



A **Contra** corriente

Una revista de historia social
y literatura de América Latina

A **Contra** corriente

A Journal on Social History
and Literature in Latin America

Vol. 9, No. 2, Winter 2012, 65-100
www.ncsu.edu/acontracorriente

Brecht y América Latina **Modelos de *refuncionalización***

Luis Ignacio García

Universidad Nacional de Córdoba

Esta actitud reverente se volvió contra los clásicos. Los homenajes los deterioraron, el humo del incienso los ennegreció. Una actitud más libre los habría favorecido más; una actitud como la adoptada por la ciencia ante los descubrimientos, aun los más grandes: siempre rectificando, o incluso rechazando, no por espíritu de contradicción, sino llevada por la necesidad.
—Bertolt Brecht

¿Copiar a Brecht? Nunca, sería pobre e inútil. ¿Imitarlo? No tiene sentido. ¿Trabajar con él? Sí.
—Fernando Peixoto

I. Umfunktionierung, o políticas de la recepción

Intentaremos en este ensayo una aproximación a una temática compleja y desmesurada: los vínculos entre la producción estética y teórico-política de Bertolt Brecht y la historia cultural latinoamericana del pasado siglo. Reflexionar sobre los posibles sentidos de la presencia de Brecht en los países latinoamericanos involucra toda una serie de dificultades características de cualquier abordaje de los complejos procesos de “transculturación”.¹ Pues partimos del presupuesto de que

¹ Tomamos libremente el famoso concepto forjado en 1940 por el cubano Fernando Ortiz en *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, y luego

estudiar la “recepción” como un mero proceso de “influencia”, de “aculturación” mecánica, de transmisión aproblemática de los “bienes culturales” resultaría estéticamente engañoso (pues nos haría creer en una homogeneidad irreal), epistemológicamente insostenible (puesto que apenas si trasladaría la teoría del reflejo a los cánones de la historia cultural) y políticamente regresivo (pues sería sólo una pátina de legitimación del imperialismo cultural). Y más aún tratándose de un autor como Brecht. Pues él mismo nos ha legado una amplia reflexión crítica acerca de los procesos de transmisión cultural. Su concepción irreverente de los clásicos, su tematización de la tradición en términos de “apropiación”, su crítica de la noción burguesa de autenticidad (y las famosas acusaciones de plagio en su contra), o el rol clave que la noción de *Umfunktionierung* (“transformación funcional” o “refuncionalización”) del arte fue adquiriendo en sus escritos, nos muestran un pensador para el cual las tradiciones no han de ser una carga sino un disparador.² Por lo tanto, nuestra relación con su

eficazmente desarrollado por otros críticos latinoamericanos como el uruguayo Ángel Rama. No es un azar que haya sido un crítico brechtiano interesado en las relaciones entre Brecht y Oriente, Antony Tatlow, quien haya desarrollado una idea análoga, al hablar de una “dialéctica de la aculturación”: “A pasaje through the ‘foreing’ can be the only way of encountering the ‘self’, a process I term the dialectics of acculturation.” (Tatlow 1989: 9)

² Aunque no encontraremos una teoría sistemática de la “Umfunktionierung” en Brecht, sus anotaciones al respecto permiten reconocer la temprana formulación (a partir de fines de los años ‘20) de un conjunto consistente y articulado de reflexiones sobre la transformación funcional del arte. En efecto, Brecht planteará el problema de la refuncionalización al menos en cuatro contextos fundamentales de los debates de la izquierda de entreguerras: en primer lugar, en el propio ámbito teatral (véase, por ejemplo, “Cambio de función del teatro” y “¡Ópera sí... pero con innovaciones”, en Brecht 1970: 57 ss. y 84 ss., ambas anotaciones de los años 1930-1931). En segundo lugar, en el contexto de los debates sobre la irrupción de las nuevas tecnologías en la cultura y sobre la posibilidad de democratización de los medios. En este contexto encontraremos las famosas reflexiones brechtianas, desarrolladas entre 1927 y 1932, sobre la radio como medio de comunicación (véanse principalmente los “Comentarios a ‘Vuelo transoceánico’”, en Brecht 1984: 85 ss., donde se sostiene: “No hay que abastecer la radio, sino modificarla”; también el “Proceso de los tres centavos”, de 1931, en id.: 93 ss.). En tercer lugar, en el contexto del luego famoso “debate sobre el expresionismo”, es decir, las discusiones sobre realismo y formalismo, desplegadas entre 1937 y 1941, donde su recepción favorable de las vanguardias artísticas—en oposición a Lukács—no puede ser entendida sino en el marco de una noción de transformación funcional de las técnicas de las vanguardias (véase sobre todo Brecht 1984: 205 ss.). Y por último, en el marco de los debates sobre el problema de la “herencia” de la cultura burguesa en el proceso de transición hacia la sociedad socialista (véase, por ejemplo, Brecht 1984: 231: “Aquí se llevan a cabo luchas, no simples relevos. La toma de posesión de la ‘herencia’ no es un suceso sin lucha.”). También en este último contexto podemos ubicar las reflexiones sobre los clásicos, como la del epígrafe que

producción no podría ser ni sojuzgante, ni ritualizada, ni sustancial, sino libre, desprejuiciada e incluso instrumental. Brecht mismo nos invita a pensar su legado no como venerable “bien cultural” a conmemorar, sino como eficaz *caja de herramientas* a utilizar, nunca como una bella flor en el jardín del espíritu de las izquierdas, sino como pertinaz crítica del espíritu—incluido el de izquierdas—en nombre de la materialidad de las relaciones sociales, y del lugar estratégico del arte en las mismas.

Esta actitud polémica de Brecht respecto de la tradición representa un primer paralelo con arraigadas y vigorosas corrientes de la tradición crítica latinoamericana. Desde el ya mencionado concepto de “transculturación” del cubano Fernando Ortiz, pasando por la sonada noción de “antropofagia” de Oswald de Andrade y de la vanguardia brasileña de los años 20, hasta las sutiles reflexiones del argentino Jorge Luis Borges sobre la “irreverente” relación de las culturas latinoamericanas, desprovistas del peso de una cultura añeja, con la totalidad del legado cultural de Occidente, los intelectuales y artistas latinoamericanos han producido una amplia gama de reflexiones acerca del significado de su posición marginal en el proceso cultural de Occidente.³ En todos los casos se trata de actitudes que exploran el potencial crítico universal de las culturas periféricas, *sin renegar de tal condición marginal en la cultura occidental sino, justamente, explotándola*. Ante la situación de despojamiento en la distribución de bienes, también culturales, a que fueron sistemáticamente sometidos estos países, el gesto crítico no parece ser atrincherarse en un aislamiento tan irreal como indeseable, en la afirmación de una “identidad” o una esencia latinoamericana impoluta. Admitiendo que se forma parte de un sistema que excluye al incluir y que incluye al excluir, se trataría más bien de utilizar las módicas ventajas estratégicas que esa posición marginal concede, volviéndolas contra los presupuestos de aquella desigual distribución. Nos referimos a la distancia crítica que se abre entre el “original” y la “copia”, y todas las estrategias de parodización y crítica inmanente, de ironía y recreación, que allí pueden desplegarse. No pretendemos afirmar la

preside este trabajo (cita que encontramos en Brecht 1970: 27). Véanse las esclarecedoras reflexiones sobre el tópico en Posada 1969: 40, 126 ss., 222 ss. y 263 ss.

³ Para un panorama general sobre la problemática, véase García 2010.

condescendiente ilusión de un *destino de originalidad* para los países culturalmente dependientes, que en última instancia sería una mera réplica invertida de los presupuestos esencialistas de la cultura dominante. Rechazamos la ingenua celebración de las “ventajas del atraso”, como si se tratara de oponer a la “cultura europea de museo” una cultura que aún no ha aprendido a hablar. La potencialidad crítica de la que hablamos es una *tarea*, no un destino ni una esencia: la ardua tarea de refutar un concepto neutro y vacío de universalidad, quebrándolo y mostrando sus fisuras, de realizar el desmontaje inmanente de las pretensiones imperiales de todo modelo de difusión cultural entendido en términos de “fuentes” e “influencias”, cuestionando consecuentemente el propio concepto de universalidad del mejor modo: *desde dentro*. De lo que se trataría es de valerse de los aportes de la cultura dominante para hacerlos ingresar en el espacio crítico que se abre en la *distancia* latinoamericana, subvirtiendo su preestablecida utilidad para ponerlos al servicio de las necesidades propias. Para decirlo con un término brechtiano: se trata de lograr una “refuncionalización” de las armas del amo para mejor combatirlo. Y esta idea de “transformación *funcional*” resulta particularmente pertinente pues sitúa al arte, a la cultura, como una *función*, es decir, no como una *sustancia* (“cultura nacional”, “espíritu”, “occidente”), de modo que las manifestaciones de la cultura han de ser evaluadas como los hilos de una red estratégica de relaciones, y no como algo a definir por su esencia intrínseca.

El período que abordaremos nos suscita una última reflexión sobre la tradición. Pues en este ensayo nos referiremos a la presencia de Brecht sólo en un período que va de los años ‘50 a fines de los ‘70. En parte por razones de espacio, pero también por tratarse de los años de mayor intensidad de diálogo con el legado de Brecht. Los años ‘80 y ‘90 fueron los años del fin de la guerra fría, la disolución del bloque soviético, de la “crisis del marxismo”, y la restauración conservadora del capitalismo internacional. En Latinoamérica fueron los años del más desafortunado capitalismo neoliberal, acompañado por el reflujo de los movimientos populares que agitaron la región en las décadas anteriores. En tal contexto, la intensidad del diálogo estético-político con Brecht también mermó.

Pero en los primeros años de este siglo XXI, Latinoamérica vive diversidad de experiencias de revitalización política atravesadas de contradicciones y oscilaciones. Estos comienzos de siglo han mostrado una serie de transformaciones en Latinoamérica que han venido apuntando en la dirección de salir de los años del más rabioso neoliberalismo, del desguace del estado, de la más radical acentuación de las desigualdades, de la invisibilización total de los desplazados, de la massmediatización de la política, de la más obscena mercantilización de la vida. Repensar la presencia de Brecht en los ‘60 y ‘70 puede ser un modo de acompañar estos procesos de revitalización de la política, desde la especificidad del ámbito cultural. Porque después de todo no son inusuales, en la tradición de los oprimidos, las fracturas en la continuidad del proceso histórico. Un bien conocido amigo de Brecht, Walter Benjamin, pensaba que esa discontinuidad es precisamente la cifra de la historia de los oprimidos. Benjamin consideraba que los procesos de transmisión cultural son ámbitos fundamentales de la lucha de clases. Que interrumpir el “cortejo triunfal” de la cultura—la transmisión de vencedor a vencedor del botín cultural que acompaña su dominio—era un objetivo capital de la pedagogía materialista. Que pensar la tradición de los oprimidos como una paradójica tradición de la discontinuidad era el modo de reponer las fuerzas revolucionarias del pasado para la praxis transformadora del presente. Que la “tradición cultural” de los oprimidos es una línea oscilante, puntuada de derrotas, de mundos soñados y de catástrofes, una promesa latente, un oscuro viaje de ensueño siempre presto a despertar como estallido en la acción revolucionaria.⁴ Acaso pueda pensarse el legado de Brecht como

⁴ Las reflexiones benjaminianas sobre cultura y tradición se encuentran sobre todo en “Eduard Fuchs: historia y coleccionismo” (Benjamin 2010) y en sus famosas tesis “Sobre el concepto de historia” (Benjamin 2009a). La idea de la tradición de los oprimidos como una tradición en la *discontinuidad* aparece con más claridad en los paralipómenos de las tesis (Benjamin 2009b). Susan Buck-Morss es quien más enfáticamente se ha referido a la teoría benjaminiana de la cultura en términos de una “pedagogía materialista” (en Buck-Morss 2001: 315 ss.). Por supuesto, no es por azar que evoquemos aquí a Benjamin, que no sólo fue amigo personal de Brecht, sino el primer gran intérprete de su producción artística y teórica. De hecho, los trabajos de Benjamin sobre Brecht ofrecen aportes sustanciales para pensar el problema de la *Umfunktionierung*, central en su interpretación (véase Benjamin 1975, sobre todo pp. 124 ss., donde puede leerse, en el contexto de su famoso ensayo sobre “El autor como productor”, lo siguiente: “En orden a la modificaciones de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista—y por ello interesada en liberar los medios de producción, y por ello al servicio de la lucha de clases—ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional.

marcado por la misma frágil fortuna de una tradición en la discontinuidad, y quizá su olvido en los años de la furia neoliberal del capitalismo latinoamericano pueda comprenderse desde la lógica quebrada de la tradición de los oprimidos. De lo que se trataría, más allá de una lógica de la continuidad, es de pensar las alternativas de un presente en condiciones de “actualizar” ese legado, no de conmemorarlo. Un ejercicio, diría Benjamin, de pedagogía materialista.

II. Primeros vínculos: Brecht y Neruda, ida y vuelta

Hay cierto consenso en situar el inicio del periplo de Brecht en Latinoamérica (así como también de su masiva difusión internacional) en torno a los años de su muerte, hacia fines de los años '50.⁵ De modo que en Latinoamérica, en términos generales, no serán tanto los miembros de la propia generación de Brecht sino los de la siguiente quienes sacarán provecho de su producción.

Sin embargo, a pesar de esta constatación general, nos parece importante destacar ciertos aspectos del vínculo entre Brecht y algunos intelectuales latinoamericanos de su propia generación. Una generación que compartió con Brecht los años previos a la guerra fría, los años de la zozobra de entreguerras, de la intelectualidad antifascista, de la solidaridad con la República española, de los frentes populares, de la edad dorada de las vanguardias, de la guerra y del “ocaso de occidente”, de la “crisis de la cultura” y la crisis del capitalismo de 1929. En Latinoamérica, esta “crisis de occidente” fue interpretada por muchos artistas y ensayistas de la época como la oportunidad del subcontinente para cumplir un rol regenerador del hombre y de la historia. Se trata de la generación de José Carlos Mariátegui, César Vallejo, David Alfaro Siqueiros, Raúl González Tuñón, Pablo Neruda, y tantos otros. Intelectuales marxistas y militantes comunistas casi todos. Muchos de ellos (como González Tuñón o Neruda) coincidieron con Brecht en el famoso Congreso de Intelectuales por la Defensa de la Cultura, que tuviera lugar en 1935 en París, y también en la segunda edición de este Congreso, celebrada en Valencia en 1937. Se trata de los años en que, a través del compromiso internacional y colectivo de los intelectuales con

Él es el primero que ha elevado hasta los intelectuales la exigencia de amplio alcance: no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista.”).

⁵ Véase Lima 1987, Bader 1987, Ellis 1994, Taylor 2000.

el antifascismo, se comienzan a plantear en Latinoamérica los dilemas del escritor “comprometido” con los procesos de transformación social, dilemas que en el subcontinente harán eclosión en los años ‘60 y ‘70. Es en ese contexto general que se dan los primeros lazos de intelectuales latinoamericanos con Brecht, un contacto no fundado aún en vínculos de verdadero conocimiento y profundización teórica (algo que sólo se dará a partir de la muerte de Brecht), sino más bien en la red de solidaridad internacional de la militancia de izquierdas de múltiples exilios.

De ese primer contacto recordaremos sólo un caso, el del chileno Pablo Neruda (1904-1973),⁶ no sólo por tratarse de uno de los máximos exponentes en Latinoamérica de la lírica políticamente comprometida en el siglo XX, sino por la singularidad de su vínculo con Brecht, que viene a confirmar la idea de los intercambios culturales como procesos nunca decididos de antemano, en los que prima la sorpresa y la posibilidad siempre latente de invertir los roles, de subvertir la marcha imperial del “cortejo triunfal de la cultura”. En efecto, el encuentro Neruda-Brecht nos muestra, junto a una reconocible presencia brechtiana en la obra madura de Neruda, un poema de Brecht explícitamente inspirado en uno de los poemas de la obra más ambiciosa—y si se quiere “latinoamericana”—del poeta chileno, *Canto General*.⁷

Los vínculos entre Brecht y Neruda se comienzan a trazar en el marco de la actividad internacional de la intelectualidad antifascista referida más arriba. Aunque los encuentros documentados entre Brecht y Neruda sean escasos y tardíos, debe destacarse el conocimiento mutuo, aunque indirecto, que pronto tuvieron por la compartida preocupación y activa participación en las actividades de la comunidad alemana exiliada en México. En ese contexto compartieron no sólo preocupaciones sino también espacios comunes de publicación (como la *Freies Deutschland*, una revista del exilio alemán en México), y amistades comunes (como Anna Seghers, Egon Kisch, Ludwig Renn y Bodo Uhse), a través de los cuales seguramente supieron el uno del otro. Además, y tras la segunda guerra mundial, la intensa vida política de

⁶ Para referencias a otros casos, todavía aislados y embrionarios, de recepción de Brecht anteriores a 1956, véase sobre todo Weber 2002.

⁷ Para un encuadre general de las relaciones entre ambos autores, véase Torre Barrón 1999.

Neruda como miembro activo del Partido Comunista chileno y como senador de su país (entre 1945 y 1948) lo llevó muchas veces a Europa. Visitó Berlín, y en especial Berlín oriental, lo que le permitió ver diversas puestas del *Berliner Ensemble*, y familiarizarse tempranamente con la producción brechtiana.

De estos contactos tempranos podrían derivar las analogías que diversos críticos han señalado entre la obra magna de Neruda, *Canto General*, el gran cuadro épico de América Latina publicado en 1950, y ciertos presupuestos y procedimientos brechtianos. El poema mayor de Neruda sería un ejemplo logrado de *poema épico*, pues se pondrían en juego una serie de estrategias “épicas”, en sentido brechtiano: el uso de narradores múltiples, los permanentes cambios de perspectiva, la reiterada interrupción de la narrativa a través de comentarios, la intercalación de canciones populares con el mismo efecto de interrupción y distanciamiento, la exposición de los dispositivos artísticos puestos en juego en la composición de la obra, la articulación entre poesía y política, etc. Estos paralelos, con todo, no remiten a un gesto mimético, sino a una activa apropiación de ciertos modos y técnicas de escritura que sin embargo no se mantienen inalterados. No sólo se readaptan las estrategias épicas al contexto histórico y cultural latinoamericano, sino que además se las toma muy libremente, trasladando la sobriedad brechtiana a la escritura pletórica del chileno. Podemos reconocer este proceso de apropiación histórica y estética, de proximidad y desplazamiento, de afinidad sin identidad, considerando dos muy famosos poemas: “Preguntas de un obrero ante un libro” (de 1934, luego incorporado a *Historias de almanaque*, de 1939), de Brecht, y “Alturas de Macchu Picchu” (de 1948, luego integrado a *Canto General*), de Neruda. Brecht había escrito en uno de sus más célebres piezas líricas:

Tebas, la de las Siete Puertas, ¿quién la construyó?
 En los libros figuran los nombres de los reyes.
 ¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedra?
 (...)
 Una victoria en cada página.
 ¿Quién cocinaba los banquetes de la victoria?
 Un gran hombre cada diez años.
 ¿Quién pagaba sus gastos? (Brecht 2001: 91-92)

Por su parte, Neruda traza, en un pasaje de su poema, y refiriéndose aquí a las monumentales construcciones de Macchu Picchu como

símbolo de esplendor y dominio, una suerte de apropiación latinoamericana de las preguntas del obrero de Brecht:

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?
 Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?
 Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?
 (...)

Macchu Picchu, pusiste
 piedras en la piedra, y en la base, harapo?
 Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?
 Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
 goterón de la sangre?
 Devuélveme el esclavo que enterraste! (Neruda 1999: 36)

Los encuentros documentados entre Brecht y Neruda son escasos, y no ocurrieron sino tardíamente en sus vidas: en 1951, en el Festival Mundial de la Juventud de 1951 en Berlín, o en 1954 en Moscú, cuando Brecht recibió el *Stalin Peace Prize*, para el cual Neruda estaba en el comité de selección. Quien en 1951 los presentó fue una figura clave para un tema como el que nos ocupa: un *traductor*. Se trata de Erich Arendt, el principal traductor de Neruda al alemán. Arendt publicó muchas traducciones de Neruda en la revista de Berlín oriental *Sinn und Form*, antes de que se publicara la versión alemana completa de *Canto General* en 1953. Brecht conoció esas traducciones tempranas, anteriores a 1950, y publicó en 1951 una versión propia de uno de los poemas de Neruda que allí aparecieran. Quisiéramos detenernos brevemente en este episodio de apropiación creativa pues invierte el sentido habitual de la difusión de la cultura: ahora es Brecht quien (re)escribe, a partir de un poema de Neruda incluido en *Canto General*, un poema “propio”, haciendo además explícita su deuda con el poeta chileno. El poema de Neruda es el último y culminante de la parte IX de *Canto General*, “Paz para los crepúsculos que vienen”, una exuberante loa a la paz. Brecht transforma ese poema de Neruda en su “Friedenslied” (“Canción de paz”), que incluye explícitamente la indicación “*Frei nach Neruda*” (“libremente a partir de Neruda”), y que fuera inicialmente publicada en sus *Hundert Gedichte (Cien poesías)*, de 1951. Neruda había escrito:

Paz para los crepúsculos que vienen,
 paz para el puente, paz para el vino,
 paz para las letras que me buscan
 (...)
 paz para la ciudad en la mañana
 cuando despierta el pan, paz para el río

Mississippi, río de las raíces:
 paz para la camisa de mi hermano,
 (...)
 paz para el gran koljós de Kiev,
 paz para las cenizas de estos muertos
 y de estos otros muertos, paz para el hierro
 negro de Brooklyn, paz para el cartero
 (...) paz para todos
 los aserraderos de Bío Bío,
 paz para el corazón desgarrado
 de España guerrillera (...)
 paz para el panadero y sus amores
 y paz para la harina: paz
 para todo el trigo que debe nacer,
 para todo el amor que buscará follaje,
 paz para todos los que viven: paz
 para todas las tierras y las aguas.

Yo aquí me despido, vuelvo
 a mi casa, en mis sueños,
 vuelvo a la Patagonia en donde
 el viento golpea los establos
 y salpica hielo el Océano.
 Soy nada más que un poeta: os amo a todos,
 ando errante por el mundo que amo (...)

Yo vine aquí para cantar
 y para que cantes conmigo. (Neruda 2004: 79-80)

La réplica de Brecht explícita, en una suerte de subtítulo de su propio poema, la deuda con Neruda:

Canción de paz
(libremente a partir de Neruda)

¡Paz para nuestra tierra!
 ¡Paz para nuestro campo!
 Que siempre pertenezca
 a quien lo ha cultivado.

¡Paz en nuestro país!
 ¡Paz en nuestra ciudad!
 ¡Para quien la ha construido
 que sea un buen lugar!

¡Paz en nuestra casa!
 ¡Paz en la casa de al lado!
 ¡Paz al pacífico vecino
 que cada una haya medrado!

¡Paz al monumento de Lincoln!
 ¡Paz a la plaza roja!
 ¡Paz a la puerta de Brandenburgo
 y a la bandera que ardiente la corona!

¡Paz a los niños de Corea!
 ¡Y a los camaradas del Neisse y el Ruhr!
 ¡Paz a los choferes neoyorquinos
 y a los culis de Singapur!

¡Paz a los campesinos alemanes!
 ¡Y a los campesinos en el gran Banato!
 ¡Paz a los buenos sabios
 de vuestra ciudad Leningrado!

¡Paz a la mujer y al hombre!
 ¡Paz al anciano y al niño!
 ¡Paz al mar y a la tierra
 que nos son tan benignos!⁸

Múltiples afinidades aproximan a estos dos poemas. El ritmo impetuoso de las repeticiones, la alusión a motivos a la vez naturales y sociales, la vocación ecuménica de las referencias geográficas, la alusión a circunstancias históricas concretas de las luchas sociales, la presencia de los trabajadores de diversos rincones del mundo, la transcripción casi literal de algunos motivos (como el de “las tierras y las aguas”), todo ello puesto en función del gran motivo de la paz desde una perspectiva comunista. Sin embargo, también deben reconocerse claros desplazamientos. En términos formales, Brecht realiza al menos dos grandes operaciones: por un lado, *selecciona*, para su reescritura, sólo la primera parte más política y menos personal del poema de Neruda; por otro lado, hace desaparecer el “yo”, reduce los recursos y racionaliza la escritura con métrica y rima estrictas. Todas estas son operaciones acordes a su estética antirromántica y más sobria que la del exuberante Neruda –en la dirección de un desplazamiento tendencial de acento de la sensibilidad a la razón. Asimismo, en términos sustanciales, el tópico de la paz une sin duda a ambos poemas, pero el contexto político es diverso en cada caso. “Neruda’s appeal to peace refers to the

⁸ Brecht, B., *Werke* (30 Bände, Berlin/Frankfurt, Aufbau/Suhrkamp), 15: 254 (cit. en Stegmann 1999: 155-156), traducción nuestra (agradecemos a Héctor A. Piccoli las preciosas indicaciones y sugerencias a la traducción). En el estudio de Stegmann puede hallarse tanto la traducción alemana del poema de Neruda que Brecht leyó (la versión de Erich Arendt) cuanto el primer borrador de Brecht, que tiene el interés de ser una *versión transicional* (se trata de una transcripción selectiva de algunos de los versos de Neruda con pequeñas modificaciones) entre el poema de Neruda y el “propio” de Brecht, documentándose así con precisión el deslizamiento *transcultural*. En nuestra cita del poema de Neruda hemos transcrito, de la parte inicial que interesó a Brecht (esto es, hasta “para todas las tierras y aguas”), los versos que seleccionó el propio Brecht en aquel bosquejo inicial (sin incluir, por supuesto, las pequeñas alteraciones que Brecht ya introducía en ese borrador).

relationship between North and South America around 1950. Brecht's poem appeared in the context of the debates on West German rearmament in the 1950s" (Stegmann 1999: 156). De este modo, Brecht, *frei nach Neruda*, realiza una típica operación de *transculturación*, simétrica a la que el propio Neruda realizara en su apropiación de las estrategias épicas de Brecht. En ningún caso se efectúa un mero traslado de lo mismo en el horizonte de lo equivalente, sino una operación de deslizamiento de sentido en contextos de afinidad. Se abre más bien un espacio de conflictividad en el que, destituido el fetichismo de la autenticidad, una diversidad de voces, intereses y estrategias se entrelazan buscando un producto nuevo. Brecht *transforma* el poema de Neruda adaptándolo a su propia estética y a su propio contexto histórico-político que, aunque contemporáneo y afín, no era sin embargo el mismo.

Breve capítulo inicial de la presencia de Brecht en Latinoamérica tanto como del impacto de la cultura latinoamericana en Brecht, el episodio de las relaciones entre Brecht y Neruda nos permite abrir un espacio *relacional* en el que se trastocan los presupuestos habituales de los estudios de "influencias".

III. Entre lo experimental y lo popular: del "teatro épico" al "teatro del oprimido"

Un segundo ciclo de los vínculos entre la cultura latinoamericana y Brecht encuentra su auge en los '60 y '70, y que se despliega en el marco general de las disputas de la guerra fría. En el caso particular de Latinoamérica esta nueva etapa de la "recepción" se enmarca en el contexto de las convulsiones que agitaron al subcontinente entre la máxima movilización de masas y los recurrentes golpes militares con los que se buscaba reprimir y acallar esa imparable oleada de radicalización popular, que, a partir de la revolución cubana de 1959, llegó a convertir el subcontinente en símbolo de la renovación política mundial. Son los años en los que el bloqueo de la revolución en occidente, los movimientos de liberación colonial de posguerra, y posteriormente el revelamiento definitivo de los horrores del estalinismo, hicieron pensar que la revolución se había trasladado a los márgenes de los países centrales, al denominado "Tercer Mundo". Son años puntuados por las más vigorosas expresiones de la voluntad de

emancipación a la vez que por las más siniestras formas de represión. En ese contexto, la presencia de Brecht resultó oportuna tanto por su aliento marxista, que dialogó con la pasión revolucionaria desatada, cuanto por su militancia anti-fascista, que contribuyó a la crítica de las dictaduras latinoamericanas. Cada una de estas dimensiones fue creativamente aprovechada por artistas y trabajadores de la cultura preocupados tanto por las siempre evitables ascensiones de sucesivos *Arturos Ui* latinoamericanos, cuanto por la articulación de la cultura con los procesos de transformación social en nuestros países. De este segundo momento, al que dedicaremos los tres apartados que siguen, destaca en primer lugar la presencia de Brecht en el ámbito de las artes escénicas.

Resultaría prácticamente imposible trazar un mapa exhaustivo de la presencia de Brecht en el teatro latinoamericano. Por un lado, la cantidad de puestas de obras de Brecht en los países latinoamericanos resultaría incontable. Una historia de puestas que si bien se concentra previsiblemente en los años '60, ostenta antecedentes notables, como la puesta de la *Ópera de tres centavos* en Buenos Aires en la tempranísima fecha de 1930 (Pellettieri 1994: 49).⁹ Por otro lado, también fue múltiple y variada la asimilación de diversas técnicas y métodos brechtianos en el trabajo de importantes compañías, como el grupo *La Candelaria* dirigido por Santiago García en Colombia, las compañías *Teatro de Arena*, *Teatro Oficina* y *Opinião*, en Brasil, el grupo uruguayo *El Galpón*, o la compañía peruana *Yuyachkani*. Tampoco podría olvidarse el impacto de Brecht diseminado en la dramaturgia latinoamericana, que va desde los argentinos Osvaldo Dragún o Griselda Gambaro, hasta el colombiano Enrique Buenaventura, pasando por el brasileño Chico Buarque, y tantos otros. De esta vasta y pletórica red, con la que habremos de ser inevitablemente injustos, seleccionamos analizar sólo dos casos particularmente destacados: la labor pionera de modernización teatral de Enrique Buenaventura en Colombia, y el “teatro del oprimido” de Augusto Boal en Brasil.

El teatro colombiano es uno de los primeros y más radicales en librar la batalla contra el naturalismo costumbrista tradicional, prevaleciente en

⁹ Weber se permite dudar de la fiabilidad de este dato aportado por Pellettieri, del que afirma: “Diese Angabe ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln, da es keine reiteren Zeugnisse für diese Aufführung gibt” (Weber 2002, 13).

el teatro latinoamericano anterior.¹⁰ Más arriba habíamos destacado ya un contexto histórico-cultural general de posguerra que favorecía cierta afinidad con las propuestas brechtianas, pero hubo también razones *inmanentes* al desarrollo de la práctica teatral que justificaron esta aproximación: la búsqueda de una demorada modernización de la práctica y del lenguaje del teatro. Enrique Buenaventura (1924-2003), que en 1962 fundó la primera compañía profesional de teatro en Colombia, el TEC (*Teatro Escuela de Cali*, más tarde rebautizado como *Teatro Experimental de Cali*), dio un giro al teatro colombiano, llevándolo del costumbrismo tradicionalista a un plano de experimentación y de ampliación democratizadora del público. En esta empresa, como él mismo lo destaca, se valió de los aportes de lo más avanzado de los desarrollos del teatro a nivel mundial, que para esos años tenía un nombre: Bertolt Brecht. Desde sus primeras piezas se pueden reconocer motivos y técnicas brechtianas: *A la diestra de Dios Padre* (1960) recupera momentos de *El alma buena de Sezuán*, y su ciclo *Los papeles del infierno* (1968) está basado en *Terror y miserias del Tercer Reich*. En 1976 monta una versión de *El que dijo sí, el que dijo no*. Y casi ningún comentario sobre Buenaventura olvida mencionar el nombre de Brecht en el balance de su labor. Pero ¿qué Brecht y para qué?

En 1958 Buenaventura publica, en la importante revista *Mito*, un ensayo ejemplar, casi programático, titulado “De Stanislavski a Brecht”. El ensayo diagnostica y propugna un tránsito, anunciado ya en su título: el paso del teatro tradicional, brillantemente sistematizado por Stanislavski, a un nuevo teatro popular, esbozado en la teoría y práctica de Brecht. En ese marco encontramos una crítica del teatro burgués decimonónico, individualista y de salón, sintetizado en la tríada de “romanticismo, naturalismo y realismo”, de difundida vigencia aún en el mundo del teatro y en particular en la tradición teatral latinoamericana. Se plantea luego una crítica de la doble *identificación* actor-personaje y actor-espectador, una crítica del ideal stanislavskiano de “fusión” o “comunidad” en la sala y del consecuente privilegio de la *emoción* empática. A partir de estas críticas, Buenaventura plantea la búsqueda de formas no-burguesas de teatro que, desde una “tradición

¹⁰ Sobre el teatro colombiano puede consultarse, en relación a nuestro tema, Prada 1998.

milenaria”, se dieron como “fiesta popular”, como “representación carnavalesca”. Formas que en Occidente declinan con su última expresión en la Comedia dell’Arte, y que apenas quedarían vivas en el espíritu de Charles Chaplin, mientras que en el teatro oriental han subsistido con continuidad. Es entonces cuando Buenaventura postula a Brecht (admirador de Chaplin y del teatro oriental) como el paladín de la necesitada transformación del teatro occidental. Su diagnóstico es taxativo: “Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro” (Buenaventura 1958: 185). Brecht consigue una doble ruptura, técnica y sociológica, que pone al teatro a la altura de las exigencias históricas contemporáneas: rompe con los parámetros de la mimesis naturalista y su ideal de identificación empática, a la vez que rompe con un teatro individualista, de salón. Brecht abre las puertas de un teatro experimental, no centrado en la estética realista ni en la búsqueda de la emoción, sino en las técnicas de la vanguardia y en la reivindicación del juicio racional (a la altura de esta “edad científica”); y, a la vez, abre también las puertas de un teatro popular, dirigido a las grandes masas, ese nuevo público no individualista del siglo XX.

Decía Buenaventura que, según Brecht, ha de establecerse

una distancia entre actor y personajes y entre estos y el espectador, distancia que permite el rayo luminoso del juicio entre la turbulencia de la emoción. (...) Un análisis más profundo nos enseña cuán cerca está esta estética del arte arcaico y de la tradición occidental del arte popular, desde las representaciones carnavalescas o de Mardi-grass europeas hasta nuestros sainetes antioqueños y costeños. (id: 187)

Encontramos en esta cita un deslizamiento característico de buena parte de la “recepción” de Brecht en el teatro latinoamericano: la superposición de rasgos vanguardistas (aquí las múltiples formas de distanciamiento del *V-effekt*)¹¹ con prácticas populares (aquí el *carnaval* y el *sainete*) a través del compartido rechazo del arte burgués.

Sabemos que el propio Brecht se interesó por estos lazos entre el talante anti-burgués de las vanguardias europeas surgidas de la propia

¹¹ Sobre el famoso “*V-effekt*” o “efecto de distanciamiento”, véase Brecht 1970: 185 ss; Brecht 1976a: 205 ss.; Brecht 1976b:105 ss. También puede consultarse Posada 1969: 74 ss., 141 ss.; 280 ss. Para el surgimiento de la teoría del distanciamiento en la trayectoria de Brecht, véase Ewen 2008: 187 ss.

maduración del arte burgués, y el carácter no-burgués de ciertas tradiciones marginales, o pre-capitalistas, como las del teatro *Noh* oriental. Con todo, es esta superposición la que está a la base de los deslizamientos que muchas veces condujeron la utilización de Brecht en Latinoamérica más allá de lo que el propio Brecht hubiera aceptado: sea hacia técnicas que no sólo borran el “cuarto muro”,¹² sino la propia distinción entre actor y espectador; sea hacia una concepción de lo popular mucho más condescendiente que en Brecht con la identificación empática. Paradojas, posibilidades y límites del diálogo entre el *teatro épico* y el *carnaval*.

Algo de esto reconoce Buenaventura años después. A pesar de haber admitido siempre el impacto de Brecht en su obra, destaca provocativamente los límites de ese diálogo: “no hay nada en común entre nuestro caos y su disciplina, nuestra abundancia y su sobriedad, nuestra desmesura y su rigurosa selección, y cuando tratamos de copiar estas cualidades se traducen en ingenuidad y pobreza de medios.”¹³ Su Brecht está, explícitamente, *umfunktioniert*.

En 1956, el mismo año de la muerte de Brecht, el brasileño Augusto Boal (1931-2009) se hace cargo de la dirección de uno de los grupos teatrales más dinámicos e influyentes de Brasil: *Teatro Arena*. Allí comenzó una actividad incansable, en su país y en el exterior, que culminó en la formulación de su famoso “teatro del oprimido” en la década de los 70, y que se prolongó hasta su muy reciente muerte. Boal siempre reconoció a Brecht como uno de los pilares de su teatro. Aunque Boal, lejos de ser un brechtiano ortodoxo, planteó una serie de modificaciones (en la teoría y en la práctica teatral) que también lo distanciaron de Brecht. Para resumirlo en pocas palabras: en Boal la disolución del “cuarto muro”, propugnada por Brecht, conduce hacia una profundización en lo “popular” que finalmente disuelve la propia separación entre actor y espectador, para regresar (de manera análoga a la de Buenaventura) a la vieja noción del teatro como fiesta popular, como carnaval en el que se ensaya una praxis emancipada, una disolución en acto de todas las jerarquías. En esta dirección desarrolló

¹² Se denomina “cuarto muro” a la frontera imaginaria que, en el marco de los presupuestos ilusionistas del teatro tradicional, separa la obra de la platea, encerrando la representación entre *cuatro* muros y vedando toda relación posible entre actor y espectador.

¹³ Cit. en Martínez 1974.

Boal una serie de técnicas y formas teatrales muy influyentes a lo largo y ancho del mapa del teatro político mundial.

Boal reconoce en Brecht a aquel que comenzó a transformar el rol del espectador de pasivo en activo y crítico, devolviendo al público, al “pueblo”, lo que le era propio: el teatro como medio de producción. Sin embargo, considera que Brecht no fue lo suficientemente lejos, y utiliza ciertas tradiciones populares latinoamericanas para avanzar en esta dirección. Esquemáticamente, reconoce tres grandes estadios, el aristotélico-burgués (hegeliano, podría agregarse), el brechtiano, y el suyo propio.

Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una “catarsis”; en el segundo una “concientización”. Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio—en resumen, se entrena para la acción real. (Boal 1974: 24)

Aquí podemos reconocer el meollo del “teatro del oprimido” de Boal, que se despliega en una serie de diversas formas y técnicas. Éstas se van desarrollando progresivamente con el objetivo de transformar al espectador en actor, al sujeto que admite pasivamente la historia en un sujeto que interviene activamente en ella. Ya el denominado “sistema comodín”, una de las primeras técnicas desarrolladas por *Arena*, avanza en esta dirección, y en un sentido eminentemente brechtiano: utilizaban la figura del “Coringa”, un *joker* o narrador, para interrumpir la acción y distanciar los acontecimientos en el sentido del teatro épico. Esta suerte de maestro de ceremonias prologa e interrumpe la obra. Invita a los espectadores a cuestionar la acción en escena o a plantear finales alternativos. Los espectadores y el Coringa entrevistan a los actores acerca de sus roles durante la actuación, teniendo éstos que examinar su propio rol desde fuera, como quería Brecht. Como lo sugiere Joel Schechter, citando al propio Brecht:

The procedure here is slightly reminiscent of Brecht’s unrealized plan (noted in his published diaries) to have two clowns “perform in the interval and pretend to be spectators. They will bandy opinions about the play and about the members of the

audience. Make bets on the outcome (...) The idea would be to bring reality back to the things on stage.” (Schechter 1983: 49)

Otra de las técnicas posteriormente desarrolladas por Boal es el denominado “teatro imagen”, en el que los espectadores intervienen directamente, ya sin necesidad del *joker*, interrumpiendo la representación, “hablando” a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores. El teatro, como requería Brecht, es interrumpido para que así pierda toda su aura ilusionista y abra el espacio de un distanciamiento que favorezca la activación crítica del público. Aunque esta interrupción es más brutal de lo que hubiera admitido Brecht: no es una interrupción prevista ni por el dramaturgo ni por los actores, ni siquiera por *clowns* mediadores, sino suscitada por el propio espectador, transformado ahora en un sujeto activamente participante de lo que sucede en la escena.

Ya en el “teatro foro”, que enraíza en los movimientos culturales populares y de alfabetización latinoamericanos de los ‘50 y ‘60 (de hecho, Boal lo concibe durante un trabajo de alfabetización en Perú en 1971), los espectadores convertidos en “*espect-actores*” intervienen directamente, cuando lo consideran oportuno, en la acción dramática y ellos mismos actúan las modificaciones que proponen. Asimismo, el “teatro invisible”, transforma un espacio cualquiera en un escenario público, creando situaciones teatrales en espacios públicos a partir de un problema o conflicto común (por ejemplo, el problema de los precios en la cola de un supermercado), pero de modo que el “público” no sabe que el espectáculo está siendo actuado, y que ellos mismos se transforman súbitamente en actores involuntarios. De manera espontánea, pues, se suman a la (re)presentación discutiendo sobre el tópico planteado, planteando alternativas, ensayando soluciones.

Ciertamente, podría objetarse que la disolución del “cuarto muro” llevada a este extremo corre el riesgo de disolver la propia especificidad de lo teatral en cuanto tal. Pero sucede que esa “especificidad” misma es lo cuestionado por el planteo de Boal, como en general la “especificidad” de lo artístico es lo cuestionado por el arte político en muchas de sus modalidades. Estas distintas técnicas teatrales son formas sencillas y muy abiertas, en las que Boal está dispuesto a resignar calidad técnica en función de la completa subversión del espectador burgués y su transformación en un

espectador que presenta “espectáculos” según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones. Estamos, ciertamente, ante un cuestionamiento radical del tradicional régimen de autor y de espectador: el autor ya no se limita al dramaturgo, sino que es un productor colectivo; el espectador ya no es un receptor pasivo, sino que se ve conminado a participar activamente.

Enrique Buenaventura y Augusto Boal son dos de los más destacados “usuarios” de Brecht en el ámbito del teatro Latinoamericano. Sin dudas que no fueron los únicos, pero acaso sí de los más influyentes y, sobre todo, de los más arriesgados y creativos en su apropiación del dramaturgo alemán. Pues a ambos se podría aplicar la máxima de *colaboración* que el director teatral brasileño Fernando Peixoto enunciara con lucidez y eficacia en el epígrafe de este ensayo: de lo que se trata no es ni de copiar ni de imitar, sino de *trabajar con* Brecht.

IV. Una estética de la producción para una izquierda renovada

En el ámbito de la crítica, la presencia de Brecht también se desarrolla en el período de radicalización política de los ‘60 y ‘70, algunos años después de la recepción en el teatro. Una época que en América Latina se encuentra fuertemente marcada por una militancia marxista que prolifera desde los márgenes de las ortodoxias de los partidos comunistas. La experiencia de la revolución cubana, de 1959, y su demostración de que una vía alternativa al socialismo era posible, así como el mundialmente influyente XX congreso del PCUS, de 1956, que vino a desencadenar una oleada antiestalinista generalizada, estuvieron a la base de la emergencia, en diversos países, de lo que se denominara una “nueva izquierda”. La crítica latinoamericana que acogió los aportes de Brecht participó, en gran medida, de este generalizado proceso de renovación del marxismo que se desplegaba por razones tanto internacionales como locales. De allí que, más allá de la existencia honorífica de un Brecht oficial admitido—formalmente—por algunos partidos comunistas latinoamericanos que lo sumaron a su panteón de héroes culturales, la recepción más abierta y creativa de Brecht corrió por cuenta de la intelectualidad crítica que más bien inscribió los aportes de Brecht en el marco de lo que se comenzara a denominar el “marxismo occidental”, que en general combinaba una postura

teóricamente abierta con una posición políticamente antiestalinista. Se acentuaron, por tanto, esos dos aspectos de la producción brechtiana: su marxismo heterodoxo y su antiestalinismo, dejando de lado su compromiso con ciertos aspectos de la estética del realismo socialista, además de su relación más bien compleja y problemática con el estalinismo. Brecht, después de todo, muere el mismo año del XX congreso del PCUS, el cual, paradójicamente quizá, debería ser contado entre las condiciones de recepción de Brecht en nuestros países. Nuevamente, se seleccionó un Brecht adecuado a la situación y se lo readaptó a las necesidades de la crítica latinoamericana del momento.

En el núcleo de estos requerimientos estaba la necesidad de una nueva concepción superadora de las estéticas “socialistas” que difundían las ortodoxias de los partidos comunistas, ya inadecuadas para los anhelos de la renovadora “nueva izquierda”. Se planteaba la búsqueda de una estética que fuera política *a la vez que* experimental, que estuviera en condiciones de articular compromiso político y vanguardia estética, socialismo e innovaciones técnicas. Para ser más precisos: se trataba de romper con el arte burgués, y ello implicaba, para la “nueva izquierda”, *romper también con aquellas estéticas que a pesar de declararse “socialistas” no eran más que la continuidad, degradada, de los más arraigados presupuestos burgueses*. Pero esta tarea general significó, para los *brechtianos* latinoamericanos, no sólo una previsible y fácil crítica de todo zdanovismo, sino fundamentalmente, una mucho más sutil polémica en el seno del propio “marxismo occidental”. En ese marco más preciso, se trataba de combatir el difundido marxismo “humanista” que había tenido un masivo éxito desde los años 50 en Latinoamérica, y que, sea desde el Sartre del “compromiso” o el Lukács del “realismo”, no significaba, para estos críticos “brechtianos”, más que la continuidad por otros medios de la filosofía burguesa de la conciencia.

Nos referiremos brevemente a dos importantes críticos de aquellos años: por un lado, al colombiano Francisco Posada (1934-1970), tempranamente fallecido, y por otro, al argentino Ricardo Piglia (1940), hoy reconocido como uno de los más importantes narradores de la literatura hispanoamericana de las últimas décadas. Posada es quien escribe en Latinoamérica, en los mismos años que Bernard Dort en Francia o Paolo Chiarini en Italia, el primer libro enteramente dedicado

a Brecht y a la contextualización de su producción: *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista* (Posada 1969). Un libro notable que además resulta indicador de las redes que se comenzaban a trazar en torno al nombre de Brecht en Latinoamérica: el libro se escribe en Colombia, pero se publica en la Argentina, y apenas un año más tarde tuvo su traducción portuguesa en Brasil.

Posada parte de la afirmación de la estética de Brecht como estética de la producción: “después de un largo período de olvido de la tesis del arte como rama de la producción por parte de los pensadores marxistas de este siglo, es Brecht quien va a tomarla otra vez en consideración.” (Posada 1969: 254) El “humanismo”, por marxista que se declare, no puede dejar de concebir al arte como *expresión* (sea del “individuo” burgués, del “pueblo”, o de la clase obrera), que es el núcleo de la ideología romántica de la “creación”. En ese estrecho horizonte burgués, la “politización” se planteará siempre como una *voluntad* de ese “sujeto” que se “expresa” libremente, esto es, como un “compromiso” con las clases subalternas, *moralmente* determinado en última instancia, y no como la implicancia social efectiva de la posición del arte en la estructura de la producción social. Es en virtud de este punto de partida que “la poética brechtiana va ya mucho más lejos que una radicalización o ‘politización’; rebasa la problemática de un teatro político ‘comprometido’, social, de denuncia, etc.” (Id.: 99) Brecht se pronuncia contra todo voluntarismo pseudo-politizado, y se pregunta, como dijera Benjamin, no por el lugar del arte *en relación a* lo social, sino por la posición del arte *en* las propias relaciones sociales de producción. De modo que si la política socialista se ubica junto a los elementos sociales más avanzados de las fuerzas de producción, la estética socialista habrá de situarse junto a los elementos más avanzados de las *fuerzas artísticas de producción*. Esto descentra el problema del “compromiso” humanista, finalmente situado en una “conversión” subjetiva (en la que el soberano sigue siendo la *conciencia* burguesa), y reubica la discusión en el territorio del propio *proceso de producción* artístico, de sus técnicas, sus medios, sus formas de circulación, etc. Este es el sentido estético-político de la bienvenida de Brecht a las vanguardias y la crítica de todo “realismo” anclado en las estéticas decimonónicas. Es desde la lúcida y astuta utilización de lo más avanzado de las fuerzas productivas artísticas que el “compromiso”

cultural adquiere un anclaje objetivo: la politización parte de dentro del trabajo con el material artístico, y nunca desde fuera, planteándose una politización *inmanente* del trabajo cultural. De allí que, según Posada,

para Brecht la participación del artista en la lucha por el socialismo no implica el abandono del nivel artístico, de la práctica artística como diferente de otras prácticas (teórica, ideológica o política) y esto lo expresó de modo un tanto seco en las siguiente palabras: “un arte proletario es tan arte como cualquier otro: más arte que proletario.” (Id.: 115)

Pero una vez admitido esto debemos reconocer que la articulación de compromiso y vanguardia involucra también una transformación de las relaciones entre el arte y las masas, que habrán de ser entonces menos condescendientes y más francas: “la relación del artista con el pueblo se entiende en ocasiones o como un lazo casi mágico o como un deber ético, cuando se funda más bien en relaciones concretas de producción.” (Id.: 180) La estética de la producción de Brecht permitiría avanzar contra toda versión voluntarista de la politización, a la vez que contra toda concepción populista de la relación del arte con los movimientos de masas. La radical ruptura con la idea burguesa del arte como “creación” desde la concepción del arte como rama de la producción habilita dos operaciones fundamentales para los debates de la crítica latinoamericana: una provechosa proximidad con las vanguardias, *a la vez que* una más transparente relación con las masas. Ese parece ser el veredicto general de la lectura de Posada.

Por similares carriles circulan los trabajos de Ricardo Piglia sobre la temática: la ruptura con el arte burgués requiere una doble crítica: crítica de la estética idealista de la “creación” y crítica de las estéticas del “realismo socialista”. Pues ambas comparten el mismo núcleo: la separación entre cultura y política. De allí la inadecuada concepción de la politización del arte que de ellas se deriva. Si el “compromiso” es una extensión, una prolongación, de la cultura que sale fuera de sí, hacia la política, un sacrificio voluntario del artista que va de un campo (la cultura) a otro (la política), la radicalización buscada por Piglia implica una ruptura de la propia separación entre cultura y política, presupuesta en la teoría del compromiso. “Brecht se opone frontalmente al subjetivismo voluntarista de la teoría sartreana del compromiso” (Piglia 1972: 8). La defensa de la *especificidad* de la práctica literaria es un rasgo central de la estética brechtiana. Si el arte

es una rama de la producción material de la sociedad, deja de ser autónomo *a la vez que* pasa a tener un sentido político, ahora inmanente. Este corolario decisivo de la estética de la producción ocupa un lugar particularmente sensible, pues le permite a Piglia intervenir en el delicado debate acerca de la violencia revolucionaria, y sugerir perspectivas que trastocaban los lugares comunes de la época. Posada y Piglia inscribieron a Brecht en el marco de la polémica anti-humanista urgidos por los debates del arte político latinoamericano de esos años, y no por la moda “estructuralista” de la época. En un trabajo enteramente brechtiano, aunque dedicado a la revolución cultural china,¹⁴ Piglia señala con cortante agudeza:

Mao Tse-Tung, fundador del partido comunista de China y estratega de la guerra popular prolongada, tiene respecto al papel de la literatura en la revolución, una posición a menudo más ‘pacífica’ que la de muchos intelectuales pequeñoburgueses dispuestos a certificar la muerte de la palabra y el reinado indiscutible de los “hechos”, todas las veces que sea necesario discutir la inserción concreta del intelectual en la lucha política. La oposición palabras/hechos, encierra una contradicción más profunda entre cultura/política con la que en general se intenta reprimir el antagonismo entre una cultura revolucionaria y una cultura burguesa, que hace de la práctica específica también el escenario de la lucha de clases. (Piglia 1975: 25)

En la vorágine de la violencia política desatada en la última fase de la movilización popular en la Argentina (inmediatamente previa a la sanguinaria dictadura que la liquidó), Piglia pone a funcionar las tesis de Brecht en el ojo de la tormenta: la mala politización propiciada por las difundidas tesis sartreanas del “compromiso” abrieron las vías de una violenta ideología pequeñoburguesa dispuesta a liquidar las palabras en los hechos, a disolver la práctica estética en la militancia política (en una ominosa dialéctica de la violencia que enlazara lucha armada y dictaduras latinoamericanas), por no comprender que la “politización del arte” comienza sólo después de romper las fronteras entre cultura y política, y no en la fagocitación de la primera por parte de la segunda.

La presencia de Brecht en la crítica latinoamericana contribuyó, en momentos de gran intensidad teórico-política de los debates locales, a articular vanguardia política con vanguardia estética, dos dimensiones

¹⁴ Pero no olvidemos que, en sus últimos años, Brecht mismo mostró mucho interés en Mao.

que en Latinoamérica se opusieron muchas veces de manera polarizada y maniquea (con consecuencias a veces drásticas no sólo para la cultura). En la misma dirección, Brecht habilitó un modo de pensar lo “popular” del arte que trascendiera una relación condescendiente con las masas (el “creador” que dedica su arte, desde *fuera* del proceso material de producción, a las masas), que superara la falsa dicotomía entre lo “alto” y lo “bajo”. Contra el romanticismo voluntarista del intelectualismo liberal, contra el módico realismo de las estéticas oficiales, contra el populismo muy difundido en los países del “Tercer Mundo”, Brecht contribuyó con la crítica latinoamericana en la tarea de complejizar las relaciones entre arte y política en una dirección que nunca llegó a ser hegemónica en aquellos años, y que quizás por ello reste aún hoy como modelo a ser pensado.

V. *Malandros de la cultura: reescribiendo a Brecht en los trópicos*

Si hasta aquí nos referimos de la presencia de Brecht en algunos aspectos de la lírica, el teatro y la crítica en América Latina, hay un episodio que nos permite enlazar estos registros en el género híbrido del teatro-musical. Francisco Buarque de Hollanda (1944), popularmente conocido como Chico Buarque o simplemente Chico, realiza en 1978 una versión de la *Ópera de tres centavos* (1928) de Brecht y Kurt Weill, titulada *Ópera do malandro*. Este trabajo, acaso la adaptación de Brecht más creativa, divertida y lúcida que se haya producido jamás en Latinoamérica, condensa el itinerario de la recepción anterior en un teatro musical crítico, pero además cierra históricamente la época que nos propusimos tratar, y anticipa críticamente la época de mercantilización despolitizadora que vino después. En esta *operetta*, el famoso poeta, músico, dramaturgo y novelista brasileño Chico Buarque, recupera del libreto de Brecht los rasgos de un teatro épico aún en gestación en 1928, y de la labor de Weill la concepción de una música a la vez de vanguardia y popular. Sólo que Chico asumió ambas tareas en su sola persona, agregando, además, una permanente reflexión crítica, paródica e irreverente, acerca de su labor como una consciente *reescritura* de obras anteriores.¹⁵

¹⁵ Algunas indicaciones sobre la *Ópera do malandro* y su relación con Brecht pueden encontrarse en Calasans Rodrigues 1987 y Saringen 1995.

Chico plantea explícitamente en una “nota” que antecede el libreto que “o texto da ‘Ópera do malandro’ é baseado na ‘Ópera dos Mendigos’ (1728), de John Gay, e na ‘Ópera dos Três Vinténs’ (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill.” (Buarque 1978: 17) Esto que aparece “fuera” de la obra como una suerte de pleitesía hacia el *copyright*, “dentro” de la obra aparece una y otra vez como motivo de parodia metatextual de la ideología de la autenticidad y de la propiedad intelectual. Chico adopta en términos generales el argumento de la *Threepenny Opera*. Así, Macheath se transforma en *Max Overseas*, o sea, en Max “en el extranjero”, ironía inicial por la cual *Mackie Messer*, el delincuente de los bajos fondos de Soho, adopta, “*overseas*”, el noble título del pillaje carioca: él es ahora un *malandro*, figura emblemática del aventurero astuto, versión brasileña del *trickster* inmemorial, suerte de antihéroe popular que condensa las virtudes y los vicios del marginal, y por momentos, del antisocial que encarna, anárquica pero eficazmente, la revancha de los oprimidos.¹⁶ Max, “ateu e materialista” (id.: 41), enfrentado al respetable y temido propietario de una amplia red de lupanares, Duran (el *Peachum* de Brecht), se casa con la hija de éste, Teresinha (*Polly*), que a su vez disputa su amor por Max con Lucía (*Lucy*). Duran se vale de su amistad con el jefe de policía, Chaves (*Brown*), para cercar a Max, que es finalmente traicionado por una prostituta, Geni (*Jenny*)—que en la versión carioca es no sólo prostituta y traicionera, sino a la vez homosexual y travesti, complejizando aún más la figura de la marginalidad social. Por último, ante la inminente ejecución de Max, el relato da un vuelco y se transforma (como en Brecht-Weill) en la parodia de un *happy end*.

En el marco de estos paralelismos, se dan algunos cambios de estructura. Cambios que sin embargo redundan en una adecuada adaptación (*transcultural*) del contexto en el que se desarrollan las obras, y en una eficaz utilización de los recursos que plantea el teatro épico para aunar diversión y enseñanza, humor y crítica social. En cuanto a la recontextualización, hay que señalar que si Brecht ensayó con su *Ópera de tres centavos* una crítica del liberalismo decimonónico y los cinismos de su moral Guillermina, que se caían a pedazos en la Alemania de Weimar, Chico logra una crítica de la modernización

¹⁶ Sobre la figura del malandro y su importancia en la literatura brasileña, véase el clásico estudio de Antonio Candido 1970.

forzada y sus hipocresías, que se manifestaban de la manera más autoritaria y cínica en la dictadura que vivía Brasil desde 1964. Esta divergencia inicial nos plantea, al menos, la siguiente reflexión: el “americanismo” que de distintos modos pudo saludar un Brecht harto de romanticismo y de “profundidad” alemana, aparece en la mirada latinoamericana de Chico como principal objeto de crítica. El mundo parodiado por Brecht y Weill era el ciclo de una burguesía que había conocido el esplendor y que llegaba a su ocaso en el clima nihilista de la Centroeuropa de entreguerras. En cambio, la crítica de Chico apuntaba al atropello de una “modernización” a medias comandada por una burguesía siempre fallida que, en vez de un romanticismo rancio, exudaba un pragmatismo tecnocrático rápidamente adquirido en la admirada escuela de un *American way of life*. “Americanismo” que, en el subdesarrollado contexto latinoamericano, extremaba sus hipocresías, desajustes y cinismos: estructuralmente, expresaba su imposibilidad de convivir con la democracia política, manifestaba su sólida alianza con las versiones más represivas de las tristemente célebres dictaduras latinoamericanas. El “progreso” en Latinoamérica se pareció más al viento huracanado del famoso ángel benjaminiano que a las promesas emancipatorias de la técnica que Brecht veía en la vanguardia constructivista rusa o en planteos de la *Neue Sachlichkeit* alemana, allá en los tempranos años ‘20 y ‘30.

De hecho, la ópera de Chico testimonia críticamente el paso de un modo de dominación tradicional, patriotero, represivo, artesanal y aliado con fuerzas regresivas como el ejército y la iglesia, a otro modelo, “modernizado”, esto es, tecnocrático, permisivo, aliado al capital financiero internacional, y enteramente mercantilizado. El paso, digamos, de un capitalismo de la represión a un capitalismo del consumo, del ciclo de los ‘60-‘70 al ciclo que se consolidó en los ‘80 y aún llega a nuestros días. Aparece en la ópera una crítica anticipatoria de la ideología que en los largos años del neoliberalismo en Sudamérica vino a encubrir la miseria con góndolas de mercancías producidas lejos de nuestras economías exportadoras de materias primas. Teresinha, con tino comercial, le presenta estas nuevas ideas a Max, con quien proyecta fundar una firma, “MAXTERTEX Limitada”, dedicada a la exportación de hilo de nailon:

Ninguém agüenta mais esse clima, esse sufoco! Tá todo mundo precisando duma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. (...) Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os bandidinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte. Mas nesse povo aí fora não dá só vagabundo e margina, não. E vai ter um lugar ao sol para quem quiser lutar e souber vencer na vida. É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente e da nossa imaginação. (...) Porque a multidão não vai estar abafada, nem encorralada, nem tiranizada, nem nada. Sabe o quê? A multidão vai estar é seduzida. (Id.: 169-171)

La multitud caerá presa de la *seducción*, dice Chico, con un ojo puesto en Brecht y el otro en el capitalismo latinoamericano. Indudablemente no ignoraba lo profundamente brechtiano de esa palabra: contra la seducción, contra la ilusión, contra el encantamiento del arte tradicional y su complicidad con el encantamiento social que el siglo XX tan bien ha sabido explotar. Brecht había escrito en “Contra la seducción”, uno de sus más famosos poemas (de *Hauspostille*): “No os dejéis seducir: no hay retorno alguno”. Y “refuncionalizando” el viejo poema de los años del anarquismo antiburgués de Brecht, dispara certeramente contra el *aggiornado* capitalismo “permissivo” que aún hoy padecemos.

En cuanto a la utilización de recursos afines al teatro épico que Brecht comenzaba a desarrollar ya en 1928, podríamos mencionar una larga serie de elementos: distanciar la acción, trasladándola al pasado (sucede en 1940, en los comienzos del “Estado Novo” de Getulio Vargas); hablar directamente al público, rompiendo el “cuarto muro”; hacer a los actores representar más de un papel; interrumpir la acción con diversas estrategias, con comentarios o canciones; recordarle al público que está en el teatro, no en la vida real; romper con la escisión entre arte “elevado” y “bajo”; despertar la inquietud del espectador por la miseria del mundo y el modo en que la misma está sujeta al designio de los hombres. De esta larga lista quisiéramos destacar la reiterada tematización del problema de la *producción* de la obra, la insistencia en impedir a los espectadores olvidar que están ante una producción artificial, procurando poner de manifiesto el propio proceso de su producción. Así, por ejemplo, aprovecha Chico para rendir un explícito homenaje al autor de *The Beggar’s Opera*, insertando *dentro de* la obra un autor ficticio, “João Alegre”, traducción literal de John Gay. Al modo del *Joker* de Boal, un “Productor” ficticio (que no por azar coincide con el actor que representará al despreciable Duran: la obra es también una

crítica de las jerarquías *dentro* del propio mundo del arte) dirige unas palabras al público a modo de prólogo, en el que presenta a João Alegre. En el mismo prólogo, João es aplaudido por la directora de una ficticia sociedad de beneficencia a la que se destinaría todo el dinero recaudado en la presentación, Vitória (que tampoco por azar es luego la esposa de Duran), encantada de vincularse, según ella misma confiesa al público, con un “Teatro com ‘T’ maiúsculo” (id.: 20). Esta explicitación del carácter ficticio del teatro en la utilización del prólogo, que se refuerza con el contenido irónico del mismo, reaparece con toda contundencia hacia el final de la obra. Allí, la marcha de los miserables no es sólo una amenaza (como la de Peachum a Brown en la obra de Brecht), sino que resulta en una manifestación masiva e incontenible, a pesar de las imprecaciones de la respetable señora Vitoria, que es finalmente atropellada por la multitud. Ante semejante agravio, ella reacciona interrumpiendo la propia representación, es decir, *mostrándola como representación*: “Luzes! Eu pedi luzes! Suspende o espetáculo! Luzes na platéia! Ei, vocês aí em cima na técnica! Pára tudo! Acende a platéia!” (Id.: 175). Y allí comienza el vuelco por el que reanudará el espectáculo sólo para terminar con “um gran finale decente”, es decir, para “recomençar o happy end” (id.: 177).

Pero acaso el punto más álgido de esta estética de la producción puesta en obra se alcance cuando toma por objeto, sutilmente, a la propia condición marginal de la cultura latinoamericana. Y ello sucede, además, con ocasión de una jocosos referencia al propio Bertolt Brecht *dentro* del discurso artístico. Cuando Duran se entera de que su hija Teresinha (“o nosso maior investimento”) se ha casado con Max Overseas, reacciona con violencia e indignación: Max es un vil estafador, un bandido de mala muerte que no honrará a su hija con los deberes que corresponden a un verdadero marido. Pero Teresinha defiende a su *malandro* en uno de los pasajes más luminosos para nuestro tema: en su defensa, Teresinha equipara el mismísimo *malandro* del título de la obra nada menos que a Bertolt Brecht, deslizándose así una torsión autorreflexiva y metatextual, una condensada teoría de la transculturación en pocas palabras, lúcidas y graciosas:

DURAN
Esse capitão [Max] nunca trabalhou na vida. É ladrão!
TERESINHA

Pode chamar de ladrão quanto quiser que eu nem ligo. Ninguém mais liga pra essas coisas. Aquele alemão que escreve pra teatro, como é mesmo o nome dele?

VITÓRIA

Einstein.

TERESINHA

Não, não. É Bertolt Brecht. Ele também não é ladrão? Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas. Então, ninguém quer saber de onde vem a riqueza das pessoas. Importa é o que as pessoas vão fazer com essa riqueza. (Id.: 81)

Malandros de la cultura, contrabandistas de la tradición, los artistas latinoamericanos se valen de los retazos esquivos con los que cuentan para avanzar hacia la promesa de una cultura plural, abierta e irreverente. Lo que importa no es de dónde viene tal o cual “influencia”, sino qué se es capaz de hacer con esas “riquezas” mal habidas. La de Chico es una prueba muy lograda de lo que se puede hacer.

Si echamos un vistazo al aspecto musical de la obra, no obtendremos sino contundentes pruebas de esta misma orientación.¹⁷ Por un lado, el sentido de la dimensión musical de la obra responde con bastante claridad a los reclamos de Kurt Weill de ir más allá de la escisión entre música culta y música popular, así como a la concepción de Brecht de la función de la música en el teatro: números musicales autónomos que interrumpen y comentan la acción, y que incluso luego fueron difundidos con mucho éxito en discos con las canciones separadas de la obra general. También encontramos paralelos directos entre varias de las canciones de una y otra obra. Chico conservó la música del celeberrimo *Moritat* de Mackie Messer, aunque con otra letra, y con el título *O Malandro*, como apertura de la ópera. Esa melodía es recuperada en el cierre, *O malandro n° 2*. Luego, Chico va intercalando en el libreto canciones con ritmos americanos y afroamericanos, como el samba, el mambo, el tango, el foxtrot. En muchas de sus letras podremos encontrar paralelos bastante directos con las canciones de Brecht. Ahora bien, el paralelo más ambicioso es sin dudas el que se plantea entre *El mensajero a caballo* de Brecht-Weill y el *Epílogo Dichoso (Ópera)*, de Chico Buarque. Pues allí aprovecha Chico la parodia que Weill realiza de la ópera tradicional para redoblar la apuesta y proponer un pastiche irreverente en el que se

¹⁷ Afortunadamente, disponemos de una reciente versión de la ópera, a 25 años de su estreno, bajo la dirección de Charles Möeller y Claudi Botelho, grabada en vivo en agosto de 2003, en Río de Janeiro (Random Records 799).

citan largos compases de óperas tradicionales intercalados por un coro basado en el *Moritat*.¹⁸ Ironía máxima, parodia final. El *happy end* está revestido con versiones de los máximos *hits* de la ópera tradicional, y saturado con una letra desopilante en la que se identifican en un mismo episodio de casi ocho minutos de música, una crítica en acto de la escisión entre música culta y música popular, una carnalesca transculturación o transvaloración de los “tesoros” más *cotizados* de la música occidental, un claro gesto de insumisión ante el “cortejo triunfal de la cultura”, una ácida crítica social de una modernización fraudulenta y colonial. Bajo los acordes de *Carmen* de Bizet, escuchamos:

CAPANGAS
E eu que já fui
Um pobre marginal
Sem documento
E sem moral
Hei de ser um bom profissional
 (...) *Continuo da senhora*
E do senhor
Bancário ou contador
 CORO
Que sucesso
O progresso
Corta o mal
Pela raiz (Id: 183)

Si escuchamos la música, tendremos una clara experiencia del extrañamiento extremo producido en el estrepitoso choque entre este lugar común de la música “culta” y la letra desopilante de Chico. Un verdadero *V-effekt*, agudizado por la condición colonial, que se mantiene a lo largo de esta exuberante “*Ópera*” final. Ya en la *coda*, con los acordes *sambizados* nada menos que de *Tannhauser* de Wagner, produciendo un efecto anti-aurático de máxima eficacia, escuchamos esta celebración del atropello de modernización:

PUTAS
Vamos participar
Dessa evolução
Vamos todas entrar
Na linha de produção
Vamos abandonar
O sexo artesanal
Vamos todas amar

¹⁸ Chico Buarque cita fragmentos enteros (no menos de 16 compases cada uno, que le permiten explayarse ampliamente en su intención paródica) de *Rigoletto* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *Aida* de Verdi, *La Traviata* de Verdi y de *Tannhauser* de Wagner, en ese orden, e intercalados por el estribillo popular (8 compases) basado en la melodía del *Moritat* de Weill.

Em escala industrial.
 GENI
O sol nasceu
No mar de Copacabana
Para quem viveu
Só de café e banana
 TODOS
Tem gilete, Kibon
Lanchonete, neon
(...) Shampoo, tevê
Cigarros longos e finos
Blindex fume
Já tem napalm e Kolinós
(...) Que orgia
Que energia
Reina a paz
No meu país
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz. (Id.: 189)

Chiste amargo y crítica social, esta sátira política es también crítica artística, y si el fallido proyecto de la cínica “burguesía nacional” es puesto al desnudo, Bizet es puesto a cantar una letra de cabaret, y el “Teatro con ‘T’ mayúscula” de la señora Vitoria es reconducido a su tanto más eficaz y divertida “t” minúscula. Pero no sólo eso, pues si esta articulación entre crítica social y crítica estética ya estaba en el proyecto brechtiano, Chico da un paso más allá: Wagner es obligado a bailar samba, y este carnavalesco y sutil teatro musical es escenario de una crítica des-colonial de amplias consecuencias.

VI. Coda

En 1998, en ocasión del centenario de Brecht, se publicó el libro de Fredric Jameson *Brecht and Method*, una de las últimas grandes contribuciones al debate en torno al poeta de Augsburgo. Jameson menciona allí una serie de razones posibles del éxito de Brecht en los años ‘60 y ‘70. E indica motivos específicos para su fortuna en el denominado “tercer mundo”, destacando “the possibilities to be explored by decolonized peoples trying out new voices, for whom the exile and wanderer Brecht was himself non-Eurocentric to the degree to which he treated his own country like a Third World one” (Jameson 1998: 18). Efectivamente, esa fue una de las razones estructurales de la amplia recepción. Desde el principio vimos el modo en que Brecht mismo ofrecía un modo de pensar el problema de la tradición más allá del estudio de influencias y copias. Pero como también vimos, hubo

muchas otras razones para el entusiasta diálogo que muchos artistas e intelectuales latinoamericanos entablaron con Brecht, un diálogo que se expresó en múltiples formas, matices, y variantes. Reconocer esa multiplicidad es un modo de esquivar la pesimista conclusión de Jameson respecto del “cansancio” del Brecht construido en los años ‘60 y ‘70.¹⁹ Si bien siempre debe renovarse la lectura, lo que aquí intentamos es renovar la lectura simplista que podría tenerse acerca de la recepción de Brecht en aquellos años, al menos en América Latina.

El uso que se dio a Brecht en Latinoamérica, en los años de su más intensa presencia, no fue ni uniforme ni mimético, sino múltiple, creativo y consciente de la condición latinoamericana de la apropiación. Esa multiplicidad, que atravesó géneros y países con la misma demanda de una tensión crítica y no reductiva entre arte y política, puede alentar la aún debida *Umfunktionierung* de Brecht en nuestros días. Después de los años que hemos tematizado en este ensayo, la *Mahagonny* latinoamericana—ya presagiada en la *operetta* de Chico Buarque—se alzó una vez más: años de neoliberalismo tuvieron drásticas consecuencias en las sociedades latinoamericanas y en sus memorias. Y si Brecht dejó de ser un referente clave entre intelectuales y artistas, no tendríamos porqué ventilar el viejo fantasma del “cansancio brechtiano”, sino más bien denunciar *el “cansancio” de las condiciones de recepción de Brecht*, es decir, el “cansancio” forzado de una voluntad social emancipatoria, y el reflujo de una cultura pensada en intrínseca relación a esa voluntad. Si bien este último “cansancio” no es el objeto del presente ensayo, podemos decir que los pocos casos tratados aquí nos ofrecen una diversidad de *modelos de refuncionalización* que, lejos de provocar desaliento, se ofrecen más bien como dispositivos de apropiación crítica de la *caja de herramientas* brechtiana, módulos abiertos de experimentación, para pensar y recrear los tortuosos procesos de dominación y emancipación en países periféricos. La

¹⁹ “These situations no longer being present, and Brecht, in whatever form, having known a moment of world literary success given to only a few, it seems to be customary today to complain of ‘Brecht fatigue’, and to wonder how to go about continuing to be a Brechtian today, as others wonder that one could continue to be a Marxist, or even a socialist, after 1989. But probably this fatigue has mainly to do with the last in this series of Brechts, the stereotype developed during the 1960s and 1970s.” (Jameson 1998: 18-19) El diagnóstico del “cansancio” brechtiano replica una vieja fórmula de Max Frisch para referirse a la conversión del teatro brechtiano en “la flagrante ineficacia de un clásico”, diagnóstico planteado en fecha tan temprana como los años ‘60.

tradición de los oprimidos es una tradición oscilante, surcada por interrupciones y quiebres. Retomar lo perdido en un momento de desorientación político-intelectual puede ser un modo de acompañar los contradictorios procesos de reconfiguración política y social que se viven hoy en Latinoamérica.

Bibliografía

- Bader, Wolfgang (org.), 1987. *Brecht no Brasil. Experiencias e influencias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Benjamin, Walter, 1975. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter, 2009a. “Sobre el concepto de historia”, en id., *Obras. Libro I/vol. 2*. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter, 2009b. “Materiales preparatorios del escrito ‘Sobre el concepto de historia’”, incluido como apéndice en Mate, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin ‘Sobre el concepto de historia’*. Madrid: Trotta.
- Benjamin, Walter, 2010. “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, en id., *Obras. Libro II/vol. 2*. Madrid: Abada.
- Boal, Augusto, 1974. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: de la Flor.
- Bodden, Michael, 1995. “Arena Theater and the Brechtian Tradition: Indonesian Grassroots Theater”, en *Brecht Then and Now. The Brecht Yearbook*, vol. 20, Madison. (La colección de *The Brecht Yearbook* está completa, incluidos los volúmenes citados más abajo, en la web: <http://digiAhcoll.library.wisc.edu/German/>)
- Brecht, Bertolt, 1970. *Escritos sobre teatro I* (tr. J. Hacker). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, Bertolt, 1976a. *Escritos sobre teatro II* (tr. N. Mendilaharsu de Machain). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, Bertolt, 1976b. *Escritos sobre teatro III* (tr. N. Mendilaharsu de Machain). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, Bertolt, 1984. *El compromiso en literatura y arte* (tr. J. Fontcuberta). Barcelona: Península.

- Brecht, Bertolt, 2001. *Poemas y canciones* (versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romano). Madrid: Alianza.
- Buarque, Chico, 1978. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Buenaventura, Enrique, 1958. “De Stanislavski a Brecht”, en *Mito*, Bogotá, año IV, n° 21.
- Buck-Morss, Susan, 2001. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Machado Libros.
- Calasans Rodrigues, Selma, 1987. “John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos”, en Bader, Wolfgang (org.), 1987. *Brecht no Brasil. Experiencias e influencias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Candido, Antonio, 1970. “Dialéctica del malandraje. (Caracterización de las *Memórias de um sargento de milícias*)”, en Amante, Adriana y Garramuño, Florencia (eds.) 2000. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos.
- Ellis, Lorena, 1994. “El legado de Brecht en Brasil”, en *Tramoya*, n° 40-41, Veracruz (disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4182/2/19944041P67.pdf>).
- Ewen, Frederic, 2008. *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- García, Luis Ignacio, 2010. “La crítica entre culturas. El problema de la ‘recepción’ en el ensayismo latinoamericano”, en *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 27 (disponible en SciELO: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-31752010000100003&script=sci_arttext).
- Jameson, Fredric, 1998. *Brecht and Method*. London y New York: Verso.
- Lima, María (ed.), 1987. “ATINT Symposium: ‘Brecht in Latin America’”, en *Brecht, Performance. The Brecht Yearbook*, vol. 13, Detroit/München.
- Lopes, Joe, 2009. “Chico’s Modern Street Opera: The Influences On *Ópera do Malandro*”, en http://www.gringoes.com/articles.asp?ID_Noticia=1715.

- Martínez, Gilberto, 1974. "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, n° 20, La Habana, Cuba.
- Neruda, Pablo, 1999. *Canto General I*. Buenos Aires: Losada.
- Neruda, Pablo, 2004. *Canto General II*. Buenos Aires: Losada.
- Peixoto, Fernando, 1986. "Brecht, nuestro compañero", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, n° 69, La Habana, Cuba.
- Pellettieri, Osvaldo, 1994. "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)", en id., *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*. Buenos Aires: Galerna.
- Piglia, Ricardo, 1972. "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases", en *Los Libros*, n° 25. (la colección completa de *Los libros* está disponible en la web: <http://izquierda.library.cornell.edu/i/izquierda/libros.html>)
- , 1975. "Notas sobre Brecht", en *Los Libros*, n° 40, marzo-abril 1975.
- Posada, Francisco, 1969. *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna. (Traducción al portugués: Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970)
- Prada Prada, Jorge, 1998. "Presencia de Brecht en el teatro colombiano", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, n° 110, La Habana, Cuba.
- Schechter, Joel, 1983. "Beyond Brecht: New Authors, New Spectators", en *Beyond Brecht. The Brecht Yearbook*, vol. 11, Detroit/München.
- Sartingen, Kathrin, 1995. "Zur Rezeption von Bertolt Brechts dramatischen Werk in Brasilien", en Cziesla, W., y von Engelhardt, M. (eds.), *Vergleichende Literaturbetrachtungen. 11 Beiträge zu Lateinamerika und dem deutschsprachigen Europa*, München, Iudicium.
- Stegmann, Vera, 1999. "Bertold Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics", en *Brecht 100-2000. The Brecht Yearbook*, vol. 24, Waterloo.
- Tatlow, Antony, 1989. "The Context of Change in East Asian Theater", en *Brecht in Asia and Africa. The Brecht Yearbook*, vol. 14, Hong Kong.

- Taylor, Diana, 2000. "Brecht and Latin America's 'Theater of Revolution'", en Carol Martin y Henri Bial (eds), *Brecht Sourcebook*, London: Routledge.
- Torre Barrón, Arcelia de la, 1999. *Arte y política en Neruda y Brecht ante la guerra civil española*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- VVAA, 1998. "Brecht en América Latina", dossier en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, n° 110, La Habana, Cuba.
- Weber, Herwig, 2002. *Bertolt Brecht auf Spanisch. Die Rezeption Brechts in Argentinien, Mexiko, Kuba und Spanien*. Wien: WUV, Universitätsverlag.