

BERTOLT BRECHT, KURT WEILL Y LA GUERRA DE MALVINAS EN UNA PIEZA TEATRAL DE ABELARDO CASTILLO

*Bertolt Brecht, Kurt Weill and Malvinas War
in a play by Abelardo Castillo*

Ricardo Dubatti

CONICET / UBA, Instituto de Artes del Espectáculo
ricardo.dubatti@gmail.com

Resumen

Este artículo estudia la presencia de composiciones de Bertolt Brecht y Kurt Weill (*Die Dreigroschenoper*, 1928, y *Das Berliner Requiem*, 1929) en la obra dramática *El Señor Brecht en el Salón Dorado* (1982), de Abelardo Castillo, considerada hito insoslayable en la historia de la recepción de Brecht-Weill en el teatro argentino. Desde la Poética Comparada (área del Teatro Comparado), se analiza la intertextualidad de Brecht-Weill en la estructura de la pieza, así como su relación con diversas poéticas abstractas (teatro liminal, site specific, realismo crítico, teatralismo, expresionismo). Se sostiene que los textos de Brecht-Weill, resemantizados, le permiten a Castillo comparar y conectar supraterritorialmente la Alemania de 1940 y la Argentina de la dictadura y la Guerra de Malvinas por la experiencia del horror. Se analiza la poética de Castillo y sus intertextos de Brecht-Weill como representación (R. Chartier) y como metáfora epistemológica (U. Eco).

Palabras clave: teatro; intertextualidad; Poética Comparada; liminalidad; metáfora epistemológica; representación.

Abstract

This article studies the presence of compositions by Bertolt Brecht and Kurt Weill (*Die Dreigroschenoper*, 1928, and *Das Berliner Requiem*, 1929) in the play *El Señor Brecht en el Salón Dorado* (1982), by Abelardo Castillo, considered unavoidable reference in the history of the reception of Brecht-

Weill in the Argentine theater. From the perspective of Comparative Poetics (Comparative Theater area), the intertextuality of Brecht-Weill is analyzed in the structure of the piece, as well as its relationship with various abstract poetics (liminal theater, site specific, critical realism, theatricality, expressionism). It is maintained that the texts of Brecht-Weill, resemantized, allow Castillo to compare and connect supraterritorially the Germany of 1940 and the Argentina of the dictatorship and the Malvinas War by the experience of horror. The poetics of Castillo and his intertexts of Brecht-Weill are analyzed as representation (R. Chartier) and as an epistemological metaphor (U. Eco).

Key words: theater; intertextuality; Comparative Poetics; liminality; epistemological metaphor; representation.

En la historia de la recepción de Bertolt Brecht y Kurt Weill en el teatro argentino (relevada, entre otros, por De Toro, 1987; Pellettieri, 1994: 37-53; Lagmanovich, 2004: 231-233; González de Díaz Araujo, 2008, 121-133; J. Dubatti, 2013: 104-113), *El Señor Brecht en el Salón Dorado* (1982), de Abelardo Castillo,²⁵ constituye una referencia insoslayable, aún no valorada como merece. La pieza, titulada “Oratorio profano”, es doblemente musical: incluye, bajo la forma de un ensayo coral, canciones compuestas por Kurt Weill y Bertolt Brecht (centralmente “Moritat von Mackie Messer”, de *Die Dreigroschenoper / La ópera de tres centavos*, 1928, y “Zweiter Bericht”, de *Das Berliner Requiem / Réquiem berlinés*, 1929) y partituras originales de Alicia Terzián en clave diegética que reelaboran las composiciones de Weill. Por otra parte, Castillo se reapropia en su obra del personaje de Mackie Messer para establecer conexiones entre el nazismo en Alemania y la dictadura argentina. Brecht y Weill le permiten a Castillo concretar la primera representación (Chartier, 1992) de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, cuando aún no había terminado la dictadura y podían padecerse represalias del régimen *de facto*. Escrita a pedido del Teatro Colón, la obra de Castillo inicia una serie de más de setenta

²⁵ En adelante, *El Señor Brecht...* Todas las citas del texto se hacen por la edición del *Teatro completo* (1995: 236-257).

textos teatrales sobre la Guerra de Malvinas que, compuestos por diversos artistas en los últimos 35 años,²⁶ cumplen en la posguerra, ya en los finales de la dictadura o en postdictadura (Cattaruzza, 2012: 82-83), una función cultural de denuncia y construcción memorialista.

En el presente trabajo analizaremos la poética de la pieza de Castillo poniendo el acento en su juego intertextual con las obras de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Castillo se vale de dichos intertextos para semantizar esta poética en tanto metáfora epistemológica (Eco, 1984). Para el análisis recurriremos a bases teóricas y metodológicas de la Poética Comparada (Dubatti, 2012: 127-142) que, derivada de los planteos del Teatro Comparado, propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales, por interterritorialidad y supraterritorialidad. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), entre territorialidades múltiples. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos: micropoética (poética de un individuo textual, en términos de la Filosofía Analítica); macropoética (poética de grupos o conjuntos de individuos textuales) y poéticas abstractas (diseño de una teoría poética rigurosa desgajada del análisis de los individuos y los conjuntos). Estableceremos conexiones entre la micropoética de *El Señor Brecht...*, los textos de Brecht-Weill y las estructuras de diversas poéticas abstractas (teatro liminal, *site specific*, realismo crítico, teatralismo y expresionismo, entre otras). De acuerdo con Martínez Fernández (2001: 73-82), tomaremos el concepto de

²⁶ Estudiamos el tema en nuestra Beca Doctoral del CONICET, titulada “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria”, bajo la dirección de Hugo Mancuso, con codirección de Mauricio Tossi. Para un primer listado cronológico de los textos que integran la serie abierta por Abelardo Castillo en 1982, véase “Prólogo. La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra” (Dubatti, 2017: 16-20).

intertextualidad como “las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado” (Martínez Fernández, 2001: 74) para leer la apropiación de las composiciones de Brecht-Weill que realizan Castillo y Terzián (nos referimos a intertextos verbales/literarios y a intertextos musicales). Finalmente, analizaremos esta poética como representación en tanto “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (Chartier, 1992: 50), y como metáfora epistemológica, teniendo en cuenta que “el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (Eco, 1984: 88-89).

Ubicación de la obra

El señor Brecht... fue escrita y estrenada en 1982, en el Salón Dorado del Teatro Colón, en una única función, ya concluida la guerra.²⁷ Se reestrenó al año siguiente en el marco del ciclo Teatro Abierto 83²⁸ en nueva versión con cambios. El texto dramático de 1983 es el recogido más tarde en *Teatro completo* (1995).

En una entrevista realizada en 1995, con motivo de la inclusión de *El Señor Brecht...* en el mencionado volumen, Castillo señaló que en 1982 la obra “se presentó en una sola función por problemas con la dictadura” y que, cuando se reestrenó en Teatro Abierto 83 en el

²⁷ La Guerra de Malvinas consistió en un enfrentamiento bélico entre Argentina y el Reino Unido, impulsado por el gobierno dictatorial autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Se trata del último episodio bélico internacional de la Argentina, iniciado el 2 de abril de 1982. La guerra duró 74 días y concluyó el 14 de junio con la rendición argentina.

²⁸ Ficha técnica de la presentación en Teatro Abierto 83: dirección: Raúl Serrano; elenco: Cristina Banegas (Inge), Roberto Ibáñez (Hauser), Juan José Ovalle (Director de escena), Irma Urteaga y Alicia Mazzieri (Directora del coro), Adriana Alba, Marta Fornella, Susana Rosales, Alberto Herrera, Ricardo Ochoa, Eduardo Saccente y Eduardo Loureiro (Cantantes); música de piano: Irma Urteaga y Alicia Mazzieri; música de escena: Alicia Terzián. Para la historia de Teatro Abierto 83, véase Villagra, 2016.

Teatro Margarita Xirgu, fue “en versión más elaborada”.²⁹ Sobre el proceso de escritura de *El Señor Brecht...*, Castillo observó a Miguel Russo que nació de un pedido. En el Teatro Colón necesitaban una obra con dos personajes para justificar un concierto de Kurt Weill con textos de Bertolt Brecht. A medida que le iban contando lo que querían, él iba armando un esquema. Cuando lo terminó se los dio y les dijo que lo desarrollara otro, que él era muy lento para escribir. Ellos la necesitaban en menos de diez días. Y esa misma noche escribió una escena y se largó a terminarla, cosa que ocurrió en el tiempo fijado. Fue el texto que más rápido le salió. (Russo, 1995: 7)

La inclusión en Teatro Abierto 83 se debió tanto al deseo de realizar más presentaciones de la obra, como al tema enfocado. Señala Roberto Perinelli respecto de Teatro Abierto 1982 (edición anterior del ciclo) que

el citado concurso [para ser programado en Teatro Abierto 82] exigía a los autores la presentación de las obras con mucha anticipación a la fecha de inicio de las representaciones, fijada para fines de julio y principios de agosto, de modo que el cumplimiento del plazo de entrega no permitió que algún autor tuviera tiempo para atreverse al abordaje de un acontecimiento que tiñó la vida argentina desde el 2 de abril: la declaración de guerra a Gran Bretaña y la ocupación de las Islas Malvinas. El desatino militar, y sus terribles consecuencias, fueron entonces lamentablemente desatendidas por un proyecto teatral que se había distinguido, precisamente, por su análisis crítico de la realidad más inmediata. (Perinelli, 2016: 9)

La obra de Castillo, de alguna manera, favoreció la inclusión de una representación crítica de la Guerra de Malvinas en la selección de Teatro Abierto 83.

²⁹ Entrevista inédita, archivo Jorge Dubatti.

Procedimientos constructivos de la historia

Ya David Lagmanovich ha estudiado la relación de *El Señor Brecht...* con la forma musical “oratorio profano” (Lagmanovich, 2004: 229-234) y ha puesto el acento en la “naturaleza moral” (230) que da unidad y sentido al texto de Castillo.³⁰ Por lo tanto, nos detendremos en otro aspecto: el análisis de los procedimientos constructivos de su historia.³¹ Reordenando de otro modo la división en once escenas de su estructura externa, la pieza puede fragmentarse en seis sucesivas unidades analíticas de acuerdo con los cambios poéticos internos que plantea su intriga dramática:

- Unidad I: a partir de un procedimiento fundante, el Salón Dorado como *site specific* (Pérez Artaso, 2017: 155-167), como espacio real y espacio poético fusionados, la pieza juega inicialmente con una situación liminal³² entre teatro dramático (ficción teatral) y concierto coral (performance musical no-ficcional). Al mismo tiempo, instala

³⁰ Escribe Lagmanovich que el oratorio es “un libreto musical extenso de argumento religioso o moral para coro, orquesta y solistas vocales, a veces con trajes y escenografía, pero más habitualmente sin tales elementos ni tampoco una acción escénica. Se ha llamado así tanto a obras religiosas como a otras que no lo son [...] Habla de la Guerra de las Malvinas. Por ello, si bien no trata ninguno de los misterios de la religión, tiene que ver en cambio con la violencia, con la crueldad humana y con la guerra, es decir, su temática es de naturaleza moral” (Lagmanovich, 2004: 229-230).

³¹ Observa Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (Bal, 1990: 13). Extrapolamos la noción de historia al campo teatrológico.

³² Sobre el concepto de teatro liminal: “Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poiesis* corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas –el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático–, no corresponden al teatro. Retomando la distinción de Prieto Stambaugh (2009), la liminalidad consiste no en el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Szondi llama ‘drama absoluto’ en 1994), sino en fuerza centrífuga hacia el no-teatro” (Dubatti, 2016: 15-16). El teatro puede ser liminal con la vida, o con las otras artes, o con disciplinas no artísticas (ciencia, deporte, religión, filosofía, etc.).

otro plano liminal, de corte metateatral, entre obra estrenada que se ofrece a público (en función) y obra en proceso de ensayo sin espectadores (en instancia previa al estreno).³³ En “Advertencia y escenario general” (original cruce de paratexto y didascalia), Castillo aclara: “El Salón Dorado –es decir el lugar en que el público está sentado y el escenario que está viendo– representa ESE MISMO Salón Dorado” (Castillo, 1995: 237).³⁴ El autor busca que el espectador se coloque inicialmente en un lugar de incertidumbre e “infrasciencia”: “El público debe ignorar que se trata de una ficción teatral: quien asista debe asistir esperando el estreno o la formal representación de un espectáculo de música coral” (Castillo, 1995: 237). La obra parece comenzar como un concierto coral, con la directora Irma al piano y los cantantes en el escenario, “*vestidos y dispuestos según las normas tradicionales de un recital*” (Castillo, 1995: 239).³⁵ Pero pronto el espectador va reconociendo su carácter anómalo o su desvío hacia otro campo referencial. Ya antes de las primeras canciones de Weill-Brecht interpretadas por el coro se oye, con luz de sala, “*una introducción musical violenta, dislocada y exasperante, en la que se intercala alguna clara reminiscencia melódica de Kurt Weill (Moritat, el Réquiem de Berlín)*” (239), es decir, la música que Castillo llama “del oratorio” (Castillo, 1995: 239), compuesta por Terzián. Incorporadas al universo del ensayo, dos o tres canciones son interpretadas de manera continua, sin interrupción, y en progresivo crecimiento del código de dramatización. Luego de la interpretación musical –apunta Castillo deliberadamente–, ante el posible aplauso, los cantantes no deben reconocer la presencia de los espectadores: “*no deben permitir que el público aplauda, y, si esto ocurre, no deben oírlo. Para ellos no existe el público: solo hay un teatro vacío*” (Castillo, 1995: 239). En esta primera secuencia Castillo busca un estatus liminal de la situación: se trata de un ensayo, no de

³³ Sobre la metateatralidad como poética liminal, véase la bibliografía citada de Gisela Ogás Puga y Grisby Ogás Puga (2017: 139-152).

³⁴ Mayúsculas y sin bastardilla en el texto citado.

³⁵ Se transcriben las didascalias en bastardilla, de acuerdo a la edición del texto citado. Se hace en todos los casos que siguen cuando corresponde.

una función. Al mismo tiempo, se trata del ensayo de un concierto, pero dentro de una pieza teatral. Junto al *site specific*, acentúa la tensión liminal entre ficción y no-ficción el hecho de que los músicos en la obra se llamen entre ellos por su propio nombre real. El procedimiento poético de la liminalidad favorece la percepción de contigüidad entre el arte y la vida, aspecto que, como veremos, Castillo propicia para profundizar la relación entre la obra y la sociedad argentina contemporánea bajo la dictadura, como dice Lagmanovich, entre texto y contexto. En la “introducción musical” Alicia Terzián reelabora intertextualmente las melodías de Weill, las altera, las absorbe y las transforma integrándolas a un nuevo texto sonoro perturbador, operación que pone en evidencia el extrañamiento de un cambio, de una nueva situación para esas partituras. En contraste, durante la interpretación coral del ensayo, las canciones (letra y música) son citadas literalmente, aunque reescritas por el nuevo contexto de enunciación del ensayo en el Salón Dorado en 1982.

- Unidad II: de pronto, en la misma Escena Primera, se devela la presencia de una situación paralela, ficcional, ubicada en un espacio lateral del escenario: el cuarto de los Hauser, antes inadvertido. Hauser y su mujer Inge son un “viejo matrimonio alemán” (Castillo, 1995: 237), trabajan respectivamente como técnico utilero y modista del Teatro Colón. “*Es un pequeño sector del escenario*” que hasta ahora ha permanecido “*fuera de la vista, totalmente a oscuras, hasta avanzado el recital*” (Castillo, 1995: 239). En cuanto a esta situación, el autor confirma: “*Esto debiera tomar por sorpresa al espectador: ahora está ante otro tipo de hecho dramático*” (Castillo, 1995: 239-240). Con la aparición de la escena ficcional paralela, empieza a desambiguarse el estatus dramático de la acción del concierto con nuevos elementos: “*La luz permite ver ahora que algunos cantantes están vestidos muy informalmente, con remeras, pantalones vaqueros, etc. La ilusión de espectáculo coral se rompe definitivamente*” (Castillo, 1995: 240). Desde este momento, de la Escena Segunda a la Quinta (inclusive), Castillo trabaja con ambos espacios, ya sea en forma alternada o múltiple, y hace que los

personajes se desplacen de una escena paralela a la otra: Hauser se hará presente en el Salón Dorado y algunas cantantes irán a ver a Inge a su cuarto. Si el *site specific* genera un efecto de realismo, a partir de la inclusión de Inge y Hauser, Castillo trabaja con el teatralismo, con la convención consciente, porque reclama que los actores que interpreten estos personajes sean “muy jóvenes” (Castillo, 1995: 237). “Es la actitud física o algún detalle aleatorio (el pelo recogido de Inge, la manera de caminar de Hauser) lo que determina su edad actual. Por ninguna razón deben estar maquillados para parecer mayores” (Castillo, 1995: 237-238), indica el autor. Ese cruce de poéticas –realismo y teatralismo, ilusión de contigüidad con lo social contemporáneo y al mismo tiempo clara exposición del artificio teatral– puede pensarse como una conexión con el recurso del distanciamiento y el realismo crítico desarrollados por Brecht en su teatro épico.

Observa J. Dubatti que en el teatro de Buenos Aires se revisa el concepto brechtiano de *Verfremdungseffekt* a través de las décadas en cinco dimensiones fundamentales: ideológica, metateatral, receptiva excluyente, receptiva equilibrada y narratúrgica (Dubatti, 2013: 110-112). En Castillo se verifican las dos primeras: el contraste marcado entre teatralismo y realismo invita al espectador tanto a objetivar la construcción ideológica de sentido (la relevancia de la presencia de los personajes alemanes en el contexto argentino, que se volverá tan significativa sobre el desarrollo de la pieza), como a percibir el artificio de la construcción teatral (convención consciente). Ambas dimensiones, ideológica y metateatral, están asociadas. Castillo diseña un espectador implícito alerta a la relación entre procedimiento y sentido político. El realismo crítico, al mismo tiempo que preserva la ilusión de contigüidad del mundo poético con el mundo social contemporáneo, abre la estructura a la utilización de artificios no realistas que, como quería Brecht, amplían el margen de estimulación estética del espectador.

- Unidad III: en la Escena Sexta se produce un nuevo cambio que marcará la concentración de todos los personajes en el Salón Dorado

y el regreso a la escena unitaria inicial: mientras el barítono interpreta las primeras estrofas del “Moritat von Mackie Messer”, entra Inge, “*inesperada y violentamente*” (Castillo, 1995: 246), e increpa a los artistas:

Director de Escena: (*Súbitamente interesado.*) ¿Qué es lo que nos quiere decir, Inge?

Inge: Que hay algo... *Ich weiss nicht, Ich weiss...* (“No sé, no sé.”)
Algo que no es así. (Castillo, 1995: 247)

Se abre de esta manera el desarrollo de la intriga: la inquietud de Inge es el primer gran acontecimiento de la acción dramática, que a partir de este momento se acelera y va cargándose de sentido. Inge no sabe cómo expresar en palabras lo que siente frente a la interpretación de las canciones de Weill-Brecht, apenas balbucea por momentos en castellano, en otros en alemán: “Inge: Yo no hablo de cantar. (*En alemán: “Yo hablo del miedo y de la muerte.”*) *Ich rede über Angst und Tod!* Hablo de lo que pasaba allá; de lo que significó, de quién era Mackie Messer.” (Castillo, 1995: 248). Inge trata de expresar que el coro está vaciando las canciones de Brecht-Weill de su fondo estremecedor, de su conexión con el horror de la experiencia alemana. Les está reclamando que no pierdan en la interpretación su dimensión histórico-existencial tenebrosa, su expresión de la muerte y del miedo. Inge está relacionando las canciones de Brecht-Weill con su memoria. En el intento de comprender lo que Inge trata de decirles, un cantante hace oír desde una radio la “*célebre versión de Moritat*” de Louis Armstrong (Castillo, 1995: 248). La grabación es interrumpida y se incorpora una información tan inesperada como oportuna (si de hablar de horror se trata): ingresa en el Salón Dorado la contundente y opresiva realidad contextual porque en la transmisión radial la voz de un locutor anuncia que una equipada flota británica, apoyada por aviones y un submarino atómico, ha

zarpado hacia el “Atlántico Sur”.³⁶ Ya se había instalado en la esfera del arte el impacto de la censura oficialista dictatorial por la prohibición de las pancartas de corcho para la representación (Castillo, 1995: 241), pero a partir de este momento se acentuará en la obra la visión crítica sobre la situación del país y, especialmente, sobre el horror de la guerra. Se habla de los jóvenes argentinos que son víctimas. Una cantante del coro sale del escenario “*muy visible y violentamente*” (Castillo, 1995: 249) y se explica que lo ha hecho porque “tiene un hijo en el Servicio Militar. En Río Gallegos” (Castillo, 1995: 249).³⁷ El Director de Escena suma, pero “*sin enfatizar*”,³⁸ otro caso: “tuve un hijo. Hace un año me lo devolvieron en un cajón sellado. Nunca supe qué quedaba, ahí adentro, de lo que fue mi hijo... Pero me pidieron disculpas: había sido un error” (Castillo, 1995: 250), en alusión atenuada, pero inocultable, a la represión, las detenciones ilegales y asesinatos en el terror de estado. Hauser interviene para poner palabras a la inquietud de Inge. Castillo le otorga a Hauser función de personaje-delegado a la manera del drama moderno (Chevrel, 1982): será el encargado de explicitar las condiciones de comprensión del texto como un todo, especialmente del *flashback* que se verá en la Unidad siguiente. Hay que destacar del parlamento de Hauser algunos núcleos principales en la constitución de la poética:

1. Glosa el sentido metafórico de la letra brechtiana de “Moritat”: establece relaciones y diferencias entre el tiburón y los hombres, entre ellas, “el tiburón no mata por hambre ni para defender a su

³⁶ De acuerdo con la cronología histórica de la guerra, se puede fechar la intriga de la pieza a partir del 5 de abril de 1982, cuando el Reino Unido decide responder con el envío de su flota.

³⁷ La preocupación es doble: su hijo no solo ya se encuentra dentro del Teatro de Operaciones sino que está en una de las regiones más expuestas a los efectos potenciales de la inminente guerra.

³⁸ Con esta indicación Castillo sugiere la complicidad civil (o acaso la autocensura) del Director de Escena con el régimen dictatorial.

cría. Mata. Pero el tiburón lleva los dientes en la cara: es más inocente” (Castillo, 1995: 250).

2. Conecta el apellido de Mackie Messer con un objeto que proviene del pasado y que opera como epifanía de la experiencia del horror nazi: un cuchillo de la SS. Como narrador interno,³⁹ cuenta que en su juventud mató a un soldado nazi en defensa propia.

3. Analiza el sentido metafórico de la letra brechtiana de la canción “Zweiter Bericht”: “Habla de un muchacho cualquiera, uno que no tuvo tiempo de ser nadie. Le pusieron un uniforme de soldado y lo mataron” (Castillo, 1995: 251). Implícitamente se establece un paralelo entre aquel muchacho alemán de la canción y los jóvenes argentinos, ya sean soldados de la Guerra de Malvinas o víctimas de la represión. Esa comparación se pone en primer plano cuando Hauser increpa a los músicos y, meta-comunicacionalmente, al público:

(Mira a Irma y al Director de Escena, mira a su mujer. Se da vuelta de modo casual: ahora está mirando al público.) Ustedes lo mataron. (Pausa.) Eso dice la canción: ustedes. ¿Y qué quiere decir ustedes? Quiere decir YO... quiere decir todos. Quiere decir: ¿qué hicimos nosotros para que no lo mataran? (Castillo, 1995: 251).⁴⁰

4. Mientras la Directora del Coro toca al piano la melodía de “Zweiter Bericht”, Hauser se transforma progresivamente en un narrador generador⁴¹ y con su relato va marcando la transición hacia el *flashback* de Berlín, en 1940, que él mismo protagoniza con Inge (se trata de un narrador generador homodiegético). Castillo precisa la

³⁹ Ángel Abuín González define el narrador interno como “aquellos personajes que cuentan a otros personajes, como al espectador, lo que ha sucedido antes de que demarre la acción, o lo que está pasando fuera de escena” (González, 1997: 23).

⁴⁰ Mayúsculas en el texto citado.

⁴¹ Abuín González: “algún personaje crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición ‘ontológicamente’ distinta” (González, 1997: 27-28).

matriz de representación que embraga el pasaje hacia el pasado (y que enlaza con la próxima Unidad de fragmentación):

A partir de este momento comenzará a presentirse algo así como un deslizamiento hacia otra cosa. Por ahora es un cambio de luz y el sonido de algún instrumento aislado que se une al piano. Sólo se ve con nitidez la figura de Hauser, que sigue hablando (Castillo, 1995: 251).

Las palabras de Hauser proponen una actividad imaginaria, que se cumplirá literalmente en el *flashback*, como actualización del pasado:

Lo que hay que imaginar, no es el público, ella [Inge] dijo la verdad... Lo que hay que ver es la cara rota del muchacho muerto. Lo que falta son sus ojos, comidos por la tierra. Lo que no está es su voz, llamando a una muchacha... Lo que hay, es el vacío que dejó en su cama; la soledad de su plato sobre la mesa, y una cuchara sola que no sostiene nadie. (Castillo, 1995: 251)

La situación de transición hacia el *flashback* propiamente dicho se extiende hasta el final de la Escena Octava. El relato de Hauser se va objetivando escénicamente a través de accesorios simbólicos que ingresan gradualmente y no dan margen a la ambigüedad:

Desde hace unos instantes el escenario se ha ido transformando: la luz se ha vuelto azulada y espectral. Como suspendida del vacío, aparece de pronto una gran esvástica, situada a tanta altura como sea posible y que ha de tener, por lo menos, la proporción de un hombre con los brazos abiertos. En otros sectores, siempre en el aire y como salidos de la nada, pancartas y emblemas de menor tamaño con figuras de armas o símbolos nazis –consignas o fragmentos de consignas en gótica: JÜDEN HERAUS! TOD DEN KOMMUNISTEN! (Castillo, 1995: 251)⁴²

Tanto el hablante dramático básico en las didascalias, como el mismo Hauser, reafirman el desplazamiento escénico a la “Europa arrasada de la época de Hitler”, a “una ciudad como Berlín, más sola que Praga,

⁴² Mayúsculas en el texto citado.

más indefensa que Budapest, porque estaba sitiada por su propio ejército” (Castillo, 1995: 252). A través de Inge y Hauser, Castillo articula las estrategias de lectura no sólo de la pieza, sino de la poética de Brecht y Weill. Propone una interiorización del horror, es decir, sentir el horror inscripto en el poema a través de la referencia social, así como una politización, ya que, a pesar de que las composiciones de Brecht-Weill datan de finales de la década de 1920, Castillo propone releerlas desde la experiencia del Nacionalsocialismo de 1940.

- Unidad IV: *flashback* a Berlín, 1940. El Salón Dorado pasa a un segundo plano pero sin desaparecer del todo y en el centro de la escena se actualiza el pasado vivido por Inge y Hauser en su primera juventud (Escenas Novena y Décima). El realismo crítico se fusiona con el procedimiento expresionista de objetivación escénica de los contenidos de la consciencia de Inge y Hauser, sus recuerdos de lo sucedido en 1940. La música del oratorio compuesta por Terzián intertextualiza “*la melodía de ‘Moritat’ [en] versión extraña, paródica y perversa*” (Castillo, 1995: 253). En movimiento complementario, aparece Mackie Messer identificado como un militar jerárquico de la SS y, a la vez, como alegoría del espíritu nazi entendido como abstracción del mal absoluto (Nino, 1997). Lo describe con “*máscara blanca o cara pintada de blanco: vagamente recuerda al Mefistófeles de un Fausto de marionetas. Capa, botas militares*” (Castillo, 1995: 253-254). Castillo y Terzián construyen el paralelo entre la dictadura argentina y el nazismo alemán a través del procedimiento de la alteración de la música de Weill-Brecht y de la intervención o reescritura del personaje de *La ópera de tres centavos*, resemantizado. Proponen que la temprana pieza de Brecht-Weill (1928) anuncia, en su personaje protagónico, el advenimiento del nazismo y su aberrante hegemonía a comienzos de los años cuarenta. Si antes, en el parlamento de Hauser, el paralelo con los jóvenes muertos por el nazismo resonó en la referencia a los jóvenes argentinos muertos en la dictadura (como el hijo del Director) y en la Guerra de Malvinas (los soldados), ahora el miedo de Inge y Hauser se relaciona con el miedo de la sociedad civil en la noche del

“Proceso”. Por ello Castillo hace que empiece a reaparecer, en tensión con el *flashback*, la escena del ensayo en el Salón Dorado: “*El espacio escénico se irá transformando poco a poco en un ámbito único*” (Castillo, 1995: 255).

- Unidad V: ahora *flashback* y escena del ensayo se fusionan liminalmente, Hauser es a la par narrador interno y narrador generador. Ante el avance de las tropas SS en la noche de Berlín, Inge y Hauser asisten a su propia quiebra moral frente al miedo: “Perdón, Dios mío, por rezar para que golpeen otra puerta” (Castillo, 1995: 255). Tanto Inge y Hauser como el coro son rodeados por los SS, “*hombres inexpressivos, con mallas pardas y brazaletes*” (Castillo, 1995: 255). Hauser retoma la inquietud planteada por Inge a los músicos y explicita, nuevamente como personaje-delegado, el sentido de la pieza de Castillo y su peculiar lectura de las composiciones de Brecht-Weill:

Ella dijo la verdad: falta algo. Y eso es lo que hay que ver, para que nadie lo olvide [...] Porque cuando NO ES tu puerta la que están golpeando, y eso te da alegría, cuando no es tu puerta sino la del vecino que ayer te pidió un poco de sal o te prestó su diario, agradecer a Dios es un pecado inmundo, y la vergüenza de estar vivo te agusana los sueños. (*Al Coro.*) Por eso, cuando ustedes canten, estarán cantando por mí, por ella, por los que no supieron cantar, por los que no tuvieron tiempo y hasta *por los que no se atrevieron...* [...] Cantar es más que cantar. Es como sentir algo en la piel o hacer algo con las manos. Y un teatro es más que un teatro: es una casa. Hoy una casa a oscuras, en una ciudad sitiada. Ellos rodean la manzana y ustedes van a cantar frente a sus ojos blancos y fríos, sabiendo que en cualquier momento pueden golpear también a esta puerta. Cantar pese a ellos y contra ellos, para que nadie olvide la sonrisa rota del muchacho muerto, sus ojos comidos por la sal, su plato solo y su cuchara sin mano... (Castillo, 1995: 255-256)⁴³

⁴³ Mayúsculas en el texto citado. Resuena en estas palabras el poema “Primero vinieron...” de Martin Niemöller [1892-1984], habitualmente atribuido a Brecht.

En este parlamento de Hauser, Castillo sintetiza su posición respecto de cómo leer e interpretar las composiciones de Brecht-Weill. Rodeado por los soldados nazis, el coro comienza a cantar en alemán “Zweiter Bericht” mientras Hauser traduce y comenta la letra. Se produce un cruce de cronotopos (Berlín, 1940 / Buenos Aires, 1982) que diseña un puente supraterritorial, invariante a través de los tiempos y los espacios: el horror del nazismo y el de la dictadura es el mismo. La Escena Décima se cierra con la pregunta dilemática que condensa la inquietud de Inge y retoma las palabras de Hauser (“la vergüenza de estar vivos te agusana los sueños”) y objetiva su reclamo a los cantantes: “¿Y por qué no hemos sido asesinados?” (Castillo, 1995: 257). La pregunta de Inge va dirigida a sí misma, a los personajes y, meta-comunicacionalmente, al público en la sala.

- Unidad VI: la Escena Final (sólo didascálica) marca la parcial disolución del *flashback*, porque si bien se retiran los hombres pardos, las pancartas y los emblemas nazis, Inge y Hauser mantienen su figura juvenil de 1940. La situación del ensayo gana prioridad mientras los músicos interpretan el gran coral del “Réquiem de Berlín” y, a manera de síntesis del nuevo espíritu que insufla a los artistas en la interpretación de la música de Weill-Brecht, el Director toma de las manos a Inge y Hauser y los lleva junto al coro. En el centro de la escena, rodeados por los cantantes, son iluminados por “el gran cenital, el que faltaba desde el comienzo y que, en rigor, no hubo tiempo de construir ni pudo ser emplazado” (Castillo, 1995: 257).

Metáforas epistemológicas y representaciones

A partir de la intertextualidad de los textos musicales y teatrales de Weill-Brecht, la micropoética de *El Señor Brecht...* se vincula con procedimientos provenientes de diversas poéticas abstractas: el oratorio, la liminalidad entre arte/vida y entre obra/ensayo (metateatralidad), el *site specific* y el realismo crítico, las escenas paralelas alternadas y simultáneas y el teatralismo (o convención consciente), el distanciamiento brechtiano, el personaje-delegado

proveniente del drama moderno, el narrador generador y el *flashback* en clave expresionista, el cruce de cronotopos y su trascendencia en una invariante supraterritorial.

Podemos destacar en esta micropoética algunos procedimientos en tanto metáforas epistemológicas (Eco, 1984). El *flashback*, la mezcla de cronotopos y su trascendencia en una invariante supranacional, así como el teatralismo del cenital que ilumina a los jóvenes alemanes en el centro del coro, constituyen una poética de la memoria, que pone en primer plano la necesidad del ejercicio de la memoria como fundamento de la sociabilidad. Más allá de la valiente denuncia del texto en su contemporaneidad argentina, en 1982, los alemanes Inge y Hauser necesitan recordar para vivir. Por otra parte, con el paso de los años, *El Señor Brecht...* ha adquirido un valor memorialista respecto de la dictadura 1976-1983 y específicamente de la Guerra de Malvinas. En la postdictadura, el teatro se ofrece como un terreno estimulante para la concretización de representaciones que dan expresión a aquello que se experimenta como conflictivo (Chartier, 1992: 52-52). Puede así manifestar lo “no decible” (Mancuso, 2010: 226-227) y lo silenciado (Trouillot, 2017: 23), en tanto activa “los trabajos de la memoria” (Jelin, 2002: 37). *El Señor Brecht...* adquiere así en su proyección histórica un alto valor como legado. El teatro contribuye a la producción de memorias colectivas que recuperan los hechos traumáticos del pasado reciente para no olvidar el pasado y para que esos acontecimientos no se multipliquen en el futuro, al mismo tiempo que propicia lecturas del presente.

Por otra parte, los procedimientos del *site specific* y la liminalidad (entre arte y vida, ficción y no-ficción, teatro y performance), en tanto metáforas epistemológicas, revelan la creencia y la confianza en la porosidad, la contigüidad, la estrecha simbiosis entre el artificio teatral y la sociedad. Brechtianamente, realismo y teatralismo confluyen en el distanciamiento que a la par que “muestra que se está mostrando”, lo cual ofrece una herramienta para un mejor conocimiento objetivo de la realidad social. De la inquietud de Inge

se desprende una lectura del valor del arte como expresión política y social: las canciones de Weill-Brecht no son meros objetos artísticos para pasatiempo estético de espectadores cultos. Hablan de la experiencia del horror, de la crueldad, de la muerte del hombre por el hombre; son una memoria y una advertencia y esto no deben olvidarlo ni los intérpretes ni los espectadores. Para Abelardo Castillo, cada vez que se interpretan, las creaciones de Weill-Brecht revelan que los procesos de violencia institucional sistematizados por el nazismo y por el golpe cívico-militar de 1976 durante la dictadura –incluida la acción bélica internacional de Malvinas– continúan presentes hasta la actualidad porque, como afirma Giorgio Agamben sobre Auschwitz, nunca han dejado de acontecer (Agamben, 2000: 15). Por eso, si glosamos el título, cuando “el Señor Brecht” se hace presente “en el Salón Dorado”, con él se produce un acontecimiento político contra el nazismo y contra toda dictadura. Por ello, como señaló Castillo, en 1982 la obra “se presentó en una sola función por problemas con la dictadura” (Russo, 1995: 7).

En cuanto a la forma musical, “oratorio profano” (como en *Das Berliner Requiem* de Weill-Brecht o el *War Requiem* Op. 66 de Benjamin Britten, 1962) atribuye a la materia tratada un carácter solemne, ya no religioso pero sí cívicamente mayestático, es decir, equiparable a lo sagrado. Castillo destaca así la seriedad y la monumentalidad de aquello que lo ha impulsado a escribir.

Finalmente observamos que la intertextualidad de Brecht-Weill permite a Castillo construir una representación de la Guerra de Malvinas. Además de asimilar el acontecimiento bélico a las prácticas aberrantes de la muerte en el nazismo y la dictadura, lo relaciona con la complicidad civil en el filicidio. “Ustedes lo mataron”, dice Hauser sobre el joven soldado de “Zweiter Bericht” al tiempo que está “mirando al público” (Castillo, 1995: 251). En *El Señor Brecht...* Castillo desenmascara trágicamente el componente filicida, no solo de los responsables directos de la guerra y la dictadura, sino de la sociedad argentina en su conjunto. A treinta y cinco años de su estreno, la pieza de Castillo y su reapropiación de los textos de Weill-

Brecht nos sigue increpando, porque la guerra, como señala Bernard McGuirk ya desde el título de su libro, pervive hoy como un “asunto inconcluso” (McGuirk, 2007). Recientemente reeditada, en 2016, *El Señor Brecht...* nos recuerda que resulta conflictivo, si no imposible, formular una interpretación histórica orgánica y conclusiva sobre un hecho que los investigadores califican de “dilemático” (Rozitchner, 2015: 75-76) y que “tiene el poder temible de hacernos creer que posee casi los mismos significados para todos” (Palermo, 2007: 22).

Bibliografía

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral*. Traducción y prólogo de Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.
- _____, *80 poemas y canciones*. Selección y traducción de Jorge Hacker (edición bilingüe). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.
- _____, *Teatro completo*. Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra, 2015.
- CASTILLO, Abelardo, *Teatro completo*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- _____, “El Señor Brecht en el Salón Dorado”. En: AAVV., *Teatro Abierto 1983*. Buenos Aires: Argentores, 2016, 61-79.
- CATTARUZZA, Alejandro, “Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria”. En: *Storiografía* 16 (2012): 71-91.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- CHEVREL, Yves, *Le naturalisme*. Paris: PUF, 1982.
- DE TORO, Fernando, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- DUBATTI, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales*. Propedéutica. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- _____, “O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observacoes sobre o Teatro Comparado”. En: ALCANTARA GIL, Joao Pedro / ISAACSSON, Marta et al. (eds.), *O Espectador Criativo: Colisao e Diálogo*. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, 104-113.

- _____, Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- DUBATTI, Ricardo, "Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra". En: DUBATTI, Ricardo (comp.), *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2017, 7-26.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela, "Aquella utopía del cambio social. Bertolt Brecht en el teatro latinoamericano, porteño y mendocino (1950-1996)". En: *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño* 6 (2008), 121-133.
- GUILLÉN, Claudio, Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Crítica, 1985.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- LAGMANOVICH, David, "Texto y contexto en *El Señor Brecht en el Salón Dorado*". En: PELLETIERI, Osvaldo (coord.), *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2004, 229-234.
- MANCUSO, Hugo, De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein. Buenos Aires: Editorial SB, 2010.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual). Madrid: Cátedra, 2001.
- MCGUIRK, Bernard, *Falklands Malvinas. An unfinished business*. Seattle: New Ventures, 2007.
- NINO, Carlos S., Juicio al mal absoluto. Los fundamentos y la historia del juicio a las juntas del Proceso. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- OGÁS PUGA, Gisela / OGÁS PUGA, Grisby, "Metateatralidad: hacia una praxis intraliminal". En: DUBATTI, Jorge (coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2017, 139-152.
- PALERMO, Vicente, Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- PELLETTIERI, Osvaldo, "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)". En: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*. Buenos Aires: Galerna, 1994, 39-53.
- PÉREZ ARTASO, Ariana, "La toma del espacio para generar obra. Sobre la especificidad del acontecimiento teatral en experiencias *Site Specifics* participativas". En: DUBATTI, Jorge (coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2017, 153-167.
- PERINELLI, Roberto, "Teatro Abierto 82, una crónica". En: AAVV., *Teatro Abierto 1982*. Buenos Aires: Argentores, 2016, 7-10.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio, "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". En: ADAME, D. (coord./ed.), *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Xalapa: México: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2009, 116-143.
- ROZITCHNER, León, *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.
- RUSSO, Miguel, "La escritura en escena. Se publica el teatro completo de Abelardo Castillo". En: *Página / 12*, Suplemento *Primer Plano* (1/10/ 1995): 6-7.

SZONDI, Peter, Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico. Barcelona: Destino, 1994.

TROUILLOT, Michel-Rolph, Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia. Granada: Comares, 2017.

VILLAGRA, Irene, Estudio crítico de fuentes: historización Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983. Buenos Aires: Edición del autor, 2016.