

BERTOLT BRECHT: ENTRE «ESPACIOS DE LA MEMORIA», ALGÚN QUE OTRO «ESPECTRO DE LA HISTORIA»

Graciela B. Fernández Toledo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Buenos Aires. Argentina

A los setenta años, ya achacoso,
sintió el maestro una gran ansia de paz;
moría la bondad en el país
y se iba haciendo fuerte la maldad.
Se abrochó los zapatos.

[...]

Caminó cuatro días entre peñas,
hasta que un aduanero lo paró:
«¿Alguna cosa de valor?» —«Ninguna».
«Es un maestro», dijo el joven guía
del buey. Y el aduanero comprendió.
Y el hombre en un impulso afectuoso
aún preguntó: «Qué ha llegado a saber?»
Y el muchacho explicó: «Que el agua blanda
hasta la piedra acaba por vencer,
lo duro pierde.»¹

Manfred Wekwerth, integrante del Berliner Ensemble desde 1951, en calidad de ayudante de dirección, es quien, a la muerte de Brecht (1956), toma la responsabilidad de la dirección artística de la compañía hasta el final de la década de los años sesenta.

Hacia febrero del 1968, y en ocasión del coloquio que el Berliner Ensemble organizara a los efectos de conmemorar los setenta años del nacimiento de Brecht, Wekwerth presenta como ponencia: «El teatro de Brecht: búsquedas, opiniones, problemas». Y al comenzar su exposición se preguntaba: «...¿si hoy, en 1968, Brecht da todavía que pensar, si se extraen de él esos goces productivos que, a su modo de ver, son la única justificación de un teatro de la era científica? y si al aplicar a Brecht sus propios criterios resiste hoy su validez...?»²

La respuesta a tales interrogantes se convirtió en un asedio a las preguntas. No desde la defensiva sino desde el más simple y llano «lugar común»: desde el eslogan y las proposiciones sumarias, para ver desde ahí «qué estructura —aún inconsciente— está en la base de estos hechos [...] que los vuelve de una eficacia indescriptible, o mejor, no suficientemente descripta, todavía, de un autor sobre su tiempo.»³

Y el asedio perfiló, en una primera aproximación perimetral, tres «lugares comunes»:

1) Brecht tiene la esencial ineficacia de un clásico. Y al enumerar las razones en las que tal afirmación era sustentada, aparecía, en primer lugar, el éxito que acompañaba cada representación, la adhesión paulatina del *establishment* y la crítica burguesa que terminaba reportándolo como «el dramaturgo más grande de nuestro tiempo».⁴

2) Brecht ya no es provocador: «Ningún ministro reaccionario dimite después de haber asistido a una representación» [...] y «la editora estatal imprime —sus obras— hasta en las antologías escolares»⁵ que él mismo se encargó de denostar. Y

3) Brecht termina por encubrir con medios estéticos la realidad. Y «hoy no queremos ideología, sino realidad».⁶

Como se puede ver, cada una de estas tres afirmaciones pareciera estar acompañada de una fundamentación *ad hoc* que se torna evidente por la «transparencia» indicativa de los enunciados y por la fuerza performativa que detenta. Pero tanta obviedad vuelve sospechoso el argumento. Sobre todo a la hora de ser congruentes con el arte de razonar; puesto que no hay por qué dejar afuera a Brecht de su propio argumento. Y cabiéndole a él, también, la posibilidad crítica, lo cotidiano, que había sido identificado como «el lugar común», se vuelve «insólito» en virtud del distanciamiento (*Verfremdung*). Y es desde ahí, que una nueva topología traza el perfil de razones contrarias a la «razón habitual». Y es desde ahí, donde M. Wekwerth posiciona su mirada para encontrar la lógica capaz de refutar la clausura de toda argumentación en la que se parapeta «el lugar común».

En consecuencia, la expresión «ineficacia de un clásico» se disuelve, al desplazar el alcance semántico del término clásico, del contexto de la estética burguesa,⁷ al de la estética revolucionaria. En aquél, la univocidad confería un estatuto definitivo al objeto del cual se predicaba «lo clásico», dotándolo de un alto grado de perfección y clausurándolo sobre sí mismo y sobre su época; así, construía «totalidades»; así enmascaraba fragmentos que la potestad del dominio los volvía un todo singular y sin aristas. En éste, «lo clásico» se asocia a otra acepción de «totalidad» que opera sobre un sistema abierto, el cual desplaza el eje de la mirada hacia el punto de vista de la clase proletaria desde la que se puede tener una visión del conjunto social.

Del mismo modo, la expresión que le adjudica a su obra, el «haber perdido el carácter “provocador” con el que se la identificaba, por el hecho de ser aplaudida por la burguesía, o capturada por la institución, también se disuelve. Y esto es así, debido a que los límites del universo a «provocar» no son de pertenencia exclusiva del campo institucional y burgués. Muy por el contrario, la obra amplía el horizonte de recepción, se vuelve polifónica, y dicha polifonía consigue, al poner en distancia lo habitual, que el «hombre común» vea su «situación común» como si fuera extraordinaria, en el sentido de «no» ordinario. Y al verse en singular, responda al acto «provocador» con el trabajo de construir en plural. ¿Qué es, si no, la representación de los «coolis» tirando del barco de arroz bajo el látigo del guardián, sino un acto de inequívoca provocación?

LOS COOLIS: — Mucho más que nosotros
durará la cuerda que nos cierra el hombro
el látigo del capataz
ha conocido cuatro generaciones
nosotros no seremos la última.
Tira «coolí», tira más fuerte
el vientre clama el hambre
tira suavemente, no empujes
al que tira a tu lado.⁸

La acción dramática, en tanto que estructura semiótica de la situación, activa los componentes semánticos; de manera tal, que cada uno de ellos establece un campo, en cuyo marco se articulan las distintas relaciones entre los participantes. Aquí, la situación representada activa los componentes sémicos sobre un eje homólogo: el del «tiempo». Y desde el presente, la acción se desplaza al pasado y lo reduplica cuatro veces: para ir hacia atrás y distanciar el presente; para venir desde atrás y reforzar el «ahora», con ese plus semántico con el que la repetición de lo mismo perfila su propia noción de «plusvalía». No hay más trabajo, es el mismo, sólo que el lugar en el sintagma le confiere un valor acumulado que tensa la acción. Pero de los actores que se articulan en ese tiempo reduplicado, por un lado, «nosotros», y por otro, «cuerda» / «látigo», a éstos les corresponde el atributo de la duración sobre lo mismo, que identifica la fuerza; a aquéllos, el fragmento que sólo recupera la identidad en la conciencia de clase. Porque un «látigo» o una «cuerda» que hayan podido ser su función específica, «instrumento de sujeción», por «cuatro generaciones» y la actual, no ser la última; son un látigo o una cuerda que aglutinan en sus campos semánticos una desmesura tal que requieren de un ulterior proceso de encodificación para volver a definir la enciclopedia. Saltaron por encima de la significancia. Pulverizaron el sentido.

Se deslizaron hasta inscribir otro sistema que diera cuenta de la nueva condición de paradigma que el espectador recupera con su trabajo textual, fuera del espectáculo, e intentando modificar las relaciones de fuerza que lo involucra en el hacer: la historia.

Y en cuanto a que el valor estético desenfoca la «realidad» para encubrirla; y en cuanto a que es preciso «abolir el teatro en cuanto ideología, para llegar así a la realidad», hay que decir que «esto mismo constituye una ideología, y, además, una ideología falsa».⁹ En el centro de esto, hay una referencia unívoca: el hombre...

[...] «tira más fuerte
el vientre clama el hambre».
y en algún horizonte, también, la utopía...
tira suavemente, no empujes
al que tira a tu lado.»¹⁰

Tira más fuerte, tira suavemente. Y la contradicción pendula del interior del cuerpo propio, al cuerpo del de al lado, que también tira, que devuelve la imagen. Una síntesis: hasta el hambre, impiadoso en extremo, aprende a reconocer al que tira, al lado. Y esto de aprender

es un trabajo que vuelve a foco la «realidad».

Y corría febrero del 1968; dos meses después estallaba desde Nanterre el Mayo francés. «Sean realistas: pidan lo imposible» era el clamor graficado en las paredes de la Facultad de Letras de París.

No hacemos otra cosa,
lo imposible es el pan en cada boca,
una justicia de ojos lúcidos,
una tierra sin lobos, una cita
con cada fuente al término del día.
Somos realistas, compañero, vamos
de la mano del sueño a la vigilia.¹¹

Y el texto de Cortázar (1969) dispara la práctica intertextual en dirección al núcleo de la estética de Brecht. Ahí está su «eficacia», su «provocación» y su trabajo sobre la «realidad», del mismo modo que en las universidades, las fábricas, las calles, las barricadas de ese acontecimiento singular que fue el Mayo francés. La plaza de Tlatelolco, México.¹² Y el Cordobazo, al Sur.

Hoy, treinta años después, y con una historia que pareciera haber perdido la memoria —lo cual es una contradicción, ya que desde antiguo la historia sólo ha podido hacerse en virtud de algún tipo de memoria: fuerte, poderosa, cruel, astigmática, tuerta, ciega, deshilachada, dolorosa, las más—. La centuria ronda a Brecht. ¿A Brecht? ¿A la obra de Brecht? ¿A Brecht y su obra? Aunque quizás, desde otro lugar, y por estas cosas del tiempo que sólo permite iterar, trabajos, también, sea pertinente predicar desde Brecht el acto de que sea él el encargado de hacer ronda a la centuria. De todos modos, permitida la reversibilidad, ésta no aligera la tarea; en todo caso, la refuerza. Y ya sea que «la centuria ronde a Brecht o Brecht a la centuria», lo que no se puede obviar es el acto de «rondar». Y el «rondar», esa especie de «asedio» diferido, al que se le olvidó la prepotencia, construye su hábitat semántico en el límite que traza la presencia y la ausencia simultáneas de «algo» en movimiento. Una juntura, o mejor dicho, una disjuntura.

Un indicador opaco que, en este modo particular de estar, configura su resistencia.

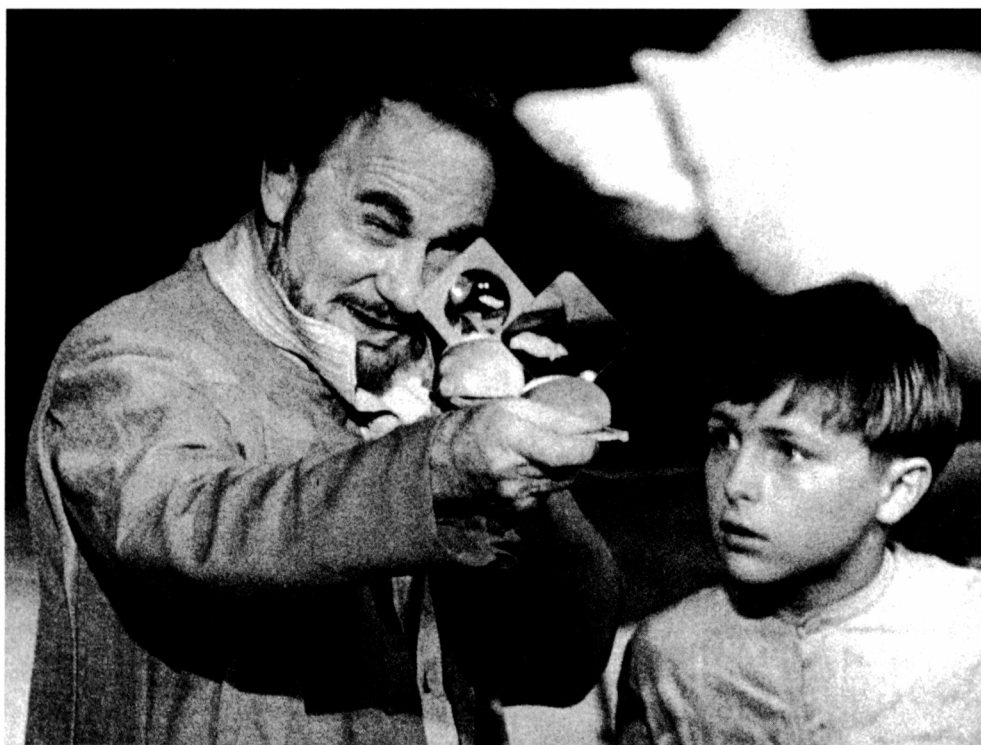
Y otra vez, la resistencia. ¿Otra vez? ¿Y desde cuándo dejó de ser, alguna vez? O quizás, sea por «eso» que tiene la resistencia de construir antagonismos, que la argumentación no pueda menos que poner en contexto a J. Lacan (1977),¹³ para indicar el carácter «marcado» de ciertos términos frente al posicionamiento irreductible del término afirmado; y desde ahí, comprender la interpretación que Slavoj Žižek (1990)¹⁴ realiza de la noción de «hegemonía», en torno de la cual gira el pensamiento sociopolítico de E. Laclau¹⁵ (1990, 1991, 92, 93, 94, 95a, 95b, 95c y 96) que, conjuntamente al de J. Derrida (1986, 1993), dan marco teórico a estas reflexiones sobre Brecht, entre rondas y asedios diferidos, la Resistencia.

Y porque la «resistencia» se apropia de rondas y asedios es que adquiere la propiedad de trabajar sobre el tiempo. Lo horada. Y porque se constituye en una zona de «indecibilidad», de límite, es que toma, también, la forma de «espectro».¹⁶ «Esa cosa que no es una cosa [...]

nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí» (E. M., p. 21). Esta disimetría en la constitución de las miradas es lo que permite el desvío de la mirada hegemónica y, en consecuencia, la falta de respuesta a la interpelación espectral; pero, también, lo que la torna resistente.

Y si de resistencias y espectros se trata, cualquier pieza de Brecht puede dar cuenta de lo expuesto; pero a juicio de este trabajo *Antígona* se vuelve necesaria, en la medida en que denuncian los modos en los que el poder articula la violencia.

En *Antígona*,¹⁷ Brecht aglutina un doble proceso de síntesis, el de Hölderlin y el suyo propio.¹⁸ Y del mismo modo que para Hölderlin *Antígona* representó la posibilidad de mostrar una perspectiva histórica y revolucionaria en cuanto que es innegable no reconocer en la pieza los ecos de la concepción hegeliana del conflicto entre el individuo y el estado, también en Brecht la figura de Antígona agitó las aguas para calar hondo en el marco histórico de la resistencia antifascista. La distancia en el tiempo que media entre Sófocles y Brecht con la mediación de Hölderlin es lo necesario, a juicio de Brecht, «para extraer beneficios de la lección más valiosa que brinda esta versión de *Antígona*: la importancia del uso de la violencia en el deterioro del estado».¹⁹



Ernst Busch a Galileu, Galilei, de Bertolt Brecht. Representació del 1960 al teatre Sarah Bernhardt de París. Companyia Berliner Ensemble. Direcció: Erich Engel.

La violencia de un Estado contra otro Estado

Creón, rey de Tebas, en el imaginario brechtiano lleva a la guerra a su pueblo contra la ciudad de Argos para apoderarse de sus yacimientos de metal. Y como todo metal, da réditos. Y como todo rédito, se abre a un efecto multiplicador del que ni siquiera la semántica puede sustraerse: la bisemia le impone doble valor al metal; por uno, podrá «malear» nuevas guerras en pro de otros metales —o de los «metales de los otros»— y, por el otro, negociar voluntades siempre solícitas a rendirse ante el mejor postor sin perder la oportunidad de aducir las también siempre nobles «razones de estado».

La violencia del Estado contra las personas

Porque la ley mal fundada quebranta el poder real del Estado. De un Estado que en vez de sustentarse en la comunidad de comunicación entre gobernantes y gobernados sojuzga a los ciudadanos en virtud de un orden mesiánico que se adjudica la capacidad de ser el único agente a quien el destino marcó para llevar a la nación a su apoteosis. Y contra este «orden de Estado» se enfrenta Antígona.

ANTÍGONA: Los que gobiernan siempre agitan la misma amenaza: que la ciudad, desunida, caerá en manos del extranjero. Nosotros inclinamos la frente y les ofrecemos víctimas.

[...]

Porque el hombre que inclina la cerviz no ve el peligro que se cierne sobre él.
¡Sólo ve la tierra y ella, ay, lo recibirá!

[...]

Y la patria, Creón, no es el lugar donde se vierte el sudor,
ni la casa que se desmorona envuelta en llamas,
ni el sitio donde el hombre inclina la frente. No.
Eso no es, Creón, lo que el hombre llama: Patria.

Dicho enfrentamiento ya había sido anticipado por el final del canto del coro en el segundo estásimo en el que Brecht se aleja de la versión de Hölderlin para ceñir el sentido del *tó deinótaton*: «lo más pavoroso» en este autor; a un nuevo significado, el de «monstruoso», y calificar, así, la acción del hombre al someter a otro hombre:

ANCIANOS: [...] «El hombre, monstruosamente grande cuando reduce la naturaleza a sujeción, se convierte en un gran monstruo cuando reduce a sus semejantes a sujeción.»

Apretada síntesis la de esta dialéctica que economiza los términos para jugar con el sentido y volverlo contradictorio:

«el hombre monstruosamente grande... se convierte en un gran monstruo...»

Apenas una frase y antes de que aparezca el punto el sentido ha pendulado entre los dos polos del eje semántico. Pero el desplazamiento de un sentido a su opuesto no aparece por la inversión de los términos, sino por la sustitución del objeto sobre el cual el agente ha ejercido la acción.

En primer término, el hombre se enfrenta a la naturaleza y, merced al conocimiento, la voluntad, el interés o la necesidad la domina. Por este acto de dominio, el binomio hombre *versus* naturaleza inscribe la desmesura en el orden de lo grande, de lo monstruosamente grande. Esto es así debido a que la desproporción entre los términos enfrentados es tal que el acto de sujeción provoca estupor. El desequilibrio en las fuerzas indica una consecuencia lógica: el predominio del que detenta la mayor, por articulación semántica; cuando la situación se invierte, el sujeto de esta acción fuerza su naturaleza más allá del límite de lo humano y consigue, por ello, que toda la especie ascienda en la escala axiológica, y, en consecuencia, que la monstruosidad se convierta en algo grande en el orden del valor.

Por el contrario, cuando los términos del binomio son pares, el hombre *versus* otro hombre, como los que se articulan en segundo término, y tiene lugar cualquier acto de sujeción, también sobreviene la desmesura, pero esta vez en el orden de lo infinitamente pequeño. Porque el hombre, al ejercer el poder sobre otros hombres y reducirlo a sujeción, achica el campo semántico de manera tal que, en el límite de sí mismo, desaparece y da lugar al gran monstruo que introduce otro tipo de locura en el espacio de la historia.

La violencia del estado contra la humanidad

Y aquí los muertos sin lugar entre los muertos, exhibiendo la impiedad en el orden de los vivos:

ANCIANOS: La hermana tenía el derecho
de sepultar al hermano.

CREÓN: El comandante tenía sin duda el derecho
de castigar al traidor.

ANCIANOS: Invocar un derecho contra otro
con la intención de oprimir
nos arroja al abismo.

El pueblo, en homología con la función del coro de ancianos, toma a su cargo el acto de recordar judicativamente al gobernante las razones que guiaron la acción de Antígona: ella tiene derechos. Debía cumplir y cumplió. No tuvo opciones, en la medida en que no pudo elegir en libertad. La ley de Creón no está a la altura de esa otra ley que viene del origen de la organización comunitaria y marca, con carácter de señal antropológica, el acto por el que cada comunidad entierra a sus muertos. Hay entre las dos una desmesura tal que ofrecerías com-



*Hélène Weigel a La Mare, de Màxim Gorki adaptada per Bertolt Brecht.
Representació del 1960 al teatre Sarah Bernhardt de París.
Companyia Berliner Ensemble. Direcció: Bertolt Brecht.*

parativamente para ser objeto de un acto de elección es, de por sí, un delito. De ese delito, el responsable es el gobernante. Y la verdadera tragedia, la tragedia cotidiana, es que de los delitos de los gobernantes, las consecuencias las sobrellevan los pueblos. Siempre. Ellos son los que terminan castigados.

Por estas razones Brecht ronda en la periferia constitutiva de la sociedad actual. Y Antígona «nos» asedia. Tábanos contemporáneos los dos, aguijonean la sociedad para recordar a la historia que el hombre, en su condición de «puro ser devenido natural inmediato», para decirlo en términos de Hegel (1807), es la muerte. La muerte como desintegración. Y la particular condición extrema de esta situación es que no se presenta a la existencia con carácter de «contingente», sino que es única e irreversible. Sucede. Dicho suceder afirma la negatividad; puesto que el hombre es un «ser devenido natural», en el único modo en que como «ser», «no es». Porque dejó de ser. La dimensión cultural a escala antropológica ha «creado» la sutura para reparar dicha falta, y en su lugar, que es ningún lugar, prefigura un remedo simbólico por el que se apropia del acto para hacer el «como sí» de lo que «no es» de ninguna manera, y poner en «lugar de» lo que niega en carácter absoluto la localización.

Esta sutura es el rito funerario. Y la función crucial del entierro es permitirle al hombre tomar a su cargo ese proceso de desintegración natural, al repetirlo simbólicamente. De esta manera, Según S. Zizek (1989), mediante la prefiguración simbólica, el hombre consigue la «pretensión» de que la muerte sea el «resultado de su propia y libre decisión». En consecuencia, el rito funerario representa un salto cualitativo en la dimensión antropológica, puesto que por su mediación, el hombre incorpora a su instancia óptica el hacerse cargo de la muerte. Y no de su propia muerte, sino del morir de la humanidad. Esta es, a juicio de este trabajo, la lección de *Antígona*.

ANCIANOS: Muchas veces, una pequeña causa basta
para colmar la medida. El sueño de los hombres agotados y sin edad no dura siempre.
El tiempo de la miseria ciega tiene un fin...

«La moda de Brecht ha pasado», decía M. Wekwerth en el 68, y no sin un dejo de ironía. Empecemos, pues, a trabajar con Brecht.»²⁰

NOTES

1. Sobre la leyenda acerca del origen del libro *Taoteking en el camino de Laotse a la Emigración*, en *Poemas y canciones de Bertolt Brecht*. El Libro de Bolsillo, n. 103, Alianza Editorial.
2. Wekwerth, Manfred. (1968) «El Teatro de Brecht: búsquedas, opiniones, problemas», en *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: Alberto Corazón, 1975. P. 102.
3. Wekwerth, M. (1968) *Op. cit.* P. 105
4. Wekwerth, M. (1968) *Op. cit.* P. 108.
5. Wekwerth, M. (1968) *Op. cit.* P. 116.
6. Wekwerth, M. (1968) *Op. cit.* P. 131.
7. «El clasicismo —dice Brecht, en un encuentro con Jhering que data, aproximadamente, del año 1929— sirvió siempre a los que perseguían un afán de vivencias. La utilidad de los clásicos es demasiado restringida. No muestran al mundo, se muestran a sí mismos. Personalidades de vitrina. Palabras consideradas como objetos de adorno. Horizonte estrecho, burgués. Todo con medida y a medida». *Schriften zum Theatre, Suhrkamp Verlag*. Frankfurt: 1963. (Traducción española: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1983. P. 30).
8. Brecht, B. *La decisión*. N. 3: «La Pierre», *Théâtre complet*, VII, París: L'Arche dit. 1959, p. 238.
9. Wekwerth, M. (1968) *Op. cit.* P. 140.
10. Brecht, B. *La decisión*. N. 3: «La Pierre», *Théâtre complet*, VII, París: L'Arche dit. 1959, p. 238.
11. Cortázar, J. (1969) *Ultimo Round*. México: Siglo XXI, 1969. P. 51.
12. Más allá de las demandas, el acontecimiento de ciudad México dio lugar a una violenta represión que desembocó en la matanza de estudiantes, en la plaza de Tlatelolco.

13. Lacán, J. (1977) «La Femme n'existe pas».
14. Zizek, Slavoj. (1990) «Beyond Discourse Analysis», en *New reflexions on the Revolution of Our Time*, Londres. [Verso].
15. La relación por la cual cualquier caso particular «assume sobre sí la tarea imposible de representar el universal es lo que llamo relación hegemónica», dice E. Laclau (1996). Dicha relación, sostiene (1990), es de carácter metonímico, porque permite que entre diversos elementos sociales se experimente un proceso de transgresión constante, el cual es posible, debido a que «los límites entre las entidades sociales no están fijados de antemano, sino que se definen constantemente sobre la base de una serie de desplazamientos hegemónicos» en razón a que «las voluntades colectivas son radicalmente inestables y contingentes».
16. «El espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, una cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. Pasa a ser, más bien, una cierta "cosa" que resulta difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y a la vez uno y el otro. Porque son la carne y la fenomenalidad quienes dan al espíritu su aparición espectral, con el venir mismo del *revenant* o en el retorno del espectro. Hay algo desaparecido, ausente, en la aparición misma como reaparición del ausente.» en J. Derrida, 1993, 1995: p. 20.
17. Brecht trabaja su adaptación sobre la traducción de *Antígona* de Sófocles hecha por Hölderlin en 1804.
18. El título de la pieza: *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinsche Uebertragung für die Bühne bearbeitet*. Frankfurt, Suhr-kamp Verlag, 1959. (Traducción española: *La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1981). La pieza se estrena en Chur, Suiza, el 15 de febrero de 1948, con Helene Weigel en el papel de Antígona y puesta de Kurt Hirschfeld y Bertolt Brecht.
19. En Brecht (1949), *Antigonemodell 1948*. Berlín, Gebr. Weis. (Traducción española: *Modelo para Antígona 1948*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970. P.10).
20. Wekwerth, M. (1968) *Op. cit.* P.98.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *La dialéctica de la Ilustración*. Buenos Aires: Sur, 1971.
- (et alt.) *El teatro en su crisis actual*. Venezuela: Monte Avila, 1969.
- ALTHUSSER, L. *Pour Marx*. París: François Maspero, 1965.
- *El proceso ideológico*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1973.
- ANOS, M. «Actor, personaje, gestus, divismo», en *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid: A. Corazón, 1975.
- BARTHES, R. *Essais critiques*. París: Seuil. 1964c.
- BENJAMIN, W. *Brecht: ensayos y conversaciones*. Montevideo, Arca Editorial.
- *Essayauswahl Aus «Gesammelte Schriften»* Band 2 und 3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972. (Traducción española: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Madrid: Taurus, 1991).

- *Versuche über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972. (Traducción española: *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1991).
- BRECHT, B. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.
- *Mahagonny*. Viena, 1927.
- *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Londres, 1938.
- *Flüchtlingsgespräche*. 1940 (Traducción francesa: «Dialogues d'exilés» en *Théâtre Complet*. París: L'Arche Editeur, 1965).
- *Antigone*. 1949. Berlín. (Traducción española: *Antígona*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1981).
- *Kleines Organon für das Theater*. 1949 (Traducción española: *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963).
- *Mutter Courage und ihre Kinder*. Berlín: 1949. (Traducción española: *Madre Coraje y sus hijos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978).
- *Leben des Galilei*. Berlín: 1955.
- *Schriften zum Theater*. Frankfurt: Suhrkamp, 1957 (Traducción española: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1983).
- *Coriolan*. Frankfurt: Stücke, vol. XI, 1959. (Traducción española: *Coriolano*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1981).
- *Journal de travail*. París: L'Arche, 1976.
- CHIARINI, P. *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*. Roma: Gius, 1959. (Traducción española: *Bertolt Brecht*. Barcelona: Nexos, 1994).
- «La escritura escénica brechtiana ¿estilo método?», en *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- CHOMSKY, N. *World Orders Old and New*. California: Collection of the Paul Getty Museum, 1994. (Traducción española: *El nuevo orden mundial (y el viejo)*. Barcelona: Grijalbo, 1996).
- CRITCHLEY, S; DERRIDA, J; LACLAU, E; RORTY, R. *Deconstruction and Pragmatism*. Nueva York: Rotledge, 1996. (Traducción española: *Desconstrucción y pragmatismo*. Buenos Aires/ Barcelona/México: 1998).
- DEMARCY, R. «La práctica escénica del Berliner Ensemble». Notas a «El comercio del pan», en *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid, A. Corazón, 1975.
- DERRIDA, J. *Spectres de Marx, L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París. Galilée, 1993.
- DESUCHÉ, J. *Bertolt Brecht*. Presses Universitaires de France, 1963. (Traducción española: *La Técnica Teatral de Brecht*. Barcelona: Oikos-tau, 1968).
- DE TORO, F. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- DORT, B. *Lecture de Brecht*. París: Seuil, 1960. (Traducción española: *Lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral, 1973).
- FÉRAL, J. «Distanciación y multi-media o Brecht invertido». *Gestos*, n. 3, 1987.

- FINTER, H. «La cámara- ojo del teatro postmoderno». *Criterios*, n. 31, 1994.
- FISCHER-LICHTE, E. «El postmoderno: ¿continuación o fin del moderno? La literatura entre la crisis cultural y el cambio cultural». *Criterios*, n. 31, 1994.
- FOSTER, H. «Re: Post». *Criterios*, n. 30, 1991.
- HORMIGON, J.A. «Cronología». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- «Introducción». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- «Coloquio de los directores y los actores». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- «Coloquio de los críticos literarios y teatrales». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- «Coloquio de la gente de teatro con filósofos, políticos y naturalistas». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- «La práctica dialéctica brechtiana: desalienación crítica y productividad». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- «Bibliografía». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991. (Traducción española: *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996).
- LACLAU, E. *New Reflexions on the Revolution of Our Time*. Londres: Verso, 1990. (Traducción española: *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993).
- *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1996.
- LÉVINAS, E. *Humanisme de l'autre homme*. París: Fata Morgana, 1972. (Traducción española: *Humanismo del otro hombre*. México- Madrid, 1993).
- *Éthique et infini*. París: Fayard et Radio-France, 1982. (Traducción española: *Ética e infinito*. Madrid: Visor, 1991)
- MITTENZWEI, W. «¿Brecht sin final o el fin del movimiento brechtiano? Brecht en el teatro internacional». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- OSINSKI, Z. «El espectador en el Teatro Laboratorio». En *Criterios*, n. 31, 1994.
- PFISTER, M. «Concepciones de la intertextualidad». En *Criterios*, n. 31, 1994.
- RASKINE, M. «Notas de trabajo de un actor sobre los ensayos de "El comercio del pan"». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.
- STEINER, G. *Antígonas*. Nueva York: Rorchardt, 1984. (Traducción española: *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa, 1991).
- SUVIN, D. «Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity». En *Gestos*, n. 10, 1990.
- TODOROV, T. *Face à l'extrême*. París, Seuil, 1991. (Traducción española: *Frente al límite*, México/Madrid, 1993).
- VATTIMO, G. «El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía». En *Criterios*, n. 30, 1991.

WEKWERTH, M. «El teatro de Brecht: búsquedas, opiniones, problemas». En *Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid: A. Corazón, 1975.

ZIZEK, S. *The sublime object of the ideology*. Londres: Verso, 1989. (Traducción española: *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992).