

# Bertolt Brecht: un teatro para tiempos oscuros

ADRIANA MARÍN URREGO

Docente del Departamento de Arte Dramático

*En el futuro no dirán:  
Los tiempos fueron oscuros.  
Dirán: ¿por qué no hablaron los poetas?*

BERTOLT BRECHT

Cuando Bertolt Brecht nació en 1898 se volvió parte, sin quererlo, de lo que Hannah Arendt (1990) llamó *la primera de tres generaciones perdidas*. Fueron sus coetáneos quienes se inventaron ese nombre; después de haber vivido las trincheras y los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial, ¿cómo iban a ser capaces de vivir vidas normales? “La normalidad era una traición a toda la experiencia del horror” (p. 205). En vez de traicionar eso que les era más propio, dice Arendt, preferían perderse, “perderse para sí mismos y para el mundo” (p. 205).

A Brecht le siguieron dos generaciones de hombres que también quisieron perderse del mundo: aquellos que, diez años después, tuvieron que vivir la inflación, el desempleo en masa y la inquietud revolucionaria que había quedado en Europa después de los cuatro años de guerra, y esos otros que, veinte años más tarde, se enfrentaron a los campos de concentración nazis, a la guerra civil española y los juicios de Moscú (p. 205). Estos hombres atravesaron lo que Eric Hobsbawm (1995) llamó *el siglo XX corto*, que ocurrió entre el estallido de la Primera Guerra Mundial y el hundimiento de la URSS, y con el que “terminó una época de la historia del mundo para comenzar una nueva” (p. 15).

Una generación ligera la nuestra, instalada en casas que creíamos indestructibles

...

De estas ciudades quedará el que las atravesaba: ¡el viento!

La casa alegre al que en ella come: ¡y él la vacía!

Sabemos que somos provisorios

Y después de nosotros: nada digno de ser nombrado<sup>1</sup>.

Con el fin de la Primera Guerra Mundial, “cuatro años de destrucción habían limpiado al mundo, las tormentas habían arrasado con ellas todo rastro humano, todo a lo que uno podía aferrarse, incluyendo los objetos culturales y los valores morales” (Arendt, 1990, p. 215). Alemania sufría una crisis general en el marco de las crecientes tensiones internacionales y la influencia de Estados Unidos fue determinante para frenar la catástrofe social y económica que se avecinaba (Ewen, 2001, p. 111). Gracias a préstamos y a planes de Gobierno, el país americano logró transformar a Alemania en una de las grandes potencias industriales del mundo. Para 1923, parecía que el “equilibrio” económico y político ya se había logrado y, gracias a este, muchos empresarios reunieron grandes fortunas. Estas, sin embargo, nunca llegaron a suplir las ne-

1 Extracto del poema “El pobre B. B.” (Brecht, 2012, p. 32).

cesidades de la población, que cada vez se empobrecía más (p. 111). Bertolt Brecht no fue impermeable ante esto:

Ahí marchábamos. Cambiando de país más frecuentemente  
que de zapatos, a través de la lucha de clases, desesperados,  
de ver solo injusticias y no rebelión.  
...  
¡Ay! Nosotros,  
que queríamos preparar el terreno para la amabilidad,  
no pudimos ser amables<sup>2</sup>.

Era claro que, ante el evidente y creciente capitalismo, había que hacer algo definitivo. El partido comunista ya se había instalado en Alemania desde 1918, cuando, en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial, había caído la monarquía alemana y se había declarado una nueva república que prometía el acceso de las fuerzas democráticas al poder, especialmente, aquellas del movimiento de los trabajadores (Rosenhaft, 1994, p. 9). Se querían dejar atrás aquellos tiempos de guerra en los que, no solo murieron más de setecientos mil civiles bajo la enfermedad y el hambre, sino en los que aquellos que aún quedaban vivos, sobre todo mujeres, debían trabajar largas horas en las industrias de guerra, casi siempre en condiciones peligrosas (p. 7). Esas circunstancias, no obstante, parecían no haber mejorado: todavía había sectores de la clase trabajadora que seguían “pobres y desesperados” (p. 11). Los comunistas, entonces, continuaban oponiéndose al gobierno, disconformes con una “reforma social” que, a grandes luces, parecía incompleta (p. 10). Para ellos, inspirados en los acontecimientos recién ocurridos en la Unión Soviética, era necesaria la revolución.

Este proyecto revolucionario, apoyado en las ideas de Karl Marx, atrajo profundamente a los artistas y a los intelectuales de la época (p. 12). Brecht afirmó haber estado, él mismo, “completamente sumergido en el capital” y, además de estudiar ciencias políticas y economía, empezó también a asistir a cursos de marxismo (Ewen, 2001, p. 126). Quiso proyectar esos nuevos intereses en sus obras: “cuando leí *El Capital* de Marx entendí mis propias obras... no descubrí, desde luego, que había escrito inconscientemente un puñado de obras marxistas, pero Karl Marx es el lector ideal de mis obras... para él hubieran sido un material ilustrativo” (p. 130).

Lo que Brecht (2004) entendió fue que el capitalismo había logrado que el individuo, antes libre, fuera un obstáculo para las fuerzas productivas: en la situación social moderna el individuo había desaparecido para darle su lugar a los grandes colectivos (p. 24). El teatro debía cambiar, pues, en ese contexto, un teatro que buscaba que un hombre se identificara con otro ya no tenía sentido: “cuando nos damos cuenta de que nuestro mundo no se ajusta al drama, entonces el drama ya no se ajusta al mundo” (Ewen, 2001, p. 127).

## Por un nuevo teatro

Por 3000 marcos al mes  
está dispuesto  
a poner en escena la miseria de las masas.  
Por 100 marcos por día  
exhibirá  
la injusticia del mundo<sup>3</sup>.

Brecht fue el primero en hablar abiertamente de una dramática no aristotélica; decía que, en lugar de la identificación —en la cual a través de la mimesis el espectador

2 Extracto del poema “A los que vendrán” (Brecht, 2012, p. 125).

3 Extracto del poema “El comunista teatral” (Brecht, 2012, p. 67).

se identificaba con el héroe y se producía la catarsis—, se debía producir el distanciamiento, es decir, se debía eliminar en la acción y en el personaje los aspectos familiares y, más bien, buscar que estos provocaran asombro y curiosidad:

el actor interpreta la furia de Lear de modo que el espectador pueda asombrarse de ella e imaginar otras reacciones que no sean las de furia. La actitud de Lear se distancia, es decir, se representa como extraña, llamativa... como un fenómeno social que no es natural. (Brecht, 2004, p. 84)

Esa furia de Lear también tenía que presentarse en un contexto histórico determinado: “distanciar significa poner en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras” (p. 84). Se quería lograr que el espectador ya no viera representados sobre el escenario a hombres entregados a su destino, incapaces de ser influidos, sino que viera que el hombre era de una manera determinada porque sus circunstancias eran

de una manera determinada: el hombre *era* por sus circunstancias (p. 84).

Con el distanciamiento, Brecht buscaba que el espectador empezara a adquirir una actitud crítica frente a lo que veía y que esto lo llevara a querer cambiar el mundo. Para lograrlo, hizo uso de recursos como pancartas, proyecciones, canciones, coros y una técnica actoral que buscaba que el actor no se transformara completamente ante los ojos del público: que el espectador no se olvidara nunca de estar viendo un actor representando un papel. A esto le llamó *teatro épico*, porque, a través de esos recursos, el escenario —como ocurría con la épica— empezó a narrar (p. 45). Más allá de mostrar una historia que conmoviera a la audiencia, el espectáculo mostraba el entorno real en el que los hombres vivían: se ofrecía material estadístico, se hablaba de acontecimientos en otros lugares del mundo y se informaba al espectador sobre sucesos que antes eran desconocidos. En este sentido, los temas también cambiaron. Con la intención de enseñar, el teatro comenzó a hablar de inflación, de guerra, de luchas



sociales y de religión (p. 47), pero no por eso dejó de ser divertido: “Si no existiera un aprender divertido, el teatro sería, por toda su estructura, incapaz de enseñar” (p. 49).

Para el autor alemán, eran las capas proletarias las que mejor podían reaccionar al “nuevo teatro”, pues este permitía que ellas fueran una audiencia activa ante lo que ocurría sobre el escenario (p. 27): este teatro, con la representación directa de su realidad, los impulsaba a reaccionar, a ser críticos de su condición y a querer hacer algo para cambiarla.

En 1935, Brecht escribió un poema desde el punto de vista de un obrero que, gracias a la lectura, se hace preguntas sobre su posición en el mundo. Para él, el teatro debía despertar estos mismos cuestionamientos:

¿Quién construyó Tebas, la de las siete  
 puertas?  
 En los libros están los nombres de los reyes.  
 ¿Los reyes arrastraban los bloques de  
 piedra?  
 Y Babilonia, tantas veces destruida,  
 ¿quién la reconstruyó una y otra vez?  
 ...  
 El joven Alejandro conquistó la India  
 ¿él solo?  
 ...  
 cada página una victoria  
 ¿Quién cocinaba el festín?<sup>4</sup>

## Brecht en América Latina

En otro continente, más o menos por la misma época, otro poeta, Pablo Neruda, escribía sobre las mismas preguntas:

Piedra en la piedra, el hombre, dónde  
 estuvo?  
 Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?

4 Extracto del poema “Preguntas de un obrero que lee” (Brecht, 2012, pp. 102-103).

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!<sup>5</sup>

Neruda 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 (García, 2012, p. 70).

Por las fechas de nacimiento, él y sus contemporáneos hubieran sido parte de la primera generación perdida de Arendt (1990): la misma generación de Brecht. Desde la otra orilla, ellos vieron los mismos acontecimientos que afectaron a Europa en un mundo que se sentía cada vez más unificado. El crecimiento económico entre 1945 y 1970 permitió, por primera vez en la historia, hablar de una economía mundial integrada que trascendía las fronteras estatales. Esto hizo que las fronteras ideológicas también se permearan y que las ideas aceptadas por las instituciones de todos los regímenes se debilitaran (Hobsbawm, 1995, p. 19). De ahí surgieron las numerosas revoluciones de los años sesenta y setenta, que llevaron a que, entre 1980 y 1990, el mundo capitalista comenzara nuevamente a tambalearse (pp. 19-20).

Es posible que, por esto, la difusión internacional de Brecht, que comenzó por los años cincuenta, después de su muerte (García, 2012, p. 70), se fortaleciera, debido a los acontecimientos ocurridos durante los

5 Extracto del poema “Alturas de Macchu Picchu” (Neruda, 1999, p. 36).

sesenta: ante un mundo donde las ideas preconcebidas eran cuestionadas, la ideología brechtiana no solo encajaba, sino que impulsaba a la acción. Temporalmente, es claro que, en Latinoamérica, no fueron los contemporáneos a Brecht quienes recibieron su influencia, pero sí abonaron el terreno para que tuvieran acceso a ella las generaciones siguientes: los coetáneos de Neruda tomaron la crisis de Occidente como “una oportunidad del subcontinente para cumplir un rol regenerador del hombre y de la historia” y muchos de ellos coincidieron con Brecht en el Congreso de Intelectuales por la Defensa a la Cultura que se llevó a cabo en París, en 1935, y en Valencia, en 1937 (p. 70). Allí, con la responsabilidad de los intelectuales contra el fascismo, se planteó la idea de un “escritor (*o un artista*) comprometido con los procesos de transformación social”. Este pensamiento empezó a cobrar mayor importancia en Latinoamérica a partir de los años sesenta (p. 70).

El mejor ejemplo de esto fue lo que ocurrió en California, en 1965, con el Teatro Campesino de Luis Valdez. Valdez fue un recolector mexicano que, durante la huelga de la uva en Delano, lideró un grupo de teatro cuyo objetivo era encontrar cuadrillas para que salieran de los viñedos y se unieran al movimiento de campesinos que dejaron el campo para demandar mejores sueldos y mejores condiciones de trabajo. El teatro servía para informar a los campesinos de lo que estaba pasando: los traían de México, los pasaban por la frontera y los ponían a trabajar por cualquier cosa en los viñedos:

Nosotros nos subíamos sobre los camiones para comenzar a actuar cosas muy pequeñas, con letreros, con máscaras, en un modo muy directo de convencer a los trabajadores. Para nosotros era importante... que ellos tomaran conciencia de su condición, pero igualmente era importante la risa, que gozaran. (Valdez, en Peláez, 2010)

En esas obras se introducían canciones para infundirle “coraje” a la gente: los artistas, que eran los mismos recolectores, compusieron cantos para que todos (tanto actores como espectadores) cantaran, y esos cantos se convirtieron en himnos de lucha. De lugar en lugar, representando actos del estilo de la *Commedia dell’arte* en fincas, campos, universidades, teatros y plazas, la compañía de Valdez se fue convirtiendo en una herramienta de lucha muy importante (Peláez, 2010; Boffone, 2013).

Los elementos brechtianos se dejaban translucir en estas representaciones del *teatro campesino* de Valdez: ahí estaba el objetivo de hacer conscientes a los campesinos de su condición y de llevarlos a hacer algo frente a ella, uniéndose a la huelga; estaba “el modo directo” de hablarles a los espectadores, como cuando en el teatro épico un actor se salía de su “personaje” y se dirigía directamente al público (Brecht, 2004; p. 135); estaba el uso de letreros y de himnos, que permitieron a los espectadores involucrarse en el espectáculo; y estaban los mismos actos que fueron más allá de la representación, al transformarse en una herramienta de lucha. Como Brecht — influenciado más adelante por él—, Valdez usó el teatro como un medio para que los trabajadores abogaran por unas condiciones dignas: la lucha y el espectáculo fueron una misma cosa: “In a mexican way, we have discovered what Brecht is all about. If you want unbourgeois theatre, find unbourgeois people to do it”<sup>6</sup> (Valdez, 2013, p. 135). Frente a esto, Wilson E. Ramírez sostuvo que

la candente realidad del entorno latinoamericano, marcado por profundas desigualdades sociales, obliga a los creadores escénicos a hacer un nuevo drama; o mejor,

6 “A la manera mexicana, hemos descubierto de lo que se trata Brecht. Si quieres un teatro antiburgués, encuentra antiburgueses que lo hagan”.

un drama más cercano a los problemas sociales locales; tomando distancia del canon clásico heredado de las propuestas por los autores universales. (Ramírez, 2017, p. 210)

Muchos otros grupos en Latinoamérica siguieron esta tendencia. Entre ellos está el grupo El Galpón, de Uruguay, que se presentaba en barrios populares buscando un diálogo directo con su público; el “Teatro Experimental de Punta Carretas”, también de Uruguay, creado en una prisión por el recluso Ángel Morales, que contaba los problemas que ocurrían allí adentro, y el “Teatro Abierto”, de Argentina, que luchó contra la dictadura, buscando reivindicar una dramaturgia nacional, favoreciendo la participación colectiva y el diálogo entre artistas, prohibido por la represión y la censura (Ramírez, 2017, p. 211).

Todos estos grupos, desde el Teatro Campesino de mexicanos en California hasta el Teatro Abierto en Argentina, “dieron paso a un nuevo camino de la investigación social que proclamaba un modelo de inserción militante” (Ramírez, 2017, p. 209), recibiendo la influencia de las teorías de Brecht que cada vez encontraban más eco dentro del contexto latinoamericano. Estos colectivos hicieron parte de un movimiento de época que se produjo de manera simultánea en varios rincones de América Latina y que introdujo otras dinámicas distintas a las que marcaba el teatro hecho “a la italiana”, bajo los modelos aristotélicos de la mimesis: la noción de actor, como una figura títere que dependía de la supremacía del autor y el director, y el protagonismo del texto como centro y estructura del espectáculo teatral, empezaron a ser cuestionados (Ramírez, 2017, p. 210). Gracias a estas nuevas dinámicas se empezó a desarrollar en Latinoamérica, principalmente en Colombia, una nueva forma de hacer teatro bajo el nombre de “creación colectiva”. Sus

representantes principales fueron Enrique Buenaventura y Santiago García.

## Brecht en Colombia

Dentro del grupo que él mismo fundó, el Teatro Experimental de Cali (TEC), Enrique Buenaventura desarrolló un método que cuestionaba la figura del director como única autoridad dentro de una puesta en escena. El método se basaba en improvisaciones grupales que se realizaban a partir de un análisis colectivo del texto. Con estas improvisaciones se creaban imágenes particulares con las que, más adelante, se conformaba el total de la representación (Cardona, 2009, pp. 112-117). Santiago García, de manera paralela a Buenaventura, impulsó en su grupo La Candelaria “montajes organizados mediante un estudio dramático y una preparación y participación de los actores en calidad de cocreadores del montaje” (Gómez, 2011, p. 82).

Tanto en las representaciones del TEC como en las de La Candelaria, las imágenes no se presentaban necesariamente de manera lineal, pues, además del texto —que se despojaba de toda estructura lógica—, se tenían en cuenta lenguajes como el gestual, el visual y el sonoro. Esto permitía que el público tuviera una presencia activa y que pudiera tener injerencia en la creación del resultado final del espectáculo: “el entramado artístico asumía la práctica como un proceso de creación, como caldo de cultivo, como investigación participativa en torno a la realidad, como riesgo escénico y como desafío sociopolítico (Ramírez, 2017, p. 212)”.

La creación colectiva surgió en Colombia como una respuesta ante la nueva tiranía a la que, según Jaqueline Vidal (1980), estaba sometido el teatro: “la figura del burgués que se creía capaz de representar a la humanidad entera” (Buenaventu-

ra, 2019, p. 209). Esto fue el resultado del contexto sociopolítico del momento en el que, con el auge de la burguesía, la relación entre individuo y sociedad se reflejaba en la necesidad de convertir al trabajador en asalariado (p. 208):

Asistimos colectivamente a una supervaloración del individuo en detrimento de la colectividad pero, como al mismo tiempo se intensifica la explotación y la competencia y se fetichiza la propiedad privada hasta tal punto de que el individuo *es* lo que tiene, lo que ocurre en realidad es que la gran cantidad de individuos es lanzada al anonimato [...] mientras se exalta a un ser “calificado” para representar a la humanidad entera: el burgués/hombre/blanco, el que se posee a sí mismo y posee los medios de producción. (pp. 208-209)

Lo que expresa Vidal es el reflejo de los cambios que empezaron a ocurrir en Colombia desde 1930, que, si bien eran locales, tenían eco en los acontecimientos que estaban ocurriendo en Europa y en América Latina. Con el crecimiento de las ciudades, se crearon pequeños centros industriales que permitieron la formación de un sector empresarial importante. Ante esto y gracias a la influencia del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, se configuró un movimiento popular que empezó a mostrarse agresivo frente a las clases altas de la sociedad (Gómez, 2011, p. 14). Este hecho causó que el Partido Conservador subiera al poder con un sentido autoritario exacerbado. Con el asesinato de Gaitán, en 1948, esta autoridad devino en una violencia fascista (p. 14), ya presente en otras partes del mundo.

Había quienes no estaban dispuestos a aceptar una violencia que surgía del ideal de un país tradicional. La democratización de la educación, estimulada durante los gobiernos liberales, contribuyó a la formación de núcleos intelectuales entre las clases medias y bajas, quienes fueron los primeros en

Las teorías de Brecht, entonces, llegaron como un pedido del cielo; le mostraron a un país sin una tradición teatral importante que el teatro podía servir como acto de resistencia.

resistir ante los actos del gobierno conservador. Los acontecimientos mundiales de la época, como el asentamiento del franquismo, la consolidación del nazismo, la guerra de Vietnam y la Revolución cubana, ayudaron a estos núcleos a expandir su conciencia y a encontrar más razones para fortalecer la oposición (p. 14).

En este contexto, las figuras de Buenaventura y de García cobraron mucha importancia como parte de esos núcleos intelectuales que se oponían al *statu quo*. Fueron ellos quienes vieron la necesidad de buscar una nueva forma de hacer teatro en Colombia, que revolucionara la relación autor-director-actor, que dominaba en la producción llamada “occidental” y sobre la que los primeros grupos nacionales, por los años veinte, se basaron para plantear un teatro desde los problemas de repertorio y las técnicas teatrales (Vidal, en Buenaventura, 2019, p. 208). Las teorías de Brecht, entonces, llegaron como un pedido del cielo; le mostraron a un país sin una tradición teatral importante que el teatro podía servir como acto de resistencia.

Buenaventura fue el primero en contribuir con la divulgación de este autor en Colombia al publicar un artículo “De Stanislavsky a Brecht” en la *Revista Mito* de 1958, en el que dio a conocer algunos aspectos esenciales del teatro épico (Gómez,

2011, p. 77). A partir de ese conocimiento, y antes de que surgiera la creación colectiva como método, logró escribir obras (como *Réquiem para el padre de Las Casas*, *La trampa* y *Los papeles del infierno*) en las que planteaba conflictos fundamentales de la historia del país a partir de una asimilación independiente y nacionalista de la obra del dramaturgo alemán (p. 77).

La primera aproximación de Santiago García a Brecht estuvo ligada a sus obras. Después de estudiar en Praga y de haber realizado una práctica en el Berliner Ensemble, el teatro que Brecht dejó como herencia, García volvió al país a dirigir obras como *Un hombre es un hombre* y *Galileo Galilei*, que se volvió un hito para el teatro colombiano. Más adelante empezó a experimentar con la creación colectiva a través de lo que se conoció como *teatro universitario*, un teatro de principiantes —de donde, además de La Candelaria, surgieron grupos aún vigentes como el Teatro Libre— que logró rápidamente una alta calidad artística y que nunca “hubiera existido sin la influencia preponderante de Brecht” (García, 2011, p. 82).

El ímpetu por resistir el estamento sociopolítico, que se hizo más fuerte en 1967 con la censura y la suspensión de auxilios oficiales, llevó al TEC a asumir una “completa independencia como teatro experimental que aspira[ba] a crear una dramaturgia nacional revolucionaria a partir de las pautas enseñadas por el teatro épico”. La censura logró que todos los grupos nuevos de teatro también quisieran radicalizarse y que en 1970 se fundara la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), una “agremiación de inspiración marxista y brechtiana” que se enfocó en hacer presentaciones para barrios pobres y para públicos de trabajadores. Dentro de esta agremiación estaba Santiago García, con su grupo La Candelaria, quien, en 1971, junto con el TEC, organizó un se-

minario cuyo tema era “la improvisación en la creación colectiva” (Gómez, 2011, p. 79).

[La creación colectiva] empezó como un combate. No lo buscamos. Nos encontró. Fue en la época en que nos echaban de todas partes. Al Teatro Experimental de Cali primero le quitaron los auxilios y... luego lo expulsaron de Bellas Artes militarizando prácticamente toda la ciudad. A Santiago García y a la mayoría de los que iniciaron el movimiento en Bogotá los expulsaron de la Universidad Nacional y les cerraron los teatros de la ciudad. (Vidal en Buenaventura, 2019, p. 209)

A raíz de esta lucha, tanto el TEC como La Candelaria crearon un método que ya no reflejaba de manera mimética esa “realidad” burguesa con la que no estaban de acuerdo y, para alejarse de ella, dejaron de seguir las normas que establecía el aparato teatral clásico. Estos grupos eliminaron la idea de un director que impartía su autoridad sobre unos actores o la de un espectáculo que se estructuraba exclusivamente alrededor de un texto; el director, el autor, el músico y el escenógrafo, en vez de aportar su autoridad literaria, musical o pictórica al montaje, se responsabilizaban de la totalidad de la puesta en escena integrándose a todo el proceso de creación. Lo importante era no olvidar que “el portador, en última instancia, del significado, era el personaje en relación con los otros personajes” (p. 210).

Este nuevo teatro, que nació expulsado por el Gobierno y por la crítica, tuvo que buscar un nuevo público. Un público activo en la construcción del espectáculo, que no se deslumbrara por el virtuosismo de la repetición —en el TEC se hacían varias versiones distintas de una misma obra—, sino que participara en la construcción de una significación: que transformara las obras y que se dejara transformar por ellas (p. 210).

¿No era esto mismo, finalmente, lo que buscaba Luis Valdez con su teatro en

la California de 1965, incitando a los campesinos a entrar en la huelga? ¿No era este el objetivo final de Brecht cuando planteó sus teorías sobre el distanciamiento en una Alemania trastocada por la Primera Guerra Mundial? La situación se replicó en un efecto dominó: primero Europa, luego Latinoamérica y, con ella, Colombia; pasadas las guerras, el capitalismo fue inundando al mundo y el mundo buscó maneras para defenderse de las relaciones injustas que ese sistema planteaba. Brecht y su teatro se convirtieron en el hilo conductor de esa defensa: quisieron cuestionar unas fuerzas productivas que habían ocultado al individuo; quisieron revolucionar las mentes de aquellos que se habían acostumbrado a vivir en condiciones injustas; y quisieron modificar los contextos invitando a la acción: que el teatro transformara a la gente y que la gente transformara su entorno. Bertolt Brecht murió el 14 de agosto de 1956. Nunca supo que, tres años más tarde, el 1.º de enero de 1959, Fidel Castro entraría triunfante a Cuba, obligando a las tropas estadounidenses a devolverse al norte. En Latinoamérica, era la primera vez que el comunismo vencía al capitalismo: el proletariado vencía a su opresor. Para Brecht, esto hubiera sido una victoria personal. ■

## Referencias

- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempo de oscuridad* (C. Ferrari, trad.). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. España: Alba Editorial.
- Brecht, B. (2012). *80 poemas y canciones* (J. Hacker, trad.). Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Boffone, T. (2013). *Luis Valdez' Actos and El Teatro Campesino*. Consultado en <https://bit.ly/2Jj6irB>.
- Buenaventura, E. (2019). *Los papeles del infierno*. Bogotá: Editorial Fundación Mulato.
- Cardona, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Historia de la Educación Colombiana*, 12(12), 105-122.
- Ewen, F. (2001). *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época* (A. Varela, trad.). Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Gómez, E. (2011). *El surgimiento del teatro moderno en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- García, L. I. (2011). Brecht y América Latina. Modelos de refuncionalización. *Contracorriente*, 9(2), 65-100.
- Hobsbawm, E. (1995). *Historia del siglo XX* (J. Faci, J. Ainaud y C. Castells, trads.). Barcelona: Editorial Crítica.
- Neruda, P. (1999). *Canto general I*. Buenos Aires: Losada.
- Ramírez, W. E. (2017). Poéticas de la militancia en el teatro latinoamericano de creación colectiva. *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 19(2), 207-223.
- Rosenhaft, E. (1994). Brecht's Germany: 1898-1933. En P. Thomson and G. Sacks, (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valdez, L. (2013). El teatro campesino. En T. London (ed.), *An Ideal Theatre. Founding Visions for a New American Art*. New York: Theatre Communications Group.
- Peláez, C. (2010). *Luis Valdez, el Teatro Campesino*. Consultado en <https://bit.ly/2UnjpOF>.