

UNA REFUNCIONALIZACIÓN NECESARIA: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE BENJAMIN Y EL TEATRO DE BRECHT

A necessary refunctionalization: some considerations about Walter Benjamin and Brecht's theater.

Autor: Edson Steven Guáqueta Rocha¹

Filiación: Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia/ Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Email: edsonguaqueta@hotmail.com

Resumen:

La refuncionalización, concepto que designa la operación artística que tiene efectos emancipadores porque contiene en sí la tendencia adecuada a sus circunstancias, es un término desarrollado por Benjamin para referirse a un arte social y políticamente eficaz, que no se limita a abastecer el sistema de producción capitalista. Benjamin destaca la obra de Brecht por considerarla un buen ejemplo de dicha refuncionalización llevada a plenitud en el campo literario, en este caso el ámbito teatral, por lo cual en este ensayo se especifica en qué consiste dicho concepto en el subgénero del teatro épico, y cómo algunas de sus características podrían ser reelaboradas para el teatro que se produce en nuestros días.

Palabras claves: refuncionalización - teatro épico - teatro contemporáneo - producción teatral - *performance*.

Abstract:

Refunctionalization, concept that designates the artistic operation that has emancipatory effects because contains in itself the adequate tendency to its circumstances, is a term developed by Benjamin to refer to a social and politically effective art, which doesn't limit itself to supply the capitalist system of production. Benjamin highlights Brecht's work because he considers it a good example of such refunctionalization brought to fullness in the literary field, in this case in theatrical scope, for which reason in this essay it specifies in what consists that concept in the subgenre of epic theater and how some of its features could be remade for the theatre that is produced nowadays.

Keywords: refunctionalization - epic theater - contemporary theater - theatrical production - performance.

Introducción

Una parte significativa de la obra crítica hecha por Walter Benjamin (1892-1940) está dedicada al teatro y a la *refuncionalización*² que, tal como él afirma en varios de sus escritos, llevó a cabo Bertolt Brecht (1898-1956) con su teatro épico. En este ensayo tengo por objeto aclarar, basándome principalmente en “El autor como productor” y en los textos dedicados por el filósofo alemán a la obra del dramaturgo³, en qué consistieron en su momento de aparición los principales cambios operados por éste último en el teatro, así como proponer cómo podrían ser reinsertos en la producción teatral actual.

Antes de entrar en dicha problemática, es imprescindible tener presente que esos cambios no pueden comprenderse, tal y como lo presentan muchos manuales de literatura o de teatro, como una mera inversión de la manera como Aristóteles concebía en su *Poética*⁴ cada uno de los elementos teatrales, sino como una *refuncionalización* integral mediante la cual las formas antiguas adquieren un sentido diferente, a partir de los contenidos nuevos, en un proceso de naturaleza dialéctica. Señala al respecto Hannah Arendt:

La parodia en Brecht tiene muchos significados y propósitos: ésta fuerza a abrir las viejas formas adaptándolas a un contenido nuevo, revolucionario, y por lo tanto no sólo destruye, sino que también preserva: ésta muestra, por su verdadera maestría, que todo poeta digno de ese nombre debe, como materia de destreza, conocer cómo manejar las formas tradicionales; pero esto también contiene un elemento destructivo definido: el nuevo contenido dado en formas tradicionales significa exponer a los viejos poetas, revelar aquello que no dijeron, desenmascarar su silencio (Arendt 139-140).

Por su parte, para un pensador como Benjamin, que leyó concienzudamente a Marx y en cuyo trabajo se puede apreciar una enorme influencia del materialismo histórico, el modo en que operó Brecht resulta un ejemplo de cardinal importancia, en tanto que si se quería revolucionar las estructuras del teatro, y hacerlo útil para propósitos igualmente revolucionarios –ya que para Brecht el arte no está separado de la vida, y en su concepción el arte dramático exige una “toma de posición” (Brecht, *Breviario* 47)–, no bastaba con retratar la crisis social de Alemania durante las décadas de 1920 y 1930, sino que era necesario repensar, desde sus fundamentos, cada uno de los elementos del drama.

En ese sentido, Benjamin descarta cualquier intento de utilizar el arte como pretexto para la denuncia política, lo cual lo invalidaría estéticamente y lo convertiría en un simple panfleto, y aboga por un arte que, al contener en sí la tendencia correcta, se hace también social y políticamente eficaz:

la tendencia de una obra sólo puede ser acertada cuando es también literariamente acertada (...) es esta tendencia literaria –contenida implícita o explícitamente en toda tendencia política correcta–, y no otra cosa, lo que da calidad a la obra (Benjamin, *El autor* 2).

Así, Benjamin hace tener presente que cualquier manifestación artística, si quiere conservar su condición de arte, no puede subordinarse a las exigencias de la política, incluso si, en un contexto dado, éstas conducen a la lucha contra la opresión. Un arte revolucionario, para seguir siéndolo, no puede someterse a los lineamientos de un partido, incluso si éste tiene intenciones emancipadoras y revolucionarias. En este sentido, es imprescindible aprender a crear obras que se apropien y reelaboren artísticamente las condiciones definitorias de un momento histórico dado; en nuestro tiempo, la explotación en la que viven las mayorías y con ésta la concomitante desigualdad, pero sin que haya ningún desmedro en la calidad artística.

Por lo tanto, y siguiendo con el ejemplo de Brecht, se puede afirmar que este autor sufre cambios a lo largo de toda su producción teatral, pues si bien en algunas de sus manifestaciones más tempranas tiende al panfleto, las más maduras son creaciones que, además de su enorme calidad artística, enseñan al público a pensar políticamente, sin que jamás dicho efecto pedagógico sea tendencioso o incite a asumir posiciones partidistas o sectarias. A esto hay que añadir la diversión, esto es, el teatro como fuente de placer⁵, que tal como señala el mismo Brecht en los primeros ítems de su *Breviario de estética teatral*, es la misión básica del arte escénico.

Una teoría del teatro épico

En “¿Qué es el teatro épico?”, texto del que existen dos versiones –una inédita hasta la edición de Taurus, y otra publicada en *Mass und Wert*, de 1939–, Benjamin establece las características principales de la *refuncionalización* operada por Brecht de cada uno de los elementos que conforman el teatro.

En primer lugar, el teatro épico tiene por objeto dirigirse “a personas interesadas «que no piensan sin razón»” (Benjamin 33, comillas en el original), esto es, a un público que no pierda el control sobre aquello que sucede en el escenario, con lo cual se rompe la tendencia predominante a que éste se identifique con los personajes y sus dramas. Para desarrollar más esta afirmación hecha por Benjamin, hay que pensar hasta qué punto el teatro épico logra vencer dicha identificación, pues el público suele hacerlo, exhibiendo, de esta manera, una recepción estandarizada de aquello que se le muestra.

En ese orden de ideas, cabe plantear que dicha percepción igualadora no es gratuita, pues es una consecuencia de la totalización que le impone a la sociedad el Estado, a través de las “producciones culturales” que a éste le interesa difundir y legitimar. Hay que añadir en este punto que Brecht, en palabras de Benjamin, “trabajó tanto para el

teatro de podio como para la ópera, y expuso sus productos ante los proletarios berlineses igual que ante la vanguardia occidental burguesa” (Benjamin, *El país* 63), lo cual demuestra que este dramaturgo se interesó por llegar a públicos diversos, seguramente en su propósito de identificar qué reacciones suscitaba su experimentación en el teatro y cómo éstas podían mejorarse, debilitando así la tendencia a la estandarización.

El público al que apela el teatro de Brecht, o cuya obra intenta construir, es uno que rompa con la aceptación pasiva de lo mostrado, y muy especialmente, con “el tabú que pesa sobre la didáctica en el arte (tabú que nosotros los modernos, y con ello aludo a los modernos “occidentales”, damos por sentado)” (Jameson 16): las posibilidades emancipadoras del arte teatral tienen su origen sólo en la medida que los espectadores cuestionen y se cuestionen, y dichas posibilidades se fortalecen y multiplican cuando dichos cuestionamientos tienen lugar en el plano individual, pues para Brecht son muy importantes las circunstancias reales y concretas de cada uno:

Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de frutos, a los que fabrican vehículos y a los transformadores de la sociedad, a quienes invitamos a nuestros teatros rogándoles que no olviden sus propios intereses a fin de confiar el mundo a su razón y a sus corazones para que lo transformen según su propio talento (Brecht, *Breviario* 26).

En segundo lugar, la fábula y el héroe ya no pueden ser los mismos que antes. Aquí hay que tener presente que las corrientes renovadoras del teatro en el s. XX tenían como objetivo quitarse de encima la herencia, y a menudo el lastre, del teatro precedente, a saber, el romántico, el realista y el naturalista, los cuales estaban dirigidos a un público burgués que se conmovía con los avatares de un héroe, y más preferentemente una heroína, en un drama cuya estructura no se apartaba de lo convencional, y que muy a menudo apeló al sentimentalismo por la alta carga emocional de sus contenidos⁶.

Brecht, por el contrario, sabe que se “ha de «despojar a la escena de su sensacionalismo temático»” (Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?* 34, comillas en el original) si se quiere que el público reflexione y que el protagonista, a diferencia del héroe trágico, víctima de la fatalidad o del destino, se erija como “el pensante, incluso el sabio. Y por ello es posible definir su teatro [el de Brecht] como teatro épico” (35).

Un buen ejemplo de ello es la paradoja planteada en *El alma buena de Sezuán* (1943), pieza didáctica en la cual la protagonista asume dos identidades, una femenina y otra masculina. Cuando es mujer, Shen Te es generosa con los habitantes de la empobrecida Sezuán, aunque esto vaya en contra de su propio bienestar. Cuando se disfraza de hombre, Shui Ta hace prosperar su negocio de tabaco, para lo cual toma medidas que le hacen ganarse la animadversión de la gente. Los mismos dioses, que habían bajado a la Tierra para buscar un alma buena, terminan cuestionándose al final, durante un juicio a Shui Ta, si las leyes que impusieron al mundo están bien hechas.

En dicha obra, Shen Te no asume su escasez de recursos económicos como una fatalidad, porque llega incluso a elaborar otra identidad para beneficiarse, aunque esto contradiga su deseo más profundo de ser solidaria con los demás. Así, en esta paradoja cobran todo su valor las palabras de Benjamin, cuando afirma que “en lugar de estrellarnos desde fuera (...) contra nuestras situaciones, Brecht se las arregla para que dichas situaciones se critiquen a sí mismas dialécticamente y contrapongan de manera lógica sus diversos elementos” (Benjamin *¿Qué es el teatro épico?* 24): sólo cada espectador en su interior, al igual que el personaje de Shen Te, podrá resolver el dilema, a lo cual insta también un actor con su despedida en el epílogo.

Además de transformaciones fundamentales como las arriba señaladas, Brecht se valió de un arsenal de recursos de tipo técnico que hicieron del teatro épico algo audaz en su momento de aparición. El montaje, término que aquí se emplea en la acepción de “combinación” (DRAE 1490) o “ajuste” (DRAE 1490) planeado de un conjunto de elementos, tenía sentido para Brecht no sólo por tratarse de una innovación formal⁷,

sino por aquellos *efectos diferenciadores* que se buscaban para el público, básicamente con el fin de cambiar la relación de subordinación que éste había mantenido siempre con el teatro, conservando un papel de mero espectador.

De esta manera, la interrupción del transcurso escénico con canciones, luces sobre el público o carteles, así como el gesto que se cita y la inclusión de porciones de discurso de naturaleza distinta a la literaria –como la científica, la jurídica o la histórico-social– contribuyen al “efecto V” (Jameson 64) con respecto a aquello que se muestra sobre el escenario, gracias a lo cual el público gana la experiencia de des-automatizar la percepción de las cosas⁸ y, con ésta, la posibilidad de descubrir situaciones, más que de seguir acciones representadas: “El teatro épico, opina Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones (...) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción” (Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?* 36).

El mencionado recurso de la interrupción, tal como señala Benjamin, es un aspecto medular en el teatro de Brecht, ya que es el mecanismo que logra la constitución de un *gestus* por medio del distanciamiento. En palabras del propio Brecht,

el objetivo del efecto de distanciamiento es distanciar el gesto social subyacente en todas las situaciones. Por gesto social se entiende la expresión mímica y gástica de las relaciones sociales que vinculan entre sí a los hombres de una determinada época (Brecht, *Escritos* 174).

Así, Benjamin puntualiza que “el teatro épico es gestual. En rigor, el gesto es el material y el teatro épico su utilización adecuada” (Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?* 43). Dicho gesto, siguiendo al filósofo alemán, “tiene dos ventajas, por un lado frente a las manifestaciones y afirmaciones por completo engañosas de las gentes, y por otro frente al carácter múltiple e impenetrable de sus acciones” (Benjamin 19). Este mecanismo permite, entonces, que el espectador cuestione, durante el transcurso escénico mismo, el decir y el actuar de los ejecutantes, rompiendo así con la ilusión

dramática –pues aquí los hechos no son representados, sino narrados; de ahí su carácter épico– y con la identificación –pues el propósito fundamental es apelar a la razón, en oposición a conmoverse o dejarse llevar por la carga emocional–.

Por último, Benjamin indica que el propio actor también sufre una *refuncionalización* en el teatro épico, pues en lugar de compenetrarse con el personaje, debe “probar con su actuación que mantiene la cabeza fría” (Benjamin 39). Para lograrlo, Brecht acudió a procedimientos con los que el actor se distanciaba de su personaje, en lo cual fue en contra de la fórmula que enunciaba que cuanto más se aproximase aquél a la «psicología» de éste, mejor lo interpretaría⁹. Uno de dichos procedimientos consistió en recitar los textos en tercera persona, de tal forma que el actor mantuviera siempre la conciencia de que él y su personaje eran entidades diferenciadas.

Otorgarle un rol diferente al actor, así como al espectador, tenía como consecuencia un logro pedagógico, por tratarse de la escritura y ejecución de piezas didácticas, esto es, la creación de un marco para experiencias alternativas a las creadas por el teatro dramático. En palabras de Benjamin,

la pieza didáctica está destinada en cualquier caso tanto a los actores como a los espectadores (...) la peculiar pobreza de la tramoya simplifica y acerca el intercambio del público con los actores, de los actores con el público. Cada espectador podrá también llegar a actuar (Benjamin 38).

Este didacticismo despoja de su aura mistificadora al teatro como espectáculo burgués, pues emancipa tanto a los actores como a los espectadores de ser sujetos pasivos en su rol como intérpretes y como público receptor. Así, ¿qué impide que el público sea en otra ocasión el que actúe, y que adecúe su actuación a la manera como interpretó aquello que le fue antes narrado?

De acuerdo con lo anterior, y relacionando estas modificaciones del drama con la tesis que Benjamin expone en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), se puede afirmar que el teatro épico es la conquista

de una segunda naturaleza en el desarrollo y variaciones que ha tenido el teatro a lo largo de su historia como género, pues cada uno de sus elementos tradicionales ha sido repensado para eliminar la ilusión mimética que antes generaban, y dar paso a un teatro que se sabe y se concibe a sí mismo como artificio, esto es, como producto de una técnica deliberada y consciente, en tanto que, como señala Barthes, “genéticamente, el teatro siempre es la concreción ulterior de una ficción en torno a un hecho inicial, que siempre es del orden del gesto” (Barthes, *El teatro* 54).

Por otra parte, y dando cuenta de su modernidad estética, el teatro épico se resiste a entrar como mercancía en el circuito de la producción, amparada por el capitalismo, de los dramaturgos que se ajustan a sus esquemas y cuyas obras despiertan las emociones que éste requiere para auto-alimentarse. En el ya citado texto “El autor como productor”, Benjamin insiste en la necesidad de valerse de ese mismo aparato para producir obras que no se ajusten a lo convencional y que contribuyan a transformar, desde el arte, el modo en que las personas piensan y reaccionan frente a las situaciones de su propia vida y de la sociedad de la que hacen parte.

¿Cómo refuncionalizar los elementos del teatro hoy?

Sesenta años después de la muerte de Brecht, su teatro sigue ocupando un lugar paradigmático en la historia de las renovaciones y transformaciones que experimentara ese género a lo largo del s. XX y hasta el presente. En esta parte del ensayo se proponen algunas directrices con las que podría orientarse una parte de la producción teatral, intentando que los planteamientos que se hagan conserven una perspectiva dialéctica, basada en el contexto de la coyuntura histórica actual, sobre cómo se podrían refuncionalizar algunos de los elementos teatrales mencionados.

Tanto en “La obra de arte...” como en los escritos sobre Brecht, Benjamin insiste en el papel predominante que ha tenido la experiencia del *shock* en la percepción de los

hombres que viven en un entorno urbano. Ese *shock*, que en el caso del teatro épico equivale a las interrupciones –las cuales logran que el espectador no se sugestione con la interpretación actoral ni se deje llevar por el argumento–, encontró su máxima expresión en el cine, donde logró entrenar el ojo y el oído de los espectadores hasta límites insospechados: “Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra percepción” (Benjamin, *La obra* 46). Este mecanismo, que fue impulsado por vanguardias como el dadaísmo y el surrealismo, convirtió a la obra de arte en “un proyectil [que] chocaba con todo destinatario (...) Con lo cual [se] favoreció la demanda del cine” (51).

Si se atiende a las circunstancias históricas actuales, se advierte de inmediato que el espectador de cine, como el de televisión o el usuario de internet, es sometido a un incesante bombardeo de información, de impresiones sensoriales que no le dan respiro. La interrupción ya no tiene un fin estético, ni tampoco políticamente emancipador; se hace con el fin de someter por completo la atención del público y que éste no cuestione nada de lo que se le está presentando, especialmente si se trata de avisos publicitarios, los cuales saturan hoy toda información de tipo visual.

En ese orden de ideas, un recurso al que se le pudo dar una finalidad emancipadora sólo ha tenido utilidad, en las décadas más recientes, para el *marketing*, por lo cual considero que lo más revolucionario hoy es atenuar el acelerado *tempo* en el que son presentados los contenidos, sucedáneo al hacer pensar sobre el porqué de los acontecimientos.

El sociólogo Zygmunt Bauman, quien ha analizado con detenimiento varios aspectos de nuestra modernidad, definida por él como «líquida», señala al respecto que, si bien la velocidad hoy “ocupa el primer puesto de la lista de los valores de supervivencia” (Bauman 220), y que por esta razón es seguida por el grueso de la población inserta en el capitalismo,

[Ésta] no conduce a pensar, ni a pensar a largo plazo. El pensamiento requiere pausas y descansos, exige que “nos tomemos nuestro tiempo”, que recapitulemos los pasos que hemos dado, observando cuidadosamente el lugar al que arribamos y evaluando la sensatez (o la imprudencia, según el caso) que nos llevó hasta allí (220, comillas en el original).

Ciertas formas de teatro cumplen con la condición de no mostrar los sucesos como resultado de la vertiginosidad de esta época, por lo cual cabría preguntarse si lo que hoy más conviene a la consecución de propósitos emancipadores no es exactamente aquello que se aparta del avasallamiento conseguido con la velocidad de las imágenes. Esto lleva a un teatro en el que los hechos puedan ser reconectados con su contexto, y en el que estos sean analizados desde las circunstancias que les dieron origen, o en palabras de Barthes cuando se refiere a la «ideología brechtiana», resaltar “el carácter histórico, y no «natural», de las desgracias humanas” (Barthes, *Las tareas* 104, comillas en el original).

Una parte del teatro chileno actual cumpliría con estas orientaciones. Pienso, por ejemplo, en obras como *Diciembre* (2008) de Guillermo Calderón, en la cual los conflictos seculares, como son las tensiones políticas por el territorio en disputa con el Perú, atraviesan el ámbito privado de los chilenos, o en piezas breves como la *Diatriba de la empecinada* (2006) de Juan Radrigán, en la cual, a la línea de denuncia social instaurada en obras anteriores como *El loco y la triste* (1980) o *Hechos consumados* (1981), lograda a partir de personajes tragicómicos, del bajo pueblo y que emplean un vocabulario inelegante pero rico en matices sonoros y semánticos, se añade el cuestionar directamente al espectador y confrontarlo con la situación inmediata de su país¹⁰.

Otro de los recursos más empleados por los creadores contemporáneos es el de la fragmentación, que tal como desglosa Myrna Solotorevsky, puede aparecer afectando al espacio textual¹¹, al nivel semántico, al nivel de organización textual o al nivel discursivo (Solotorevsky 274). Su uso pretende mostrar lo artefactual de la obra de

arte, por lo cual es una manifestación ideológica con fines específicos, no sólo una forma.

Ocurre, en todo caso, que el uso de este recurso no garantiza, por sí mismo, su efectividad. En los festivales de teatro del mundo, al lado de excelentes obras dramáticas que, empleando la fragmentación en cualquiera de los niveles señalados, hacen que el público se cuestione y tenga una nueva visión de un asunto social o político, o que se sensibilice frente a una determinada problemática, existen aquellas cuyos integrantes se han equivocado al considerar que su solo empleo, cual si se tratara de una fórmula, garantiza el éxito.

Tal como sucede con la interrupción en el teatro épico y el efecto de *shock* que ésta crea, el recurso no es sinónimo de emancipación, pues éste puede o no ser utilizado con fines que lo trasciendan. Para un pensador como Benjamin, lo fundamental es que se conserve la capacidad de despertar la conciencia del público; la sola novedad formal, como en el caso de los surrealistas, no basta, pues se logra provocar el descubrimiento de un estado de cosas sólo cuando la técnica conduce a algo más profundo que suscitar la admiración o el asombro con su solo empleo: “Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución (...) Subrayar patéticamente o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático no nos hace avanzar” (Benjamin, *El surrealismo* 58).

Una última cuestión sobre la cual es necesario reflexionar es el público destinatario de las obras. Dejando de lado aquellas piezas teatrales con interés especialmente comercial –como el teatro humorístico o el teatro para estudiantes de colegio, a lo cual se ven obligados muchos teatros de toda Latinoamérica debido a la escasez de público–, habría que pensar qué efectos alcanzan las obras que se enfocan en un tema de tipo social o político. Benjamin advierte que, en su tiempo, el teatro con fines comerciales sólo favorecía “la inserción de las masas proletarias en posiciones que el aparato teatral había creado para las masas burguesas” (Benjamin, *¿Qué es el teatro épico?* 18), con lo cual se estaba perdiendo todo su potencial revolucionario.

En el presente, quizás el más grave problema consiste en que muchos creadores sólo actúan en pos de lo que el sistema de producción les exige, abasteciendo al mismo con el fin de no perder sus fuentes de ingresos –las becas de creación, el mercado que impone sus parámetros, etc.– e imposibilitando así la reflexión, desde su labor, sobre problemáticas sociales sin explorar. Esto puede crear una tendencia a la repetición en los contenidos y en la manera en que se abordan.

Con hechos como los descritos, se pierde la posibilidad de hacer del teatro “una experiencia políticamente activante” (Romero 89), que confronte al espectador con un pasado y un presente de luchas que aún no han podido lograr su cometido, y que se continúe contribuyendo al cuestionamiento de las ideas hegemónicas. A esto se suma el hecho de que es importante que haya espacios para que dicho cuestionamiento pueda hacerse de manera colectiva, como en el teatro, pues tal como señala Habermas,

Benjamin contrasta la contemplación de la visión artística individual, aislada, con la difusión del arte dentro de un colectivo, estimulado por su llamado (...) Además, en esta recepción colectiva Benjamin ve un disfrute del arte que es a la vez instructivo y crítico (Habermas 95).

Así, considero que no es sólo el público, sino también en ciertos casos los creadores, quienes tienen que preguntarse qué hacer en el mundo del teatro para evitar que éste sea convertido en un mero producto del mercado, con todo lo negativo que esta posición pueda implicar.

Conclusiones

La obra de Brecht, tanto en su teoría como en su praxis, repensó a profundidad cada uno de los elementos que conforman el teatro, y es por esta razón que Benjamin lo retoma como modelo para ejemplificar qué es un arte estética y políticamente innovador. Tras apreciar en qué consistieron los principales cambios introducidos por

Brecht en la puesta en escena, se llevó a cabo un somero excursio sobre qué alternativas caben, en el contexto del teatro contemporáneo, para refuncionalizar dichos elementos y proponer novedades. Queda abierta, sin embargo, la posibilidad de examinar otras maneras de lograr ese propósito, teniendo presente que la teoría teatral formulada por Brecht aún tiene mucho por ofrecer.

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hannah. "Beyond Personal Frustration. The Poetry of Bertolt Brecht". *Reflections on Literature and Culture*. Edited and with an Introduction by Sussanah Young-ah Gottlieb. California: Stanford University Press, 2007. 133-142. Impreso.

Aristóteles. *Poética*. Pról., trad. y notas de Antonio López Eire; epílogo de James J. Murphy. Madrid: Istmo, 2002. Impreso.

Barthes, Roland. "El teatro de Baudelaire". *Ensayos críticos*. Trad. de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1977. 49-56. Impreso.

_____. "Las tareas de la crítica brechtiana". *Ensayos críticos*. Trad. de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1977. 101-106. Impreso.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.

Benjamin, Walter. "El autor como productor". Trad. de Bolívar Echeverría. Web. 8 feb. 2016

<<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/EI%20autor%20como%20productor.pdf>>

_____. “El país en el que no se permite nombrar al proletariado”. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Pról., trad. y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus/Alfaguara, 1991. Impreso. 61-67.

_____. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Pról., trad. y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1980. 41-63. Impreso.

_____. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Pról., trad. y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982. 15-60. Impreso.

_____. “¿Qué es el teatro épico? (Primera versión). Un estudio sobre Brecht”. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Pról., trad. y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus/Alfaguara, 1991. Impreso. 15-29.

_____. “¿Qué es el teatro épico? (Segunda versión)”. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Pról., trad. y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus/Alfaguara, 1991. Impreso. 31-40.

_____. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Pról., trad. y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999. 121-170. Impreso.

Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Trad. y prólogo de Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963. Impreso.

_____. *El interrogatorio de Lúculo. El alma buena de Sezuán. El señor Puntilla y su criado Matti*. Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.

_____. *Escritos sobre teatro*. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970. Impreso.

Cabrera, Daniel H. "Cronología biográfica de Walter Benjamin". *Anthropos*, 225. 2009. 32-34. Impreso.

Calderón, Guillermo. *Teatro I: Neva. Diciembre. Clase*. Santiago de Chile: LOM Ediciones / Fundación Teatro a Mil, 2012. Impreso.

Habermas, Jürgen. "Walter Benjamin: Consciousness-Raising or Rescuing Critique". *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*. Edited by Gary Smith. The MIT Press, 1988. 90-128. Impreso.

Jameson, Fredric. *Brecht y el método*. Trad. de Teresa Arijón. Buenos Aires: Manantial, 2013. Impreso.

Radrigán, Juan. *El loco y la triste*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005. Impreso.

_____. *Hechos consumados. Diatriba de la empecinada*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005. Impreso.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española, vigesimotercera edición*. Bogotá: Espasa Libros/ Editorial Planeta Colombiana, 2014.

Romero Cuevas, José Manuel. "Una crítica cultural materialista". *Anthropos*, 225. 2009: 85-99. Impreso.

Solotarevsky, Myrna. "Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy". Web. 16 feb. 2016
<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf>

Stanislavski, Konstantin. *La construcción de un personaje*. Trad. de Bernardo Fernández. Madrid: Alianza, 1999. Impreso.

¹ Literato, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Magíster en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá, Colombia.

² Este término no figura en la 23ª edición del DRAE, pero es la traducción más literal del alemán "Umfunktionierung" y se empleará igual a lo largo del presente ensayo.

³ Dichos textos están agrupados bajo el título *Tentativas sobre Brecht*, traducción de Jesús Aguirre publicada por Taurus en 1975.

⁴ Aristóteles define la tragedia –léase: el teatro– como la “imitación [mímesis] de una acción y una acción es llevada a cabo por individuos que actúan, que necesariamente han de ser de una manera o de otra según su carácter y pensamiento” (Aristóteles 45).

⁵ En su estudio sobre el dramaturgo alemán, Jameson indica: “Recordemos, para empezar, que para Brecht la ciencia –y en alemán *Wissenschaft* (conocimiento) significa algo más que lo que significa la palabra “ciencia”, incluso especializada, en francés y en inglés– y el conocimiento no son deberes sombríos y deprimentes sino *primeras y principales fuentes de placer*” (Jameson 15, cursivas añadidas).

⁶ Este tipo de teatro no se extinguió con la llegada del s. XX; por el contrario, fue reinsertado en los medios masivos de comunicación, tales como la radio, la televisión y el cine, en donde produjo ganancias enormes; éste sigue siendo el mecanismo obvio de producción de las telenovelas y del “cine comercial”.

⁷ En su famoso ensayo sobre el surrealismo, Benjamin advierte sobre el peligro de quedarse en el plano de la novedad formal sin llevar ésta a la esfera política, tal como sucedió con los surrealistas, cuyo culto de la embriaguez y de lo onírico no fue ganado “para la revolución” (Benjamin, *El surrealismo* 58, 59).

⁸ “Brecht ofreció muchas «definiciones» de este término, que parece haber migrado del «*ostranenie*» o «volver extraño» de los formalistas rusos vía las numerosas visitas a Berlín de modernistas soviéticos como Eisenstein o Tretiakov (...) [Se trata de] hacer que algo nos parezca extraño, y por lo tanto nos obligue a mirarlo con nuevos ojos, [lo cual] implica la precedencia de una familiaridad general, de un hábito que nos impide mirar las cosas tal como son, una suerte de adormecimiento de la percepción” (Jameson 64).

⁹ Uno de los mayores teóricos de esta idea fue el actor y director ruso Konstantín Stanislavski (1863-1938), autor de obras como *La construcción de un personaje* (1948, póstuma).

¹⁰ Señala sobre este aspecto Brecht: “Los actores deberán interpretar todos los sucesos como sucesos históricos. Se entiende por sucesos históricos aquellos que son únicos, pasajeros, vinculados a épocas definidas. La conducta de los seres humanos dentro de ellos no es simplemente «propia del ser humano», inalterable, sino que posee ciertas particularidades, hay en ella características que la marcha de la historia ha superado o superará” (Brecht, *Escritos* 174, comillas en el original).

¹¹ Y en el caso del teatro, al espacio escénico.