cerca el trabajo que realizan y cómo lo realizan. Dicha función se realizó en las afueras de Buenos Aires, y estuvo destinada a Cáritas y su equipo administrativo (que en este momento presentaban situaciones de conflictos entre compañeros).



Foto 18. La puesta, con la nariz de payaso —lo que genera un efecto distanciamiento—.



Foto 19. Los participantes, trabajadores de Cáritas, reunidos en grupos para charlar sobre posibles cambios a realizar en la escena a fin de poder transformar la situación de opresión vivida por los personajes durante la puesta.



Foto 19. El director Ricardo Talento y Lic. Andrea Maurizi, creadores de la técnica "Teatro para armar".



Fotos 20 y 21. Entra en escena una espectadora que participa como actriz ahora para cambiar la situación de conflicto entre opresor y oprimido.

CONCLUSIONES

Nuestro objeto de estudio es el teatro de intertexto político en un arco de autores que va de Bertolt Brecht, Augusto Boal y Mauricio Kartun, hasta Ricardo Talento y Los Calandracas, en el período de las décadas del sesenta y el setenta del siglo XX, que fue el momento más alto de las luchas por la liberación latinoamericana y coincidió con la difusión que se venía haciendo ya desde la década del cincuenta en nuestros países, de los *Escritos* de Bertolt Brecht que en general fue leído en la Argentina tras una doble mediación: del idioma alemán original al inglés, para llegar finalmente al español. Sus novedades especialmente en las puestas en escenas fueron tal vez precipitadamente “apropiadas” por los teatristas latinoamericanos, deslumbrados por lo que a primera vista les parecía un teatro “marxista” que se avenía a sus intereses denunciacionistas. Hoy está en crisis la relación de complementariedad entre la teoría brechtiana y su práctica escénica.

En las obras que nos ocupan, se producía una evidente intertextualidad con el discurso histórico, con el propósito de cuestionar la historia de nuestros países, pasada y presente, desde la óptica de la escuela revisionista. Aquellas obras buscaban develar otra versión de nuestra historia, seleccionando y presentando los hechos y personajes según aquella perspectiva historiográfica. En otras, el intertexto era de origen teatral, tanto argentino como extranjero, pero siempre utilizado con aquella misma función política.

Las luchas por la liberación continental, sumadas a acontecimientos globales de envergadura como el Mayo francés, el triunfo de la revolución cubana y las teorías

de Gramsci, entre otras, generaron un nuevo tipo de intelectual que se veía a sí mismo como un obrero del intelecto que debía conquistar previamente el poder cultural al político y poner su vida entera al servicio del bien mayor que era la revolución. Estos intelectuales en el campo teatral generaron un teatro de intertexto político que se caracterizó por su intención de crear una conciencia crítica en el espectador sobre la realidad política y social contemporánea, con el fin de colaborar en el proceso de transformación social, y formalmente por su adhesión al modelo del teatro épico brechtiano.

Después de leer a Marx, Brecht trasladó esas ideas al teatro y contó con la colaboración de Piscator quien ya realizaba experimentos teatrales mientras estaba en el frente de la guerra y a la vez dirigía un grupo de teatro. Trabajaron juntos en la construcción de un teatro político. Piscator aportó la introducción de carteles, videos, fotografías e imágenes a las obras. En 1926 Brecht empezó a hablar de un teatro épico. Con *Un hombre es un Hombre*, encontró su camino al teatro anti aristotélico. Con Brecht el teatro pudo ser un modo de cuestionar, más que de comprender y sentir empatía por la historia, no se dedicó a explicar el mundo, sino a cambiarlo, un teatro que actuaba como ciencia y arte. El teatro de Brecht es eminentemente político, de una forma abierta y declarada. Se puede decir que se trata de un teatro al servicio de la causa obrera, de la revolución social. De ahí viene su carácter épico y didáctico.

Brecht ofrecía un nuevo lenguaje escénico que se avenía a los intereses de algunos dramaturgos latinoamericanos, que intentaban una exploración de la realidad nacional como objeto de representación. Tal el caso de Augusto Boal (Brasil, 1931), quien sobre la base de una concepción marxista de la historia, realizó una

apropiación productiva de la concepción teatral brechtiana, en cuanto concebía al teatro como un medio de concientización que propiciaba los cambios sociales. Incluir a Augusto Boal en un estudio de teatro de intertexto político, se vincula con la relevancia que adquirieron sus obras en la historia sociocultural brasilera en particular y la mundial en general, puesto que su obra tiene seguidores en más de cuarenta países. Dejó una obra vasta, entre ellas: *Teatro del Oprimido y otras poéticas; Técnicas latinoamericanas de teatro popular, El teatro como arte marcial; Juegos para actores y no actores; Hamlet y el hijo del panadero —memorias imaginadas—*, que es autobiográfico; *Arco Iris del Deseo; Teatro Legislativo*, etc. En 2008 fue propuesto para el Premio Nobel de la Paz. En marzo del 2009 fue nombrado Embajador Mundial del Teatro por la Unesco, un honor inédito para los brasileños. En el Centro del Teatro del Oprimido de Río, desarrolló proyectos con ONG, sindicatos, universidades y municipalidades. En 1992, fue elegido concejal de la ciudad de Río de Janeiro por el Partido de los Trabajadores, para realizar el Teatro-Foro, en el que, a partir de la intervención de los espectadores, se creaban proyectos de ley: era el Teatro Legislativo. Después de transformar al espectador en actor, por medio del Teatro del Oprimido, Boal transformó al elector en legislador. Utilizando el Teatro como Política, en “Sesiones Solemnes Simbólicas”, propuso a la Cámara de Concejales treinta y tres proyectos de ley, de los cuales catorce se convirtieron en leyes municipales, entre 1993 y 1996. En 1996 dejó la Cámara de Concejales, pero continuó trabajando por la consolidación del Teatro Legislativo. En 1998 logró el apoyo de la Fundación Ford para la creación de grupos comunitarios de Teatro del Oprimido, por lo que fue muy criticado por sus pares latinoamericanos, por ejemplo, Tato Pavlovsky. Vemos que además de la

enorme repercusión mundial que tuvo su quehacer teatral, fue capaz de provocar, en diversas oportunidades, interesantes polémicas entre sus contemporáneos.

La elección de estos autores no es azarosa sino que ellos confluyeron en un lugar y en un tiempo dado: Buenos Aires a comienzos de los setenta. Boal había llegado exiliado de Brasil junto a su esposa argentina, Cecilia Thumin. Kartun había visto una obra de Boal en el Expo Show de Buenos Aires y se había encantado con un teatro político al fin divertido, humorístico, lleno de gracia y se dice a sí mismo que ese es el teatro que él quiere hacer. Se inscribió en un curso de teatro de Boal y junto a sus compañeros con los que venía haciendo *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht en el Teatro San Martín, entre ellos Ricardo Talento, conformaron un grupo teatral al que ingresó también la esposa de Boal: el Grupo Cumpa. Este fue uno de los grupos característicos del llamado "teatro militante". Se formó como parte de un proyecto interno del Centro de Cultura Nacional José Podestá, conocido como "La Podestá", agrupación que estuvo activa entre los años 1971 y 1974, encabezada por Juan Carlos Gené, Carlos Carella, Marilina Ross y Bárbara Mujica, entre otros. Era un grupo de resistencia cultural y artística marcado por la doctrina peronista que tenía por finalidad última encontrar la verdadera identidad nacional.

Vale aclarar que al hablar de identidad, podemos diferenciar entre lo que sería una identidad nacional y una identidad cultural. La primera, vinculada al estado-nación, necesita de un ejercicio regular de rituales que la confirmen y le otorguen legitimidad. La segunda es una identidad que trasciende períodos históricos, que tiene que ver con el modo en que nos posicionamos a nosotros mismos dentro de las narrativas del pasado. Y justamente era una "mirada nueva" sobre el pasado la que

querían imponer los grupos militantes de la época, para que los espectadores tomaran conciencia sobre cómo aquel pasado incidía en sucesos de opresión contemporánea.

El Grupo Cumpa lo integraban entre otros, Kartun, Talento y la esposa de Boal. El primer trabajo del grupo fue *¿Civilización... o barbarie?*, de Humberto Riva, que ampliada por Kartun, se la conoce como obra escrita en colaboración. Es la primera obra reconocida por Mauricio Kartun. Consistía en una serie de *sketches* donde se satirizaban situaciones de la historia argentina, es decir una obra de intertexto político con el discurso histórico. El grupo fue contratado para representarla en las clases de Historia Nacional que dictaba el profesor Horacio González en la Facultad de Ciencias Económicas. Mediante la 'Teatralización de Episodios Históricos', buscaban enseñar "de manera clara e ilustrada al pueblo", ya que consideraban que las personas no eran conscientes de su sometimiento y de dónde provenía aquel sojuzgamiento. El espectáculo no era una simple teatralización que complementaba las clases teóricas, sino que constituía un intento de elaborar un lenguaje integral, que utilizaba recursos audiovisuales, cinematográficos y teatrales para concretar una mayor participación de todos en la problemática de la materia. El uso de canciones y ritmos populares con letras pegadizas y humorísticas iba grabando en los espectadores una nueva visión de la historia argentina al tiempo que la asunción de un compromiso de entrega total a la causa de la liberación.

Los miembros de Cumpa vivían en función de aquella actividad pedagógico-militante y completaban su accionar con "asados con teatro" y obras para niños. Corría el año 1973 y la lucha por la revolución en ese momento era legitimada por la Universidad pública y por la prensa que constantemente anunciaba las giras del

grupo y el éxito masivo de las Clases de historia nacional que llegaron a presenciarlas 4000 personas.

Los “asados con teatro” en forma de puestas comunitarias también demuestran la ideología del grupo Cumpa. No hay nada más espontáneo y sin jerarquía que una reunión con asado; ahí la horizontalidad se daba no solo entre el colectivo teatral, sino también entre los espectadores y los actores. A su vez, ofrecían teatro para niños en el Sindicato de Luz y Fuerza de la Capital Federal organizado por “el teatrillo de la Reconstrucción” que integraban Ricardo Talento y Cecilia Thumin, entre otros.

En un principio el florecimiento de estos grupos se vio potenciado por la efervescencia social del momento histórico, pero luego, el avance de la dictadura fue recortando el poder contestario de este nuevo teatro.

Hacia 1975 las presiones antirrevolucionarias se fueron incrementando y debieron suspender los “asados con teatro” y en 1976 Kartun escribió *Gente muy así* en un tipo café concert que daban en un wiskería, pero ya no tenían público ni prensa y el grupo se disolvió.

En su momento, acordando objetivos comunes integraron un colectivo unido que transitó con esperanza y fe un proceso histórico que abortó sin dar a luz “la nueva era” que prometían las canciones; pero conservaron su pensamiento político y lo unieron a su auténtica “identidad estética” —aquello con lo que profundamente se identifican— y lo convirtieron en las herramientas con que cada uno de ellos generaron nuevos materiales y nuevas propuestas desde el regreso de la democracia; como el nuevo teatro político que produce Kartun o el teatro comunitario de Ricardo Talento y Los Calandracas.

Para Mauricio Kartun y Ricardo Talento el período de los años que duró el Proceso Militar, fueron años muy terribles; su grupo se había desarmado, muchos compañeros se habían ido al exilio, Boal entre otros, pero ellos se quedaron, alejados del teatro contra su voluntad.

Hacia fines de los setenta, era imposible intentar hacer teatro político; era suicida hacer un teatro de opinión. En aquel período para Kartun su única escritura teatral fueron algunos *sketches* de humor que dirigió Lía Jelín y para Talento algunas obras para chicos.

Kartun dice que en los setenta consideraba que un autor debía comprometerse políticamente y poner su escritura al servicio de causas populares. “Ahora aquel andamiaje ideológico en ese nuevo contexto no tenía ninguna posibilidad, ya no servía, y a la vez sentía muchas ganas de escribir otro tipo de cosas, aunque no sabía cómo hacerlo”... En ese momento se inscribió en un curso con Ricardo Monti, y eso lo abrió a nuevas formas de encarar la escritura teatral: fundamentalmente a apelar a su auténtica identidad estética: reconocer por ejemplo que si bien aprecia la música clásica, le gusta mucho la cumbia, el cuarteto, lo kitsch y a reconocerse en imágenes que le hablan de su mundo. Así surgió la Trilogía de San Andrés, obras que responden a recuerdos de su infancia en el barrio *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982) y *Cumbia morena cumbia* (1983).

En Teatro Abierto participó con *La casita de los viejos* y en las siguientes ediciones incluso dio cursos de dramaturgia, en los que se conocieron los futuros Calandracas.

Kartun fue adquiriendo cada vez más notoriedad, especialmente con *Pericones* dirigida por Jaime Kogan en 1987 y al año siguiente fue la consagración con *El Partener*.

Luego siguieron versiones teatrales, obras en coautoría y adaptaciones y comenzó a dirigir, primero *El auténtico binomio* de Rafael Bruzza y ya luego sus propias obras que lo llevaron a la centralidad del campo teatral: *La Madonnita*, *El Niño Argentino*, *Ala de Criados*, *Salomé de chacra*, *Terrenal*

El reconoce:

El teatro que hago es político, claro, hago teatro político, pero ya no levanto el dedito. Vengo de una generación que hizo un teatro político de imposición; que enchufaba la idea. En nuestra convicción apasionada creíamos que lo mejor que podíamos hacer con nuestras ideas era imponerlas. Un teatro manipulador, digámoslo. Entendí con el tiempo y los bifes que el teatro es poderosamente más político si, en lugar de imponer, expone. Si puede de alguna manera exhibir una situación en la que el espectador no es manipulado por los mecanismos habituales sino que puede elegir opciones dentro de ese universo.[...] Cierta meloneo del teatro político que yo hacía en los setenta hoy me haría comer en mi conciencia un justo juicio de mala praxis. Hoy prefiero un sistema en el que buenos y malos sean parte de una maquinaria extremadamente más complicada, más contradictoria. Sin la simplificación maniquea. Buenos malos y malos buenos. Como en la vida. Creo tener algunas certezas y me gustaría que alguna vez la historia me permita probarlas pero Dios me libre de imponerlas con la engañifa (el engaño que se oculta tras una buena apariencia). (Entrevista de Jorge Dubatti a Kartun, 2010: 120,121).

El aporte de Kartun al teatro argentino proviene de la orgullosa bastardía con que maneja elementos surgidos del "cirujeo cultural", y de la utilización de imágenes propias, personalísimas, como disparador para crear sus obras. Pero lo fundamental en Kartun, lo que lo hace permanentemente un teatrasta político a lo largo de todo el arco temporal de su producción, es la solidez ética de su creencia política en que es posible un mundo socialmente justo, por el que vale seguir luchando; pero ahora descreo en que puede lograrse por medio de las organizaciones político-partidarias, gremiales, sindicales o religiosas. Descreo de las macropolíticas y sus obras se constituyen en poéticas micropolíticas que desmienten al personaje positivo del realismo socialista pero también desafían el festival del shopping capitalista. Su pensamiento ha evolucionado a través de la decepción en las políticas macro, que le otorgan escepticismo y hasta

amargura al tono de sus obras, especialmente a partir de *El Niño Argentino*, al tiempo que lo fortaleció en su fe en que una sociedad mejor es posible, y considera su poética como un instrumento de construcción identitaria: existencial, política, cultural. Dijo: “Tengo un pensamiento nacional y popular. No es una especulación estratégica, ni una toma de posición. Se inscribe en un fenómeno mayor: mi pertenencia física, social, humana a ese espacio cultural” (*El Niño Argentino*, Atuel: 2006).

Ricardo Talento fue compañero de Kartun en el Grupo Cumpa y luego en tareas privadas como pintores de brocha gorda durante el proceso militar; en 1987 integró el Movimiento de Teatro Popular que promovió el Teatro callejero en las décadas del ochenta y el noventa; luego fundó el Grupo de Teatro transhumante Los Calandracas en 1996. Se convirtieron en el segundo más antiguo teatro comunitario de Buenos Aires y el único Teatro Comunitario que nació como teatro profesional.

El Teatro Comunitario desde su nacimiento se proclamó político, pero no partidario, apelando a una reconstrucción de los lazos comunitarios de una clase media y media baja que hasta ese momento se había habituado a delegar sus necesidades y pedidos en armados macropolíticos como los sindicatos y los partidos políticos, porque nunca se habían percibido como sujetos políticos; pero, primero, al tomar las calles y los espacios públicos con el regreso de la democracia y en los noventa al convertirse en víctimas de despidos y cierres de fábricas y empresas; en el 2001 adscribieron a un protagonismo intenso en las asambleas populares intentando reconstruir los lazos comunitarios y producir un cambio entronizándose en sujetos políticos. Luego, cuando una vez más se desdibujó el espejismo de alcanzar con asambleas populares un verdadero poder justamente por la intrusión de la macropolítica en esos espacios; quienes quedaron unidos fueron los grupos de vecinos teatreros que iniciaron una construcción de memoria conjunta. En ese

proceso los sentidos sobre el pasado se pusieron en juego, ya que el hecho de tener la palabra implicaba comenzar a pensar en qué es aquello que les confería sentido como ser político, qué es lo que los había marcado en su historia personal y grupal, y cuál era la narrativa que iban a escoger para representarlo.

Por eso surgieron tal variedad de grupos, porque en cada uno primaban las características territoriales de su enclave. Así en cada uno se entretrejen tradiciones particulares con memorias individuales, en diálogo constante con códigos culturales compartidos. Los vecinos son los referentes de su historia en la medida en que indagan, investigan y construyen una visión de la historia. Además son guionistas y protagonistas de las obras, lo que los convierte en productores de discursos culturales, que serán luego depósitos de memoria activa. Apelan al circo, al varietée, el sainete, el grotresco, los coros, los muñecos o títeres gigantes, los gigantones, etc.

El método de Los Calandracas es el “teatro para armar” que creó Talento junto Andrea Maurizzi en una apropiación productiva del teatro foro de Augusto Boal. La nariz de payaso que ellos utilizan es un elemento muy útil para procurar el distanciamiento y han agregado otro elemento liberador, pues cualquier persona puede sustituir a cualquier personaje —opresor u oprimido— y cambiar la escena.

Es notable que las percepciones del orden de lo simbólico que luego se plasman en productos culturales, tengan su origen, en el ámbito de la identidad. Tanto la identidad nacional como la cultural se edifican en un diálogo constante con lo que somos o queremos ser, y eso es lo que se refleja en todo lo que hacemos. La pregunta por quiénes somos es milenaria, recorre todos los períodos históricos existentes, y

probablemente un gran porcentaje de los productos culturales lleven en la raíz de su propuesta esa búsqueda.

Consideramos que los autores argentinos estudiados iniciaron sus actividades teatrales abrazando la causa de la liberación continental y realizando un teatro con fuerte carga didáctica que buscaba mostrar las causas de la dependencia nacional y el atraso social y cultural del pueblo. Aquella búsqueda de identidad en la actividad performativa, aún siendo portadora de nuevas ideas, se insertaba en una estructura pre-existente anclada en el mito del pueblo ignorante. Las dolorosas experiencias acumuladas —como dice Kartun: “el tiempo y los bifés” — los fueron llevando a utilizar solo la información que podían ser capaces de transformar en situación o fuerza dramática, y así ganaron en la creación de mundos con carnadura poética, que verdaderamente movilizan al espectador y lo transforman.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Brecht, Bertolt (1957). *La Ópera de dos Centavos*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

Bertolt (1960). *O senhor Puntila e seu criado*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

Brecht, Bertolt (1964). *Schweyk en la segunda guerra mundial, Galileo Galilei*. En: *Teatro completo*. Tomo 1. Buenos Aires: Nueva Visión.

Brecht, Bertolt (1964). "Vida de Galileo y Madre Coraje y sus hijos". En: *Brecht: Teatro completo* 7. España: Alianza Editorial

Brecht, Bertolt (1964). *El círculo de tiza caucasiano, La excepción y la regla, El proceso de Lucullus*. En: *Teatro Completo*. Tomo 2. Buenos Aires: Nueva Visión.

Brecht, Bertolt (1966). *Baal, El proceso de Juana del Arco, Don Juan*. En: *Teatro Completo* XI. Buenos Aires: Nueva Visión.

Brecht, Bertolt (1966). "La Madre, Cabezas Redondas y Puntagudas". En: *Teatro Completo*. Tomo 8. Buenos Aires: Nueva Visión

Brecht, Bertolt (1967). *El alma buena de Se-Chuan*. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción Raquel Warschaver.

Brecht, Bertolt (1967). *O Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Brecht, Bertolt (1970) *Escritos sobre teatro*, 3 volúmenes, Buenos Aires: Nueva Visión.

Brecht, Bertolt (1976). *El compromiso en Literatura y Arte*. España: Península.

Boal, Augusto (1978). "Sobre Teatro Popular y Teatro Antipopular", pp. 24- 41, y "Teatro del Oprimido: una experiencia de Teatro Popular Educativo en Perú" en: *Popular Theatre for social change in Latin America*. Los Angeles: UCLA Latin America Studies, volumen 41, pp. 292- 311.

Boal, Augusto (1978). "Sobre Teatro Popular y Teatro Antipopular", pp. 24- 41, y "Teatro del Oprimido: una experiencia de Teatro Popular Educativo en Perú"

en: *Popular Theatre for social change in Latin America*. Los Angeles: UCLA Latin America Studies, volumen 41, pp. 292- 311.

Brecht, Bertolt (1981). *Os dias da comuna*. Traducción: José Coutinho. Lisboa: Caminho.

Brecht, Bertolt (1981). "La boda, el mendigo y el perro muerto", "Para ahuyentar al demonio", "Lux in tenebris", "Cuánto cuesta el hierro?", "Dansen", "La pesca". En: *Siete obra de un acto*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Brecht, Bertolt (1984). *El círculo de tiza caucásico*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Traducción de Osvaldo Bayer.

Brecht, Bertolt (1986). "O casamento do Pequeno-Burguês". Traducción: Luiz Antônio Martinez Corrêa con colaboración de Wilma Rodrigues. En: *Teatro Completo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.

Brecht, Bertolt (1986). "Terror y miserias del Tercer Reich", "Los fusiles de la Señora Carrar", "Los horacios y los curiacios". En: *Teatro completo, tomo 3*. Buenos Aires: Nueva Visión. Brecht,

Brecht, Bertolt (1987). "Um homem é um homem". Traducción Fernando Peixoto. En: *Teatro completo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.

Brecht, Bertolt (1988). "O vôo sobre o oceano: peça didática radiofônica para rapazes e moças". Traducción: Fernando Peixoto. En: *Teatro completo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.

Brecht, Bertolt (1988). "Ascensão e queda da cidade de Mahagony: Ópera". Traducción: Luiz Antônio Martinez Corrêa y Wolfgang Bader. En: *Teatro completo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.

Brecht, Bertolt (1990). *A mãe: a vida da revolucionária Pelagea Wlassowa, segundo o romance de Máximo Gorki*. Traducción. João das Neves. En: *Teatro completo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.

- Brecht, Bertolt (1991). *Na selva das cidades, A vida de Eduardo II da Inglaterra, Um homem é um homem*. Traducción: Antonieta da Silva Carvalho e Celeste Aida Galeão. En: *Teatro completo 2*. Río de Janeiro: Editorial Paz e Terra.
- Brecht, Bertolt (1993). "A Antígona de Sófocles". Traducción: Angelika E. Köhnke y Christine Roehrig. En: *Teatro completo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- Brecht, Bertolt (1993). "Aquele que diz sim e aquele que diz não". Trad. Luiz Antônio Martinez Corrêa y Marshall Netherland. En: *Teatro completo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- Brecht, Bertolt (1994). *Histórias de Almanaque*. España: RBA Editoras.
- Brecht, Bertolt (1995). "Coriolano". Adaptación de la obra de William Shakespeare. Traducción: Erlon José Paschoal. En: *Teatro completo*. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- Brecht, Bertolt (1996). "Cinco maneiras de dizer a verdade". En: *Revista Civilização Brasileira* n.º 05/06. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Brecht, Bertolt (2005). *Estudos sobre teatro: Pequeno Órganon para o teatro*. Traducción: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Brecht, Bertolt (2005). *Baal, Tambores en la noche*. En: *La jungla de las ciudades*. España: Alianza Editorial.
- Brecht, Bertolt (2009). *La evitable ascensión de Arturo Ui, Las visiones de Simone Machard*. España: Alianza Editorial.
- Boal, Augusto (1977). *Crônicas de nuestra América*. Río de Janeiro: Codecri.
- Boal, Augusto (1977). *A deliciosa e sangrenta aventura latina de JANE SPITFIRE espiã e mulher sensual!* Lisboa: Moraes Editores.
- Boal, Augusto (1980). *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (1984). *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Editora Hucitec.

- Boal, Augusto (1986). "Revolução na América do Sul"; "As aventuras do Tio Patinhas"; "Murro em ponta de faca". En: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Boal, Augusto (1986). *Jogos para atores e não-atores*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Boal, Augusto (2002). *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Riva, Humberto y Kartun, Mauricio. *¿Civilización... o Barbarie?* facsímil 1972/1973 proporcionado por Ricardo Talento.
- Kartun, Mauricio (1993). "Chau, Misterix", "La casita de mis viejos" Cumbia morena cumbia" y "Pericones" en *Obras Completas Tomo I*, Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Kartun, Mauricio (1999). "Desde la lona" "Rápido nocturno" y "Como un puñal en las carnes" en *Obras Completas Tomo 2*, Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Kartun, Mauricio (2001) *Sacco y Vanzetti*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Kartun, Mauricio (2005). *La Madonnita*. Buenos Aires: Atuel, Biblioteca del Espectador.
- Kartun, Mauricio (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.
- Kartun, Mauricio (2007) *El Niño Argentino*, Buenos Aires: Editorial Losada y Complejo Teatral de Buenos Aires.
- Kartun, Mauricio (2009). "El teatro teatra" prólogo a *El Teatro Teatra* de Jorge Dubatti, Bahía Blanca: EdiUNS.
- Kartun, Mauricio (2009). "Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo" en *Escritos sobre Teatro II*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generación /CIHTT/Escuela de Espectadores, pp.171-177.
- Kartun, Mauricio (2010). *Ala de Criados*. Buenos Aires: Atuel, Biblioteca del Espectador.
- Kartun, Mauricio (2014). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, Buenos Aires: Editorial Atuel, Biblioteca del Espectador.

Bibliografía general

- Arancibia, Juana; Mirkin, Zulema (editoras) (1992). *Teatro Argentino durante el proceso 1976-1983*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, Editorial Vinciguerra.
- Araujo, Maria Paula (2008). *Esquerdas, juventude y radicalidade na América Latina nos anos 1960 e 1970*. En: Fico, Carlos; Ferreira, Ferreira, Marieta de Moraes.
- Araujo, Maria Paula; Quadrat, Samantha Viz (org.). *Ditadura e democracia na América Latina: Balanço histórico e perspectivas*. Río de Janeiro: FGV.
- Arendt, Hannah (1997). *¿Qué es la política?*, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Artaud, Antonin (1996). *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.
- Bajtín, Mijail (1997). *Hacia una filosofía del acto ético – de los borradores*, Madrid: Anthropos.
- Barthes, Roland (2003). “Las tareas de la crítica brechtiana”, “La ceguera de la Madre”, “La revolución brechtiana”, “Sobre La Madre de Brecht”. En: *Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Barthes, Roland (1987). *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bartis, Ricardo. Nota publicada en *El País* el 04/11/2010.
- Bartis, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires: Atuel.
- Benjamin, Walter (1966). *Ensayos y conversaciones*. Uruguay: Arca Editorial. Trad. Mercedes Rein.
- Benjamin, Walter (1975). *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus.
- Berthold, Margot (1990). *História mundial do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Bidegain, Marcela (2003) “Los Calandracas, una vocación comunitaria” en *El teatro grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*. *Micropoéticas II*, Jorge Dubatti coordinador, pp. 297-316.

- Bidegain, Marcela (2003) "Catalinas Sur y "El Fulgor Argentino", al rescate de la memoria para la construcción de una utopía" en *El teatro grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*. *Micropoéticas II*, Jorge Dubatti coordinador, pp.127-142.
- Bidegain, Marcela (2006). "Circuito Teatral Barracas: Zurcido a mano y la resistencia desde la memoria", en: *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura – Micropoéticas III*, (Jorge Dubatti: coordinador), pp. 39-42.
- Bidegain, Marcela (2007) *Teatro comunitario resistencia y transformación social*, Buenos Aires: Atuel, Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, Serie Siglo XX.
- Boligana, Iñigo (2008). *Breve historia del fascismo*. España: Ediciones Nowtilus, Colección Breve Historia.
- Bornheim, Gerd (1992). *Brecht a Estética do Teatro*. Santa Teresa, Rio de Janeiro: Graal.
- Bosi, Alfredo (2004). "O teatro político nas crônicas de Machado de Assis". Em: *Revista Brasileira*, n.º 41. Río de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, pp. 37-76.
- Brandão, Calos Rodrigues (2001). *Teatro grego: tragédia e comédia*. São Paulo: Vozes.
- Brook, Peter (1994). *El espacio vacío*, Barcelona: Península.
- Buenaventura, Enrique (1993). "Qué aprendimos de Brecht". En: *Espacio: crítica e investigación*, año 7, n.º 13. Buenos Aires: Editorial Espacio y Fundación de la Ranchería.
- Burgos, Nidia (2001). "Los imaginarios sociales en la Argentina en las décadas 1969 y 1970". En: *La Argentina y Europa (1950-1970) II*. Bahía Blanca: EdiUNS, pp. 107-132.
- Burgos, Nidia y Killmann, Márcia (2008). *Teatro comparado: Poéticas, redes internacionales y recepción*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- Castillo, Beliza (2013). "Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies. Vol. 26, n.º 26. Primavera: Augusto Boal Revisitado. Article 7 5-2013

Psicodrama, Sociodrama y Teatro del Oprimido de Augusto Boal: Analogías y Diferencias.

Castro, Celso (2004). *Visões do golpe de 1964*. São Paulo: EDIOURO.

Carlson, Marvin (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*, Buenos Aires: Artes del Sur

Courtney, Richard (1981). *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva.

Silva, Armando Sergio da (1981). *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Carpeaux, Otto Maria (1964). *A literatura Alemã*. São Paulo: Cultrix.

Chiarini, Paolo (1969). *Bertolt Brecht*. Barcelona: Península. Traducción de Jesús López Pacheco.

Ciria, Alberto (comp.) (1967). *Brecht*. Buenos Aires: Jorge Álvarez. Traducción de Liliane Isier.

Cosseron, Serge (2007). *Las mentiras del Tercer Reich*. Buenos Aires: El Ateneo.

Crawley, Eduardo (1989). *Una casa dividida: Argentina (1880-1980)*, prólogo Rodolfo Terragneo, Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial.

Dubatti, Jorge (1993). "El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía" (Entrevista) en Mauricio Kartun, *Teatro*, Buenos Aires: Corregidor.

Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge (2006). "El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente. "A 30 años del golpe militar" en Jorge Dubatti coordinador, *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, pp. 7-38.

- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2008). *Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2009) "Mauricio Kartun: *El Niño Argentino*, la producción de sentido político y el teatro como "ladrillazo a la vidriera" en *El Teatro Teatra*, prólogo de Mauricio Kartun, Bahía Blanca: EDIUNS, pp.195-217.
- Dubatti, Jorge (2009). "Teatro comparado, teatro del mundo y teatro argentino". En: *Actas de las II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, org. Aincrit/Carlos Fos, Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, 2012, E-Book.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Dubatti, Jorge (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los Estudios Teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2014). "Un caso ejemplar: Brecht en el gran estallido argentino y las relecturas del "Verfremdungseffekt". En: *Filosofía del Teatro III. El Teatro de los Muertos*, Buenos Aires: Atuel, pp. 90-95.
- Dubatti, Jorge (2015). "La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal" en *Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense*, Nicolás Fabiani y María Teresa Brutocao (compiladores). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Dubatti, Jorge (2015). "La escena teatral argentina en el siglo XXI. Pasaje de un teatro de la resistencia a un teatro de la transformación". En: *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Luis Alberto Quevedo (compilador). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 191-194.

- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atue
- Dacal, Enrique (2006). *Teatro de la Libertad. Teatro "callejero" en la Argentina, desde el movimiento grupal de los 80*. Buenos Aires: Ediciones de Madres de Plaza de Mayo.
- Dort, Bernard (1977). *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Elias, Norbert (1997). *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Traducción de Álvaro Cabral.
- Eliashev, Pepe (2011). *Los hombres del juicio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ewen, Frederic (2001) *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Floria, Carlos Alberto y García Belsunce, César (1992). *Historia de los argentinos II*, Buenos Aires: Ediciones Larousse Argentina.
- Freire, Paulo (1985). *Pedagogía del oprimido*, Montevideo: Tierra Nueva, México: Siglo XXI Editores.
- Fukelman, María (2013). "El actor: un recorrido a través del teatro independiente" en *La actuación teatral: estudios y testimonios*, Jorge Dubatti y Nidia Burgos compiladores, Bahía Blanca: EDIUNS, pp.85-106.
- García, Patricia (2012). "Bases conceptuales de la "creación colectiva" latinoamericana. El trabajo del actor y sus concepciones artísticas" en *La Quilla. Cuaderno de historia del teatro n°2*, Mauricio Tossi Compilador, Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 111-130.
- Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Argentina: Tierra Firme.
- Gaspari, Elio (2002). *Ditadura envergonhada*. São Paulo Editora: Cia. das Letras.
- Gassner, John (1974). *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva.

- Gardey, Mariana (2010). "El teatro político de Erwin Piscator: actores con una causa" en *El teatro y el actor a través de los siglos*, Bahía Blanca: EDIUNS, pp.155-184.
- Geirola, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política em América Latina*, Irvine: Ediciones Gestos.
- Giddens, Anthony (1997). *Modernidad e identidad del yo*. España: Península.
- González de Díaz Araujo, Graciela (2013). "El actor del teatro militante de los '70 en Argentina y Latinoamérica. Las semillas del teatro comunitario" en Jorge Dubatti y Nidia Burgos (compiladores). *La actuación teatral. Estudios y Testimonios*, Bahía Blanca: EDIUNS, pp.203-222.
- González, Malala (2015). "Arte, política y espacio: poner el cuerpo problematizando el lugar de lo público y de lo democrático". En: *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- González, María Laura (Primavera, 2012). "El fenómeno "Teatro Abierto" y sus puestas" en *Teatro XXI*, (32), pp.73-77.
- Gorki, Máximo (1990). *La Madre*. Estudio introductorio de María Rosa Pin. Quito: Libresa.
- Gray, Ronald (1978). *Brecht dramaturgo*. Madrid: Ultramar Editores.
- Guèrin, Daniel (2004). *Rosa Luxemburg o la espontaneidad revolucionaria*. La Plata: Terramar.
- Hayman, Ronald (1985). *Brecht Biografía*. Barcelona: Imprenta Juvenil.
- Hernández Arregui, Juan José (1969). *Nacionalismo y Liberación*, Buenos Aires: Hachea
- Hernández Arregui, Juan José (1970). *La formación de la conciencia nacional*, Buenos Aires: Hachea.
- Houllou, Jean Raphael Zimmermann; Juliano, Dilma Beatriz Rocha (2012). *O paradoxo do espectador em Rancière, Resenha de: RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado*. São Paulo: WMF; Martins Fontes.

- I. Kaz, Leonel (editor), II. Heliodora, Bárbara, III. Brandão, Tânia, IV. Magaldi, Sábato, V. Marinho, Flávio, 2004/2005. *Brasil, palco e paixão*. Rio de Janeiro: Apazível edições.
- Jameson, Fredric (2013). *Brecht y el Método*, Buenos Aires: Bordes Manantial
- Jauretche, Arturo (1968). *Los profetas del odio y la yapa*, Buenos Aires: Peña y Lillo.
- Jauretche, Arturo (1994). *Manual de zoncetas argentinas*, Buenos Aires: Corregidor.
- Jaroslavsky, Sonia, Durán, Ana y Berman, Mónica (2014). *Pasado y presente de un mundo posible. Del teatro independiente al teatro comunitario. Sobre los directores de teatro Adhemar Bianchi y Ricardo Talento*, Buenos Aires: Leviatán.
- Koudela, Ingrid (1991). *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Koudela, Ingrid (1992). *Um vôo brechtiano. Teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva.
- Koudela, Ingrid (2001). "Abordagens metodológicas do teatro na educação". *Ciências Humanas em Revista*, vol. 3, n.º 2, diciembre 2005.
- Koudela, Ingrid (2001). *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Loureiro, Isabel Maria (1953). *A revolução alemã*. São Paulo: Editora UNESP.
- Magaldi, Sábato (1986). *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática.
- Magaldi, Sábato (1989). *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Magaldi, Sábato (1984). "Sobre a trajetória da prisão até o exílio de Boal". En: *Um palco brasileiro: Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, pp. 96-97.
- Marinho, Henrique (1904). *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. París/Río de Janeiro: H. Garnier.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich (1969). *Escritos sobre arte*, Barcelona: Península.
- Michalski, Yan (1985). *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Moreno, Jacobo Levy (1995). *El psicodrama: Terapia de acción y principios de su práctica*. Buenos Aires: Lumen-Hormé.
- Ollier, María Matilde (1998). *La creencia y la pasión: Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*. Buenos Aires: Ariel.
- Pavis, Patrice (1990). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Traducción de Fernando De Toro, F., Barcelona: Paidós Comunicación.
- Pavis, Patrice (1995). "¿Qué teorías para qué puestas en escena? En *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*. Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner editores, Buenos Aires: Editorial Galerna/GETEA/CITI, pp.21-53
- Pavis, Patrice (1999). *Dicionário de teatro*, tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia. São Paulo: Perspectiva.
- Pavlovsky, Eduardo (1999). *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires: EUDEBA/ CISEG.
- Pavlovsky, Eduardo (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires: Editorial Eol.
- Pavlovsky, Eduardo (2004). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*, Buenos Aires: Astralib.
- Peixoto, Fernando (1986). *O que é teatro?*, São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense.
- Pellettieri, Osvaldo (editor) (1994). "Brecht y el teatro porteño (1950-1990) en *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti: teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*. Buenos Aires: Editorial Galerna, pp. 37-53.
- Pellettieri, Osvaldo y Eduardo Rovner (1995). *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*, Buenos Aires, Editorial Galerna, GETEA, CITI.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida: Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Pellettieri, Osvaldo editor (1999). *Tradición, Modernidad, Posmodernidad*, Buenos Aires, Galerna, Facultad Filosofía y Letra (UBA), Fundación Roberto Arlt.
- Pellettieri, Osvaldo editor (2001). *Historia del Teatro Argentino de Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Volumen V, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo editor (2003). *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Pignarre, Robert (1979). *História do teatro, Portugal*. Publicações Europa-América, LDA, tradução de M. P. e de Maria Gabriela de Bragança, 3.^a ed.
- Pin G, María Rosa (1996). "Estudio Introdutorio". En: Máximo Gorki, *La Madre*. Quito: Libresa.
- Piscator, Erwin (1957). *Teatro Político*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- Prado, Décio de Almeida (1956). *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)*, São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Proaño Gómez, Lola (2013). *Teatro y Estética Comunitaria. Miradas desde la Filosofía y la Política*, Prólogo de Carlos Fos, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rancière, Jacques (2002). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, Série: Educação. Experiência e sentido.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Renones, Albor Vives (2002). *O riso doído: Atualizando o Mito, o Rito e o Teatro Grego*. São Paulo: Editora Agora.
- Reyes, Carlos José (1987). "Presencia de Brecht en América Latina". *Revista Conjunto*, n.º 71, *El teatro por la identidad cultural y el desarrollo: XXII congreso del ITI*. La Habana, Cuba, enero-marzo de 1987.
- Rosenfeld, Anatol (1985). *O Teatro épico*. San Pablo: Editora Perspectiva.

- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Ruiz-Moreno, Lúcia; Romãna, Maria Alicia; Batista, Sylvia Helena; Martins, Maria Aparecida. *Jornal Vivo: relato de uma experiênciade ensino-aprendizagem na área da Saúde*, Interface Comunic., Saúde, Educ., vol. 9, n.º 16, pp. 195-204, set. 2004-fev. 2005.
- Sánchez Distasio, Alicia (Primavera, 2006). "Rápido y nocturno, Aire de Foxtrot – Una historia ínfima, una utopía" en *Teatro XXI*, (23) p. 83-85.
- Sarlo, Beatriz (2007). *La batalla de la ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Emecé.
- Silva, Erotilde Honório (1992). *O fazer teatral: uma forma de resistênciade*. Fortaleza: UFC.
- Stanislavski, Constantin (1997). *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes.
- Thomson, Peter y Glendyr Sacks (editores) (1998). *Introducción a Brecht*. Madrid: Ediciones Akal.
- Todorov, Tzvetan (2010) "Un viaje a Argentina" en *El País*, Madrid, 7 de diciembre.
- Toro, Fernando de (1987). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna.
- Tossi, Mauricio (2014). "Introducción al teatro épico brechtiano: sus fundamentos estéticos" en: *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro nº 1*. Mauricio Tossi compilador, Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Vasconcellos, Luiz Paulo (1987). *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM.
- Vasques, Eugénia (2007). *Piscator e o conceito de "Teatro Épico"*. Lisboa: Amadora.
- Ventura, Zuenir (1988). *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Nova Fronteira.
- Veríssimo, José (1976). "Martins Pena e o Teatro Brasileiro". En: *Estudos de literatura brasileira 1.ª Série*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/São Paulo: EDUSP.

- Verzero, Lorena (2009). "El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante". En Jorge Dubatti (coordinador), *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Verzero, Lorena (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Verzignasse, Rogerio, O. (2003). "Boal inspirou a criação de O projeto Gepeto". *Correio Popular*, Campinas, 02 fev.
- Villagra, Irene (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Villagra, Irene (2015). *Estudio Crítico de Fuentes: Historización Teatro Abierto Ciclos 1982-1983*. Buenos Aires: Edición Irene Villagra.
- Whybrow, Nicolas (2005). *Street Scenes, Benjamin, and Berlin*. UK: Intellect Books.
- Willett, John (1963). *El teatro de Bertolt Brecht: un estudio en ocho aspectos*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora. Traducción de León Miras.
- Willett, John (1964). "The Epic Theater and its Difficulties". En: *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang.

Fuentes electrónicas

- Andrade, Clara de (2012). *Torquemada de Augusto Boal: uma catarse do trauma*.
 Disponible en: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/24098/22414>
- Andrade, Clara de (2013). "Teatro-Jornal de Augusto Boal e a descoberta do Teatro do Oprimido". Disponible en: <http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/09/Teatro-jornal-de-Augusto-Boal-e-a-descoberta-do-Teatro-do-Oprimido.pdf>

- Bendelack, Olivar. "Teatro Legislativo: Exercício pleno da Cidadania" Disponible en: <http://ctorio.org.br/novosite/wp-content/uploads/a2p.cache.teatro-legislativo.pdf> (no aparece en año de publicación)
- Bidegain, Marcela. "Zurcido a mano: la resistencia desde la memoria del barrio de Barracas". *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre 2007, n° 1. Actualizado: 2007-11-23 [citado 2017-03-08]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/26/>. ISSN 1851-3263.
- Boal, Augusto, "Brecht e, modestamente, eu!". Disponible en: <https://institutoaugustoboal.org/2013/06/13/brecht-e-modestamente-eu/>, recuperado el 03/12/2016.
- Borja Hermoso entrevista a Peter Brook: "El teatro no es el lugar idóneo para el debate". Disponible en http://elpais.com/diario/2010/04/18/eps/1271572014_850215.html
- Bosi, Alfredo. "O teatro político nas crônicas de Machado de Assis". Disponible en: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/bosimachado.pdf>, recuperado el 12 de enero de 2013.
- Bracciale Escalada, Milena (2014). "Sobre maestros y discípulos: una conversación con Mauricio Kartun", *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Facultad de Humanidades - Universidad Nacional de Mar del Plata. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1150>, recuperado el 10 de junio de 2016.
- Buero Vallejo, Antonio (2005). *A propósito de Brecht*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht--0/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Castillo, Beliza (2013). "Psicodrama, Sociodrama y Teatro del Oprimido de Augusto Boal: Analogías y Diferencias", en: *Teatro: Revista de Estudios Culturales/ A Journal os Cultura Studies*, volumen 26, n.º 26, Augusto Boal Revisitado, disponible en: <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1315&context=teatro>, recuperado el 3 de agosto de 2016.

- Chesney Lawrence, Luis (2000) "El Teatro Abierto Argentino: un caso de teatro popular de resistencia cultural" en: http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0002/teatro_abierto_argentino.html
- Clark, Mark W. (2007). "Herói ou vilão? Bertolt Brecht e a crise de junho de 1953", artículo extraído de la Revista *Cielo Brasil online*. Traducción: Lenita Rimoli Esteves y Almiro Conde, Ana Paula (2006). Entrevista "Dramaturgia o palco proibido", disponible en: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2690,1.shl>, recuperado el 18 de abril de 2009.
- Costa, Iná Camargo (2001). "A ameaça do final feliz". En: *Caderno do Folias*, disponible en: <http://www.galpaodofolias.com.br/site/a-ameaca-do-final-feliz-por-ina-camargo-costa/>, recuperado el 14 de marzo de 2012.
- Del Prato, M. P. (2012). "La estética tardía de Mauricio Kartun en el marco de la dramaturgia porteña contemporánea: Un abordaje socio-semiótico [en línea]". VII *Jornadas de Sociología de la UNLP*, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En *Memoria Académica*, disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1822/ev.1822.pdf
- Devesa, Patricia. "Teatro y prácticas políticas en los movimientos sociales". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. [citado 2017-03-08]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/223/>. ISSN 1851-3263
- Dubatti, Jorge (1991) "Teatro Abierto después de 1981" en *American Theatre Review*. Disponible en <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/876/851>
- Dubatti, Jorge (2004). "Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral", en *Dram@teatro Revista digital*, (12) mayo-agosto.
- Dubatti, Jorge. "Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros". *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre 2007, n° 1. Actualizado: 2007-11-23 [citado 2017-03-08]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/>. ISSN 1851-3263

- Dubatti, Jorge. "Entrevista con Mauricio Kartun: "Creo en el Dios Mito. En su metáfora perfecta. Y lo respeto como tal. El mío es un Dios zurdo"". *La revista del CCC* [en línea]. Julio / Diciembre 2014, n° 21. Actualizado: 2014-12-19 [citado 2017-03-08]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/506/>. ISSN 1851-3263.
- Eandi, María Victoria. "El bachín, el teatro brechtiano y la historia argentina: Mariano Moreno y un teatro de operaciones. Sería comedia política". *La revista del CCC* [en línea]. Mayo / Agosto 2011, n° 12. [citado 2017-03-08]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/254/>. ISSN 1851-3263.
- Elias, Alexandre (2004). "Não deixem o TBC fechar!". Disponible en: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1569,1.shl>, recuperado el 20 de diciembre de 2009.
- Feliciano, Jorge (2011). "Dramaturgia, visão política do mundo". Archivo escrito para la *Revista Drama* n.º 4 dedicada al tema "Dramaturgia Contemporânea". Disponible en: <http://teresasindicato.blogspot.com.ar/2012/04/dramaturgia-visao-politica-do-mundo.html>
- Fernández, Clarisa (2011). "Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. Actualizado: 2011-03-03 [citado 2017-03-26]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/230/>. ISSN 1851-3263.
- Fuegi, John (1995). "El biógrafo John Fuegi desmitifica a Brecht: sus mujeres escribieron gran parte de su obra" <http://www.proceso.com.mx/170447/el-biografo-john-fuegi-desmitifica-a-brecht-sus-mujeres-escribieron-gran-parte-de-su-obra>, recuperado el 18 de junio de 2016.
- Gatti, Luciano (2014). "Correspondências entre Benjamin e Adorno" (artículo). *Limiar*, vol. 1, n.º 2 – 1.º semestre. Disponible en: http://www2.unifesp.br/revistas/limiar/pdf-nr2/05_Luciano-Gatti_Correspondencias-entre-Benjamin-e-Adorno_Limiar_vol-2_nr-1_1-sem-2014.pdf

- Lelli, María L., (2008). "Teatro y democracia en la mirada de Mauricio Kartun: Una retrospectiva cruzada por el deber y el deseo". Diario online "El Litoral", Cuaderno Cultura (19 de junio de 2008). Disponible en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2008/06/19/culturadiario/CULT-01.html>
- Miranda, Alex Barbosa Sobreira de (2013). "Uma compreensão sobre o psicodrama", disponible en: <https://psicologado.com/abordagens/psicodrama/uma-compreensao-sobre-o-psicodrama> © Psicologado.com, recuperado el 10 de mayo de 2016.
- Motos, Tomás (2010). "Construyendo ciudadanía creativamente: El Teatro Legislativo de Augusto Boal". Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas, Universidad de Valencia, disponible en: <http://www.naque.es/revistas/pdf/R61.pdf>, recuperado el 22 de julio de 2016.
- Oliveira, Érika Cecília Soares; Araújo, Maria de Fátima (2012). "Aproximações do Teatro do Oprimido com a Psicologia e o Psicodrama", en: *Revista Psicologia: Ciência y Prosissão*, disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v32n2/v32n2a06.pdf>
- Pisetta. Original en inglés: "Heros or Villain? Bertold Brecht and the Crisis Surrounding June 1953", disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000200016#nt01, recuperado el 10 de junio de 2016.
- Roehrig, Christine (1998). "Pobre B.B. à contraluz". En *Folha de São Paulo, caderno Mais*, pág. 4, disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08029804.htm>
- Sanctum, Flavio (2011). "Estética do Oprimido de Augusto Boal Uma Odisséia pelos Sentidos". Tesis maestría. Río de Janeiro, disponible en: http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2011_flavio_santos.pdf
- Santos, Carlos Aparecido dos, "O Teatro na época da ditadura", disponible en: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=716>, recuperado el 13 de enero de 2009. (No aparece el año).
- Santos, Desiree dos Reis (2012). *Novos horizontes: A trajetória exilar de Augusto Boal nos anos 1970*. En: *Jornadas de trabalho: Exílio políticos del Cono Sur en el siglo XX*.

La Plata 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, disponible en:
<http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar> - ISSN 2314-2898

Schaefer, Graziela (2013). "Teatro e transformação pessoal: Um estudo de caso em duas oficinas adultas". Tesina para obtención de la Enseñanza Superior en Arte Dramático, disponible en: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/76735/000894589.pdf?sequence=1>

Speranza, Sabrina (2014). "Bajar del drama a la propuesta: Una experiencia de Teatro Legislativo en Uruguay", disponible en:
<https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2014/10/bajar-del-drama-a-la-propuesta-ponencia1.pdf>, recuperado el 5 de mayo de 2016.

Swerts, Mário Sérgio Oliveira *et al.* (2010). "Manual para elaboração de trabalhos científicos". Alfenas: UNIFENAS, disponible en: <http://www.unifenas.br/pesquisa/manualmetodologia/normasdepublicacoes.pdf>, recuperado el 18 de marzo de 2013.

Taborelli, María Victoria. "Aproximaciones a la dramaturgia de Chau Misterix de Mauricio Kartun a partir de cuatro monólogos para una puesta no realizada". *La revista del CCC* [en línea]. Julio / Diciembre 2014, n° 21. Actualizado: 2014-12-19 [citado 2017-03-08]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/505/>. ISSN 1851-3263.

Wasserman, Claudia (2007). "A recepção da Revolução Cubana no Brasil: a historiografia brasileira", disponible en: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/574>, recuperado el 17 de marzo de 2013.

Videos

"Brecht e o teatro épico" - TV guia do ator, Entrevistas com Samir Yazbek, diretor e dramaturgo, e Marcos Barbosa. https://www.youtube.com/watch?v=F0pLGq2a_F4

EMAD - *La casita de mis viejos* de Mauricio Kartun - Muestra Final 2.º Año puesta en escena 2011, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VPMM6bpdjU>

Entrevista de Clemente Cancela a Mauricio Kartun en: <https://www.youtube.com/watch?v=o570lbVdhs0>

Entrevista de Martín Seefeld a Mauricio Kartun en *El mundo nos mira*: <https://www.youtube.com/watch?v=eBVdBLXI6Ss>

Homenaje al Teatro Argentino: Mauricio Kartun, por Lito Cruz. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iCQGgY5P4Qg>

Matías Broglia Actor. *Perras* de Mauricio Kartun.mov, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EdmLrwRBclg>

Muestra Final Puesta en Escena 2012 *El Zoo de Cristal* Puesta en Escena Tadeo Pettinari, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=N-Q6BLWOAVY>

Julián Boal 1, Iniciación al Teatro del Oprimido. Presentación. Disponible en: http://youtu.be/kh_Hr93lFQw

Kartun, El año de Salomé, de Monica Salerno & Hugo Crexell.Trailer disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QrWthAoR8Fc>

La utopía teatral, largometraje documental. Dirección: Adolfo Cabanchik, duración 75'. Argentina, 2006.

Seminário sobre Bertolt Brecht e Teatro Épico, Entrevista cedida à Rede Minas Sr. Luiz Paixão diretor teatral; Teatro Épico: Professor Lindomar Araújo - baseado no livro: Ator e Estranhamento. <https://www.youtube.com/watch?v=L-zd5yX-7ME>

"Verbum, diálogos públicos sobre dramaturgia", a cargo de Alfredo Megna, charla con Mauricio Kartun. <https://www.youtube.com/watch?v=pcNE2vnxEyo>

Entrevistas realizadas

Entrevista de Márcia Killmann a *Armando Pinto* en Santo André, Brasil, 30 mayo de 2007.

Entrevista de Márcia Killmann *al adolescente Peterson Silva*, Grupo de Teatro del Oprimido de Santo André, en Santo André, Brasil, 30 de mayo de 2007.

Entrevista de Márcia Killmann *a Ricardo Talento e integrantes del grupo Los Calandracas*, en el Circuito Cultural Barracas, 13 de agosto de 2007.

Entrevista de Márcia Killmann *a Armino Pinto* en el III Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado en Bahía Blanca, 29 de setiembre de 2007.

Entrevista de Márcia Killmann *a Armino Pinto*, luego de una función del Grupo de Teatro del Oprimido de Santo André, Brasil, en la Plaza de Punta Alta, Bahía Blanca 30 de setiembre de 2007.

Entrevista de Márcia Killmann *a Ricardo Talento* en el III Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, en Bahía Blanca 30 de setiembre de 2007

Entrevista de Márcia Killmann *a Ricardo Talento* en Barracas, en mayo del 2008.

Documentos utilizados

Modell Buch, Biblioteca Teatral Alberto Medizza, La Plata.

Riva, Humberto y Kartun, Mauricio. *¿Civilización...o Barbarie?* facsímil 1972/1973/ proporcionado por Ricardo Talento.

Talento, Paula. "Entrevistas a actores del Grupo Cumpa". Fotocopias proporcionadas por Ricardo Talento.

Documentos del grupo Cumpa, (fotografías, recortes de diarios, contrato). Material brindado por Ricardo Talento.

Notas periodísticas

"Un plan de actividades culturales para la provincia de Buenos Aires" en *El Mundo - diario ilustrado*, 26 de noviembre de 1973.

“Un teatro para la comunidad – Tarea del grupo Otro y del grupo Cumpa: historia real para el país” en diario *Clarín*, 19 de diciembre de 1973, pp. 15-16.

Sofovich, Laura. “Experiencia docente con cuatro mil alumnos -Teatralizar episodios históricos” en *Clarín*, pp.1- 2.

“Pedagogía de masas en una cátedra de historia” en *El Cronista Comercial*, 13 de noviembre de 1973, p. 16.

“Días de buen teatro – Sigue el circuito universitario. Obras argentinas” en *Clarín – Noticias de Cultura y espectáculos*, s/f.

Instituciones y archivos consultados

Biblioteca Teatral Alberto Mediza, La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Biblioteca Unisinos, San Leopoldo, Estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

Biblioteca del Goethe-Institut, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Biblioteca Arturo Marasso, UNS, Bahía Blanca, Argentina

Biblioteca Utopía del Centro Cultural de la Cooperación, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Círculo Cultural Barracas, Barracas, Buenos Aires, Argentina.

Seminarios realizados

Curso de Magalí Muguercia (2006). “*Teatro Latinoamericano del siglo XX. Entradas en la Modernidad*”, dictado por la Dra. Magali Muguercia en la Fundación Ezequiel Martínez Estrada los días 18 al 20 de diciembre.

Seminario de Mauricio Kartun (2010) "Desmontaje práctico de un proceso creador. *Ala de criados* desde sus primeras imágenes hasta su montaje escénico" en Teatro del Pueblo, Sáenz Peña 943, CABA. Tres encuentros en días sucesivos: Martes 24 / Miércoles 25 y Jueves 26 de agosto en el horario de 19 a 22hs.

Seminario de Hans-Thies Lieberman (2012). "Las posibilidades estéticas del teatro político hoy". En: *Rituales de Pasaje*, Teatro San Martín, Buenos Aires, 8, 9 y 10 de agosto.

Curso de Jorge Dubatti, (2015). Curso "*Nuevas Perspectivas en Teoría Teatral*" dictado por Jorge Dubatti en 45 horas en el Departamento de Humanidades de la UNS entre el 27 y el 30 de octubre.

Curso de Nidia Burgos (2016). "*Teatro latinoamericano 1960-1970. Poéticas de la creación colectiva*" dictado en 45 horas en el Departamento de Humanidades de la UNS, entre el 21 y el 24 de junio.