

Línea Brecht



Gudrun Klatt (I)

ant. Instituto Central de Historia de la Literatura de la Academia de Ciencias de la RDA,
Berlín Or., ant. República Democrática Alemana

Wolfgang Fritz Haug (II)

ant. Universidad Libre de Berlín / Instituto de Teoría Crítica de Berlín (InkriT), Alemania
wfh@inkrit.org

Al.: Brecht-Linie.

Ár.: ittidjāh Brecht.

Ch.: Bulaixite pai 布莱希特派.

F.: Brechtianisme.

I.: Brecht School.

R.: linija Brecht.

I. – 1. La influencia del pensamiento marxista en artistas de izquierda y en el arte de vanguardia del siglo XX es particularmente evidente en el caso del escritor de piezas y hombre de teatro Bertolt Brecht (1898-1956). Su forma de hacer teatro ha dejado huellas profundas en la historia del teatro tanto europeo como no europeo. La experiencia de la Primera Guerra Mundial y de las revoluciones de 1917-1918 le hizo reconocer la crisis del imperialismo alemán y reforzó su punto de vista de que las contradicciones y las desigualdades de la sociedad de clases no eran eternas, sino que podían ser cambiadas. En 1926 empezó a leer a Marx (sobre todo *El capital*); a finales de la década de 1920, a Lenin. Discutió su lectura de Marx con el sociólogo Fritz Sternberg y con el filósofo Karl Korsch. Por lo demás, reunió a su alrededor a gente con ideas afines, “el equipo” (Mittenzwei), incluyendo a Erwin Piscator, George Grosz, Hanns Eisler, Elisabeth Hauptmann, Slatan Dudow y E. Ottwalt, quienes debatían las posibilidades y tareas de un nuevo arte que mostrara que el mundo podía ser transformado y lo practicaban en sus obras.

¹ Publicado originalmente como “Brecht-Linie”, en: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, vol. 2: *Bank bis Dummheit in der Musik*, editado por Wolfgang Fritz Haug. Hamburgo, Argument, 1ª ed. 1995, 2ª ed. 1997, cols. 335-358. Traducido del alemán por José F. Pacheco.

Esta publicación forma parte del proyecto “Internacionalización del Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo” (2019-2024), financiado por la fundación Rosa Luxemburg, con recursos del Ministerio Federal de Cooperación Económica y Desarrollo de Alemania (BMZ).

Lo que todos ellos tenían en común era no solo el afán por conseguir imágenes factibles, sino también la aspiración a transformar la manera de recepción del arte por el público. El pensamiento filosófico nuevo, influido por Marx, estaba conectado de modo muy directo con la innovación estética.

En sus piezas de aprendizaje, y en la teoría sobre estas, Brecht persiguió este aspecto de la manera más consecuente, tratando de romper con la división entre actores y espectadores. Los actores debían aprender a practicar una conducta dialéctica que pudiera ser útil en la práctica cotidiana. Con estas piezas Brecht entró en la esfera pública de oposición proletaria de pequeños colectivos, en parte, de *agitprop*². Sin embargo, había tenido que constatar que su crítica mordaz de la explotación capitalista, como la que ofrecían *La ópera de cuatro cuartos* (1928) y *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930), había cosechado éxitos y tenido una recepción culinaria por parte del público burgués. Brecht puso la teoría de las piezas de aprendizaje en relación con la “*gran producción*” y la “*liberación de la productividad de todos los seres humanos de todas sus cadenas*” (*Diario de trabajo*, 7.3.41, GA 26, p. 468) en cuanto meta social de la revolución. Poco antes de su muerte todavía se refería ante sus alumnos a las piezas de aprendizaje como bosquejos para un teatro del futuro.

Bajo la impresión que le causó la agudización de la crisis política a finales de la República de Weimar, Brecht continuó desarrollando su estética teatral. Junto con el compositor Hanns Eisler creó una pieza a partir de la novela *La madre* de Máximo Gorki. Interpretada ante el público por actores profesionales y cantantes (entre otros Helene Weigel y Ernst Busch respectivamente), la pieza abordaba problemas concretos del movimiento obrero (la cuestión de las alianzas, el reformismo, las actitudes hacia la religión) y discutía el comportamiento de los revolucionarios en la lucha ilegal. El *gestus*³ histórico-informativo, unido a las canciones movilizadoras de Eisler, hizo de la representación un punto culminante del teatro proletario-revolucionario poco antes de la investidura de Hitler en el poder.

Forzado a exiliarse en 1933 y “cambiando más a menudo de país que de zapatos”, Brecht trabajó –fuera de unas pocas excepciones, entre otras la del *Schauspielhaus Zürich* [Teatro principal de Zúrich]– apartado del teatro. El “equipo” se dispersó a los cuatro vientos, la comunicación con gente afín se redujo. Así y todo, hubo intercambio y colaboración con Ruth Berlau, Margarete Steffin, Hanns Eisler, Kurt Weill, Walter Benjamin y Karl Korsch. Además de trabajos operativos, que en el exilio podían ser interpretados por pequeños grupos, como las escenas de *Terror y miseria del Tercer Reich*, *Los fusiles de la señora Carrar*, tomaron forma las grandes piezas teatrales del exilio, *Madre Coraje y sus hijos*, *Vida de Galileo* y *El alma buena de Sezuán*, así como destacadas lírica y prosa. Al mismo tiempo Brecht continuó desarrollando la teoría del teatro épico, luego, la del teatro

² Agitación y propaganda (nota del traductor).

³ Complejo de diversos gestos y actitudes individuales en determinadas circunstancias sociales (nota del traductor).

dialéctico, sobre todo en *La compra de bronce*. Este fue el bosquejo para un teatro de la “era científica” (cf. GA 22.2, p. 702; GW 16, p. 656), un teatro que entregaba al espectador el mundo con sus contradicciones para que lo examinara, exponiendo así a aquel al mundo de una manera que debía permitirle comprender los mecanismos sociales y descubrir para sí posibilidades de acción. Uno de los principios del teatro épico es el *extrañamiento* [*Verfremdung*], esto es, hacer de los estados de cosas, los patrones de conducta y las valoraciones tradicionales, que ya no se cuestionan (sobre todo, las relaciones de dependencia), algo extraño; la interpretación *gestual y demostrativa*, en la que el actor sale de su papel, en vez de identificarse totalmente con él; el desarrollo del arte actoral, en la medida en que a los espectadores no se los incita a la identificación, sino hacia una percepción dialéctica y orientada a la propia capacidad de acción; percepción que ya no sea sentida como un goce de tipo culinario. De este modo, Brecht precisó su concepción del lado estético del teatro, en contra de sus propios puntos de vista unilaterales anteriores y de interpretaciones erróneas (que le atribuían una hostilidad a lo sensible): se trataba de valerse de todos los medios del teatro para, con las imágenes artísticas de este, presentar al espectador la realidad para su praxis y precisamente de esa manera producirle diversión.

Lo inusual del teatro de Brecht, la aspiración tanto revolucionaria en términos políticos como innovadora en términos estéticos, encontró una crítica contundente desde la década de 1930 por parte de los representantes de la estética marxista o marxista-leninista de aquel tiempo (Georg Lukács, Alfred Kurella, Julius Hay). Mientras que Ernst Bloch denominaba a Brecht el “leninista del escenario” (1938), Lukács lo consideraba parte de la decadencia. Rechazando las concepciones de Lukács (por ejemplo, la exigencia de una configuración realista de destinos humanos vivos), Brecht escribió sus notas sobre realismo, que, sin embargo, para no perjudicar la unidad antifascista, no publicó. Publicado bien entrada la década de 1960, el así llamado debate sobre el realismo entre Brecht y Lukács ha pasado a la historia de la estética marxista como una de las grandes controversias de esta.

Cuando Brecht retornó en 1949 a la zona de ocupación soviética, que más tarde pasaría a ser la RDA, tuvo la posibilidad de crear con el *Berliner Ensemble* (con Helene Weigel como directora) un teatro propio, y así poner a prueba sus métodos en la práctica. Reunió a su alrededor a actores, directores, escenógrafos (entre otros, Therese Giese, Leonard Steckel, Erich Engel, Berthold Viertel, Theo Otto, Caspar Neher) e involucró a gente joven en su trabajo (entre otros, Egon Monk, Benno Besson, Peter Palitzsch, Manfred Wekwerth, Angelika Hurwicz, Sabine Thalbach). Hasta la muerte de Brecht, el *Berliner Ensemble* produjo más de veinte escenificaciones que difundieron su legendaria fama en giras internacionales (a París y Moscú, entre otras). Sin embargo, funcionarios del Partido con influencia en la política cultural mantuvieron su actitud de rechazo, y una serie de escenificaciones fue fuertemente criticada, entre otras *Madre Coraje y sus hijos*, *La Madre*, *Protofausto* [*Urfaust* de Goethe, conocida también como *Fausto primigenio*, *Fausto primitivo*, *Fausto originario* y *Primer Fausto*], la ópera *El interrogatorio de Lúculo*, compuesta por Paul Dessau, y en los casos de *Protofausto* y *Lúculo* (en la

Deutsche Staatsoper [Ópera nacional alemana]); estas fueron incluso quitadas de cartelera. Estas obras colisionaban con una política del arte dogmática, que se orientaba según la comprensión que tenía la Unión Soviética, y sobre todo Andréi Zhdánov, del realismo y la herencia estética.

Brecht intervino también en disputas sobre política artística que afectaban a otros artistas. Participó activamente en la discusión sobre el realismo-formalismo, defendió las obras criticadas de Ernst Barlach, así como el libreto de ópera *Johann Faustus* de Hanns Eisler. Y no menos claras fueron sus posturas sobre política en general, por ejemplo, sobre los disturbios del 17 de junio de 1953 en la RDA, solo que sus tomas de posición dialécticas se publicaron de manera parcial. En el verano de 1953, Brecht compuso las *Elegías de Buckow*, en las que hace del carácter contradictorio de su tiempo –el peso del pasado que llega hasta el presente y lo nuevo que se manifiesta de manera lenta y con muchas contradicciones– una figuración poética. Algo que la crítica contemporánea de la década de 1950 no notó, pero sí pudo observarse desde una perspectiva posterior es que por entonces Brecht sobreestimó ampliamente tanto los cambios en la conciencia de los espectadores como el desarrollo real del socialismo en la Unión Soviética. Y no es posible pasar por alto que hay momentos de una omisión fabulosa, en última instancia, hasta ilusoria, de la realidad (cf. su puesta en escena de *El círculo de tiza caucasiense* de 1954).

2. Ya a mediados de la década de 1950 jóvenes dramaturgos (sobre todo, Heiner Müller y Peter Hacks) habían empezado a asimilar el método dialéctico de Brecht, y así a recurrir a temas de la realidad de la RDA (Müller, en *El hundesararios* y en *La rectificación*; Hacks, en *Die Sorgen und die Macht* [Las preocupaciones y el poder] y en *Moritz Tassow*). Esto les valió críticas y más tarde se separaron de Brecht. Hacks lo llamó un autor de piezas sindicales; Müller lo formuló de una manera más dialéctica en “Fatzner-Keuner” (1981): “Emplear a Brecht sin criticarlo es traición”.

Cuando Brecht murió, pocos meses después del XX Congreso del PCUS, sus colaboradores y discípulos se vieron obligados a seguir adelante con su teatro, desarrollando, al hacerlo, una impronta de dirección propia. Benno Besson obtuvo un éxito controvertido con *El alma buena de Sezuán* (1957). Él dejó el *Berliner Ensemble* y tuvo grandes éxitos en la década de 1960 en el *Deutsches Theater* [Teatro alemán], luego en la *Volksbühne* [Escena del pueblo / Teatro popular] (ambos en Berlín RDA); en la década de 1970 trabajó en Francia. Peter Palitzsch y Manfred Wekwerth emplearon además el método brechtiano en piezas de otros autores (W. Wischniewski, M. Baierl).

La segunda generación de discípulos (sobre todo Manfred Karge y Wolfgang Langhoff) debutó a mediados de la década de 1960 con las *Brecht-Abenden* [Veladas Brecht]; más tarde ellos hicieron puestas en muchos grandes escenarios del ámbito germanoparlante.

Después de la muerte de Helene Weigel, Ruth Berghaus trató de acentuar el carácter experimental-vanguardista del teatro de Brecht, aunque sin ser aceptada ni por el público ni por las instituciones culturales principales. En 1977 Manfred Wekwerth fue nombrado director. Se empeñó en restablecer el estándar brechtiano, contrató a varios directores como colaboradores, amplió la programación en el curso del siguiente decenio (entre otros, alrededor de Kleist, Müller y Seidel) y llevó a escena en el *Berliner Ensemble* piezas de Brecht que hasta entonces no se habían representado (*Baal*, *Fatzer*).

3. Hacia mediados de la década de 1960 Brecht se había impuesto en Europa. Directores como G. Strehler, P. Zadek, P. Stein, H. Buckwitz, R. Långbacka, Y. Liubímov, B. Sobel escenificaron sus piezas, o bien utilizaron el método. Por último, pero no menos importante, en la lucha de liberación anticolonialista, los teatros del Tercer Mundo (Latinoamérica, África) descubrieron las piezas de aprendizaje de Brecht y conectaron sus experiencias culturales nacionales con las del marxista alemán. En el segundo libro de *La estética de la resistencia* de Peter Weiss, formando parte desde entonces de la herencia de la Modernidad, Brecht se encuentra con el lector, en cuanto personaje poético que representa la utopía de la confluencia entre revolución social y revolución estética. Ya en 1973, el filósofo posmoderno François Lyotard hacía a Brecht sospechoso de complicidad con el poder y entendía su marxismo como religión. La disputa con y sobre Brecht ha llegado a ser parte del debate sobre el fin o el futuro del marxismo.

Bibliografía (I)

- » Brecht, B. (1967). *Gesammelte Werke*, 20 vols. (ed. de Suhrkamp Verlag en colab. con E. Hauptmann). Frankfurt/M: Suhrkamp. (cit. GW)
- » Brecht, B. (1988-2000). *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 vols. y 1 vol. de índ. (ed. de W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K.-D. Müller). Berlín, Weimar y Frankfurt/M: Aufbau y Suhrkamp. (cit. GA)
- » Brecht-Zentrum der DDR (ed.). (1983). *Brecht 83: Brecht und Marxismus* (dir. de W. Hecht; vol. a cargo de I. Jahn-Gellert). Berlín Or.: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- » Klatt, G. (1986). Zwischen Alltagserfahrung und "eingreifendem Denken". Vom Umgang mit Brecht in den 80er Jahren. En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), *Brecht 85: Zur Ästhetik Brechts. Fortsetzung eines Gesprächs über Brecht und Marxismus* (dir. de W. Hecht; vol. a cargo de I. Gellert; pp. 105-116). Berlín Or.: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- » Lukács, G. (2011). *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura* (trad. de M. Koval y M. Vedda; introd. de M. Vedda). Buenos Aires: Gorla.
- » Mittenzwei, W. (1968). Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte. *Das Argument*, 46 (año 10), 12-43.
- » Mittenzwei, W. (1978). *Der Realismus-Streit um Brecht*. Berlín Or. y Weimar: Aufbau.
- » Mittenzwei, W. (1986). *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, 2 vols. Berlín Or. y Weimar: Aufbau.
- » Schmitt, H.-J. (1973). *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Steinweg, R. (1972). *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Metzler.
- » Weiss, P. (1999 [1975-1981]). *La estética de la resistencia* (trad. de J. L. Sagüés, A. Parada y L. A. Acosta). Hondarribia: Hiru.
- » Weiss, P. (1981). *Notizbücher 1971-1980*, 2 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Wekwerth, M. (ed.). (1989). *Theater nach Brecht: Baukasten für eine Theorie und Praxis des Berliner Ensembles in den neunziger Jahren*. Edición extraordinaria de Theater Arbeit 1989. Berlín Or.: Berliner Ensemble.

II. El pensamiento marxista no fue menos importante para el desarrollo de Brecht que el aporte de este para el desarrollo del pensamiento marxista, "tal vez el más importante en el contexto de la lengua alemana desde la década de 1930 hasta la de 1950" (Haug, 1985, p. 72). Por otro lado, en 1986 todavía no puede decirse que Brecht, "este -tan ignoto- filósofo de sangre pura" (Labica, 1986, p. 114), "sea ya suficientemente conocido como teórico y filósofo marxista, o que su importancia en el contexto de la teoría y filosofía marxistas de este siglo haya sido en absoluto reconocida"; en todo caso "no ha encontrado todavía un lugar en la historiografía de la teoría y la filosofía marxistas" (Fahrenbach, 1986, pp. 13 y s.). Esto ya no puede deberse a la falta de accesibilidad a los textos desde la publicación del *Me-ti* en 1965 y del *Diario de trabajo* en 1973. Ambos escritos causaron una

fuerte impresión entre los jóvenes intelectuales, que tomaron como modelo la actitud filosófico-intelectual de Brecht que se expresa en ellos. La publicación de la edición de bolsillo en veinte volúmenes de las *Gesammelte Werke* [Obras reunidas] (GW) en 1967 tuvo en los lectores en alemán el efecto de una línea divisoria en la recepción. Esta edición, que tuvo que reeditarse una y otra vez, encontró una resonancia masiva en el movimiento estudiantil, al igual que el movimiento encontró en la obra de Brecht un horizonte intelectual universal. Brecht se convirtió para esta generación en el maestro más importante del pensamiento marxista.

En la generación anterior de intelectuales comunistas, que no pudo conocer ni el *Diario de trabajo* y el *Me-ti* o *La compra de bronce* ni tampoco las notas sobre marxismo, filosofía y política, solo en casos aislados tuvo Brecht el efecto de un pilar del pensamiento marxista independiente. Mientras que el marxismo-leninismo (ML), cuya distorsión religioso-estatal ha sido descrita de manera tan certera por Henri Lefebvre (cf. Lefebvre, 1962, pp. 24-40; Lefebvre, 1978, pp. 30-47), sedimentó, en parte, en sentido común, y, en parte, devino objeto de una cínica adhesión de dientes para afuera, el pensamiento brechtiano funcionó como un marxismo de intelectuales creativos tanto en el Este como en el Oeste. En el caso de Ernst Bloch, de Leipzig se puede observar cómo Brecht exhortaba a la resistencia contra “los patrones del materialismo vulgar de nuestros días”: “Brecht, en todo caso, teniendo presente como algo deplorable la distancia –e incluso la apostasía– respecto del original, los tildaba de simples ‘murxistas’⁴” (Bloch, 1969, p. 324). De hecho, ya en 1933-1934, Brecht apuntaba: “El marxismo, bajo la forma muy extendida del ‘murxismo’, es terrible porque hace que los burros sean imbatibles en el debate” (GA 22.1, p. 33). En junio de 1938, Benjamin anota: “Brecht habla de un odio inveterado contra los curas [...]. Deja entrever que aquellos que se han apropiado de la doctrina teórica de Marx y que la manejan formarán siempre una camarilla clerical. El marxismo se presta demasiado fácilmente a la ‘interpretación’” (Benjamin, 2018, p. 129). El motivo de la crítica clerical se dirige a menudo (y también como mínimo) contra el marxismo oficial, que se mueve hacia una perspectiva más general e histórica:

En una posición servil, el ‘espíritu’ adopta más rápido que el cuerpo la actitud de lacayo. Aquí tiene lugar la verdadera compra absoluta [...]. Así el espíritu tiene en sí realmente algo bajo, en especial cuando llega a ser clerical, y llega a serlo en posición servil. Las iglesias fueron siempre así de lacayunas. Ellas interpretaban. De ese modo no solo engañaban para sus señores, sino que los engañaban a ellos mismos. Sí, quienes hubieran tenido que saber algo sobre el clima reclamaban cada lluvia para sí: la lluvia llegaba a la orden de ellos. (GA 21, p. 428)

Aquí resuena también la crítica a los Tuis (véase más abajo).

⁴ Neologismo derivado de *Murks*, parónimo de Marx, que significa “chapuza”, “trabajo hecho mal y sin esmero” (nota del traductor).

Más efectivo que su crítica a la “apostasía” oficial y a la clericalización fue el esbozo de Brecht de un horizonte teórico-práctico alternativo. Por eso se puede hablar de una *línea Brecht en el marxismo*, que se diferencia de otras tradiciones por una actitud, una metodología y una concepción de la teoría y de la praxis específicas. Tal línea se contrapone no solo a la ideología de los manuales, sino especialmente al modo de pensar intelectualmente más exigente y ante todo mucho más influyente de Georg Lukács (cf. Mittenzwei, 1968).

1. El maestro de Brecht en teoría marxista fue Karl Korsch, en cuyo curso “Lo vivo y lo muerto en el marxismo” en la MASCH [*Marxistische Arbeiterschule*, Escuela marxista de los trabajadores], Brecht recibió muchos estímulos, que inmediatamente plasmó en proyectos propios (cf. GA 21, pp. 570 y ss. y notas). Por cierto, Brecht era, tal como muestra la correspondencia, un alumno exigente, del cual el profesor podía aprender y que, a su manera, lo aventajó, lo que no justifica, sin embargo, que se relegue el aprendizaje de Brecht a la esfera de una “leyenda burguesa de Korsch” (Mittenzwei, 1976, p. 130; cf. en sentido contrario, Buckmiller, 1973, Müller, 1977). Brecht estudia con avidez el libro de Korsch *Karl Marx*, y lo juzga “un poco formalista. Muy dado a lo esquemático, al método que resulta de ello y que no se muestra en funcionamiento” (*Diario de trabajo*, febrero de 1939, GA 26, p. 328).

Walter Benjamin anota el 27 de septiembre de 1934 que las reflexiones de Brecht sobre el teatro épico, que en las notas e introducciones de las *Versuche* [Tentativas o experimentos] “se fueron fijando por urgencia”, son

razonamientos [...] que han desbordado ese marco tan limitado desde que se juntaron con el estudio del leninismo, por un lado, y, por otro, con el estudio del naturalismo de los empiristas. Desde hace años se agrupan bajo esta o aquella rúbrica, y así es como alternativamente han ocupado el centro de los empeños de Brecht cuestiones como la lógica no aristotélica, la teoría del comportamiento, la nueva enciclopedia, la crítica de las ideas. Estas distintas ocupaciones convergen ahora en la idea de un poema didáctico-filosófico. (Benjamin, 2018, p. 126)

Lo que consiguió Lucrecio para el materialismo antiguo, se proponía lograrlo Brecht para el materialismo histórico moderno. No hay que dejar a cargo de los filósofos profesionales, y menos de los marxólogos, el dar forma al pensamiento marxista y el hacerlo manejable de forma general.

Werner Mittenzwei menciona en 1976 los “escritos filosóficos de Brecht” (Mittenzwei, 1976, p. 135). Eso no era evidente (cf. Knopf, 1980, p. 57). En la edición en veinte volúmenes de 1967 (GW) no figura el título “Escritos filosóficos”. Por cierto, en la edición posterior, la de las *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* [Obras. Gran edición comentada de Berlín y Frankfurt] (GA), en la que Knopf colaboró, figura aún menos, ya que allí tales escritos se dispersan entre las rúbricas de obras en “Prosa”, “Escritos” y “Diarios”. En esta nomenclatura, la ausencia significativa es la de la *teoría* o incluso la *filosofía*. El vigésimo volumen de las GW reúne al menos las notas teóricas de Brecht “bajo el título –equivoco, ya que desvía la atención respecto del carácter teórico-general

del contenido- de ‘Escritos sobre política y sociedad’” (Haug, 1985, p. 74). Werner Hecht justifica la ausencia de los conceptos de “teoría” y “filosofía” en el epílogo: “¡Cómo se podría concebir los escritos teóricos desacoplados de los trabajos literarios!” Y añade la siguiente advertencia: su “consideración aislada [...] lleva en sí el germen de malentendidos” (Hecht, 1967, p. 51*). Los escritos filosóficos solo valen, desde esta perspectiva, como comentarios sobre la praxis literaria y teatral.

Si, de esta manera, Brecht es considerado por el *mainstream* como poeta, cuyos apuntes teóricos, tal como los ofrecían los *Schriften zur Politik und Gesellschaft* [Escritos sobre política y sociedad], sirven “evidentemente sobre todo para un autoesclarecimiento” (Müller, 1977, p. 25), la obra y tal autocomprensión refutan esta concepción. “Lo sorprendente es el papel central que se le asigna en ella a la filosofía, o bien, a determinada concepción del filosofar” (Fahrenbach, 1986, p. 17). Ya el título lo expresa sin ambages en *El filósofo en el teatro* (GA 22.1, pp. 512 y ss.; GW 15, pp. 252 y ss.; Brecht, 2004, pp. 31 y ss.), y de manera cifrada en *La compra de bronce* (GA 22.2; GW16; Brecht, 1976): así como a un comerciante de chatarra le interesa en una trompeta el valor del metal, el filósofo brechtiano se interesa en el teatro por el valor del material que tiene este para su filosofía y que consiste en proporcionar “retratos [...] de las relaciones sociales entre los seres humanos” (GA 22.2, p. 696; Brecht, 1976, p. 104; trad. mod.; cf. GW 16, p. 507; cf. Brecht, 1976, p. 110). Según Hans Mayer, esta posición recuerda “más a una exposición sobre el teatro del absurdo que a una sobre el teatro dialéctico”; el comerciante de chatarra no se interesa por la forma de la trompeta, el interés del filósofo brechtiano “consiste en algo más y algo distinto que interés por el material” (H. Mayer, 1998, p. 308). Pero si el teatro, como dice Mayer, “produce [...] y reproduce [...] sentimientos de una manera planificada” (*ibíd.*), entonces el concepto de material estético significa que esta praxis debería ser usada para propósitos filosóficos de una nueva clase.

El filósofo de Brecht ha declarado el trabajo teatral como un “aspecto [...] del filosofar” (GA 22.1, p. 512; GW 15, p. 252; Brecht, 2004, p. 32); en contraste con “gentes de teatro que filosofan”, él se entiende como uno de los “filósofos que hacen teatro” (GA 22.1, p. 518; GW 15, p. 254; Brecht, 2004, p. 34). Al teatro que se ha refuncionalizado de esta manera lo llama “taetro” (GA 22.2, pp. 761, 768, 779; GW 16, p. 508; Brecht, 1976, p. 111). La práctica teatral tiene una correspondencia con el experimento con propósitos didácticos de las ciencias naturales: aquella debe ser una práctica demostrativa de la filosofía. Por cierto, hay que considerar “la tensión dialéctica entre el autor Brecht y el filósofo como personaje de ficción” (H. Mayer, 1998, p. 306). Es cierto que Brecht habla *por medio* del filósofo en *La compra de bronce*, pero no simplemente *a partir de* este ya que este solo representa uno de los elementos del diálogo, aunque sea el elemento ‘rector’.

Al incluirse en la tradición de los poetas filósofos, Brecht revoluciona esta tradición para la “era científica” (cf. GA 22.2, p. 702; GW 16, p. 656; GA 23, p. 87; Brecht, 1972, p. 88), refuncionalizando de manera marxista percepciones y formas antiguas y taoístas, entre otras (cf. Tatlow, 1971): “La filosofía enseña el comportamiento correcto” (GA 21, p. 562). La “actitud” que se necesita para ello “se muestra en la

enseñanza de la contradicción interesada. Esta trata sobre los problemas de la epistemología antigua” (*ibíd.*).

Al igual que en Gramsci, esto significa al mismo tiempo menos una rehabilitación que una reinención de la filosofía, que intenta dar cuenta de la crítica de la filosofía y la ‘antifilosofía’ de Marx y Engels, continuadas por Korsch, pero sin detenerse allí. La aspiración a una competencia teórico-filosófica entraña también la aspiración a una competencia política. Para el marxismo-leninismo, esta era incompatible con la aspiración monopolista de las ‘instancias autorizadas’; según este, tal aspiración constituía un escándalo político para el mundo burgués. Brecht es venerado y custodiado como “poeta”, una separación que, para el crítico de Brecht, Adorno, merece un juicio aniquilador. El teórico filosofante Brecht tiene entonces que ser reunido, partiendo de la diáspora en la “obra completa”, transversalmente a la política editorial.

2. Asombrosos son los paralelos entre Brecht y Gramsci: la aspiración a una nueva cultura y forma de vida, la concepción del individuo como adscrito a más de un colectivo al mismo tiempo, el entendimiento de que las nuevas afirmaciones tienen que contener las antiguas, el tomar siempre como punto de partida las *Tesis sobre Feuerbach* marxianas, la rearticulación dialéctica de los problemas de la filosofía y la política desde el punto de vista de la praxis, etc. Al igual que Gramsci, Brecht ha sido llevado a repensar y pensar de una manera nueva por la experiencia del fascismo. De cara a 1933 “ningún buen revolucionario [...] habrá [...] dejado de poner a prueba sus puntos de vista”, escribe, y la nota continúa con sarcasmo contra aquellos que hablan de la “inevitable” venida de la “próxima” formación. Y ahora, pues, hablan de la subsiguiente (GA 22.1, pp. 48 y s.; GW 20, p. 93; Brecht, 1971, p. 32). De nuevo como Gramsci, Brecht ha recibido estímulos esenciales de Lenin, del que toma varios ejemplos, cuyas vueltas e intervenciones tácticas en las relaciones de fuerzas dadas observa y generaliza (cf. Mittenzwei, 1976, pp. 146 y s.; Haug, 1985, pp. 75 y s.). Y, sin embargo (o precisamente por eso) difícilmente pueda imaginarse un mayor contraste con las construcciones doctrinales de la ideología oficial del marxismo-leninismo. Sin saber el uno del otro, Brecht y Gramsci reconstruyen más o menos simultáneamente un concepto de filosofía desde abajo, mostrando “que todos los hombres son ‘filósofos’”, en la medida en que, por una parte, adoptan elementos de una “filosofía espontánea” en forma dada con el “lenguaje” y, por otra parte, los desarrollan conscientemente como actitud y modo de ver (Gramsci, 1986, Cuad. 11, §12, p. 245). Brecht parte de la pregunta por lo que “el pueblo” piensa cuando le “atribuye a alguien una actitud filosófica” (GA 22.1, p. 512; GW 15, p. 253; Brecht, 2004, p. 32). Brecht y Gramsci no se detienen en este punto de partida, sino que trabajan en el desarrollo de elementos filosóficos populares, a los que tratan de liberar de factores de subalternidad e incoherencias. Al mismo tiempo, ellos no se diferencian tanto por la posición que respectivamente ocupan (dirigente de partido versus escritor de piezas teatrales) cuanto por la dimensión dentro de la que cada uno de ellos se encarga sobre todo de esta tarea. Gramsci desarrolla una terminología de los “intelectuales orgánicos” del pueblo y sus funciones, especialmente la tarea primordial de estos que es la de elaborar una posición popular que sea hegemónicamente

capaz; Brecht satisface precisamente esta función en los diferentes géneros y medios que maneja. Su posición se convierte, por cierto tiempo y en especial en determinadas áreas de la producción estético-cultural en muchos países, en efectivamente “hegemónica” (cf., por ejemplo, para Francia, Gisselbrecht, 1968). Pero con ello las similitudes no se agotan: ambos empiezan su reflexión teórica con la crítica del economicismo y reconstruyen, partiendo de las *Tesis sobre Feuerbach* marxianas, el filosofar marxista desde la praxis y teniendo esta como objetivo, en lo cual adoptan críticamente y rearticulan, desde un punto de vista marxista, en el caso de Brecht, tendencias estadounidenses como el pragmatismo y el behaviorismo y, en el de Gramsci, filosofías de la praxis neoidealistas. Ambos usan para sus reflexiones teóricas sobre todo la forma menor de la nota, y dan importancia a los análisis del material. En Brecht, interactúan la estética del material y la filosofía como teoría del comportamiento, lo cual le permite pensar esta forma como una categoría; su reflexión epistemológica y metodológica puede relacionarse de manera productiva con la praxis teórica que Gramsci despliega siempre en nuevas notas individuales.

Crítica del objetivismo y filosofía de la praxis. “Las relaciones sociales de seres humanos activos, fetichizadas por los naturalistas en su ‘milieu’, deberían ser puestas al descubierto” (GA 22.2, p. 921). Como Gramsci, Brecht rechaza el “objetivismo” de muchos marxistas:

¡Combate frases que, a través de determinadas formas de actuar, son rectificadas, como la frase ‘los grandes hombres hacen la historia’, no como objetivista, o sea, formulando frases que no puedan ser rectificadas por ninguna forma de actuar determinada, como la frase ‘hay tendencias sociales insuperables y otras por el estilo!’ (GA 21, p. 575; GW 20, p. 69)

Brecht integra el teorema de la incertidumbre de la física moderna y traslada al campo de la acción la relación de indeterminación, la concepción de que “lo investigado se había modificado por efecto de la investigación” (GA 22.2, p. 730; GW 16, pp. 576 y s.; Brecht, 1976, p. 174). Si las “definiciones practicables” son aquellas que “permiten el manejo del campo definido”, entonces “entre los factores determinantes” aparece “siempre la conducta de aquello a definir” (GA 21, p. 421; GW 20, p. 168; Brecht, 1971, p. 82; trad. mod.). Él critica el concepto de “necesidad” en el sentido de una inevitabilidad del acontecimiento. “En realidad, pese a que había tendencias contradictorias que fueron resueltas combativamente, eso es mucho menos” (GA 21, p. 523; GW 20, p. 156).

Verdad. “Un enunciado o una demostración es pues una verdad si permite una predicción. Pero, en esta predicción, el que predice tiene que presentarse como agente. Tiene que presentarse como alguien que es necesario para que lo predicho se realice” (GA 22.1, p. 97; GW 20, p. 190). La verdad “no es solo una categoría moral [...] (incorruptibilidad, amor a la verdad, justicia [...]), sino también una que atañe a la capacidad. Ella tiene que ser producida. Por lo tanto, hay modos de producción de la verdad” (GA 22.1, p. 96; GW 20, p. 189). Por cierto, por ejemplo, ella no “está presente en sí, pero tiene que ser descubierta primero; más

bien surge de la evidencia de la modificabilidad de esta situación o persona, y, de hecho, no solo de la variabilidad que está dada en sí, sino de aquella a la que puede ser sometida –tanto del lado del observador como del de la masa. Por lo tanto, la verdad es una cuestión de praxis” (GA 21, p. 360). De esta manera, Brecht elabora la segunda *Tesis sobre Feuerbach* de Marx. Al dialectizar, desarticula una representación reificante de la verdad:

La verdad sobre una cosa condiciona la verdad sobre otras cosas. Esto es porque una cosa deviene real solo cuando aparece en su relación con otra, y tanto más real, cuantas más cosas entran en contacto con ella. La verdad no se puede decir nunca en una frase. Cada frase está supeditada en su verdad a un propósito. (GA 21, p. 428)

A la inversa, “la falsedad es un proceso, ninguna suma de irrealidades posibles y creíbles, y desde hace mucho ha aprovechado todas las formas de expresión y no se ha arredrado ante los problemas” (GA 21, p. 585). Brecht concibe su metodología como la enseñanza de un *pensamiento interviniente*.

Brecht denuncia la perversión de la dialéctica en una nueva ontología metafísica en el marxismo-leninismo oficial y concibe la dialéctica a partir de su relevancia en la praxis: como un “método de pensamiento o, mejor dicho, una sucesión coherente de métodos inteligibles que permite resolver ciertas ideas rígidas y hacer valer la práctica en contra de las ideologías dominantes” (GA 21, p. 519; GW 20, p. 152; Brecht, 1971, p. 73). Curiosamente, Knopf lee esto como si la dialéctica fuera “un método del pensamiento y del habla [...], que garantiza por sí mismo que haya cambio” (Knopf, 1980, p. 65). Pasa por alto la función de “hacer valer la praxis en contra de las ideologías dominantes”, de ser la forma del pensar de una filosofía de la praxis. Por el contrario, Brecht practica lo dialéctico en otro sentido, como “pensamiento experimental”, el de la fluidificación de las representaciones coaguladas. Con ello, no se trata de dogmas, sino de incitaciones a la subversión de un orden aherrojante. El “conocer” es así recuperado de la abstracción ideal en el antiguo sentido bíblico: a su manera, los árboles nos ‘conocen’ cuando ‘inhalan’ nuestro ácido carbónico, al igual que nosotros su oxígeno. Y, casi spinozianamente, Brecht dinamiza la existencia y la conecta con la conciencia: “Todo lo existente se hace consciente al defenderse del no ser, un esfuerzo que percibe en sí mismo y que, al mismo tiempo, es el esfuerzo por contraer otras relaciones” (GA 21, p. 425; GW 20, p. 172).

Otro campo más en el que las ideas de Brecht coinciden con las de Gramsci, es el del lenguaje; este procede a partir de la lingüística, mientras que Brecht recoge impulsos de la filosofía analítica del lenguaje y los ‘refuncionaliza’: “La teoría del conocimiento debe ser sobre todo crítica del lenguaje” (GA 21, p. 413; GW 20, p. 140). Con ello, Brecht se dirige, simultáneamente, contra la hermenéutica y su subordinación al significado, que incita a tratar con las ideas “como si uno quisiera apropiarse de ellas, en caso de ser necesario” (GA 21, p. 520; GW 20, pp. 153, 142). A su Me-ti, le hace expresar la recomendación antihermenéutica de sacar de contexto las frases de los filósofos. “Decía: ‘Las frases de un sistema dependen unas de otras como los miembros de una banda de delincuentes.

Es más fácil dominarlos uno por uno. Por lo tanto, hay que disgregarlos. Hay que confrontarlos por separado con la realidad” (GW 12, p. 471; Brecht, 1991, p. 102; trad. mod.; cf. GA 22.1, p. 89). Él cambia la regla que su filosofía invita a vulnerar, a fin de remarcar que “[n]o se debe ‘sacar nada del contexto’ para relacionarlo, por caso, con el contexto de la realidad” (GA 22.2, p. 701; GW 16, p. 655). En la misma dirección se encamina la propuesta de observar atentamente a los filósofos, sobre todo cuando critican a otros: como “constructores bastante inescrupulosos y precipitados, no como descubridores, sino como inventores” (GA 21, pp. 564 y s.; GW 20, p. 142). En todo ello, se trata de “captar [l]as frases (sintetizadoras) que aparecen o que han de construirse allí donde producen el efecto de un comportamiento, es decir, no solo unilateralmente como reproducciones, expresiones, reflejos” (GA 21, p. 525; GW 20, p. 173); de captarlas asimismo en la tensión o discrepancia entre el comportamiento lingüístico y el real (ibíd., p. 153). Denominó “gestual” a su propio “modo de expresarse, que era a la vez estilizado y natural” y que introdujo “actitudes en las frases” (GW 12, p. 458; Brecht, 1991, p. 89; trad. mod.).

De manera diametralmente opuesta al marxismo-leninismo y, en cierta medida, a diferencia de Gramsci, Brecht se vuelve contra la idea de “construir imágenes del mundo demasiado completas” (GW 12, p. 463; Brecht, 1991, p. 94), y de “escultores del mundo” y demanda: “No debes hacerte ninguna imagen del mundo por amor de la imagen misma” (GA 21, p. 349; GW 20, p. 50). Él exige del pensamiento una referencia útil concreta, que permita percibir los argumentos como bolas de nieve que no están pensadas para durar eternamente (cf. GW 12, pp. 451 y s.; Brecht, 1991, pp. 82 y s.). A la teoría de la imagen del conocimiento, le contrapone la exigencia –radicalmente distinta en términos objetivos y solo matizadamente distinta en términos lingüísticos– de imágenes practicables, que, con su orientación práctica, muestran abiertamente también su punto de vista “subjetivo”. Él persigue el cambio de terreno de la gnoseología a la epistemología.

A diferencia de Gramsci, Brecht usa el concepto de ideología casi siempre como Marx, o sea, como él mismo dice, casi nunca de una manera que no sea crítica. También rechaza categóricamente el moralismo. Günther Anders cuenta en 1962 cómo él, durante el exilio estadounidense, trató de hacerle ver una contradicción en el hecho de que negaba la moral en palabras, mientras la practicaba en acción y obra (Anders, 1962). Brecht rechaza categóricamente este argumento porque concibe crítica y rebelión no como actos siempre ‘normativos’. Gramsci hubiera podido mediar en esta disputa por medio de un cambio de terreno: Brecht hubiera tenido que admitir que estaba interviniendo en el campo ético-político en la relación de fuerzas hegemónicas. Podría haberlo hecho tanto más fácilmente cuanto que piensa la hegemonía a su manera:

[A]sí como los pertenecientes a las clases oprimidas pueden sucumbir a las ideas de los opresores, así también sucumben los pertenecientes a las clases opresoras a las ideas de los oprimidos. En ciertas épocas las clases luchan por

la conducción de la humanidad, y los afanes por convertirse en sus pioneros y por llevar la delantera son poderosos en los que no están corrompidos del todo. (GA 23, p. 291; GW 16, p. 703; Brecht, 1972, pp. 111 y s.)

Así, Brecht opera también –en vista de esta lucha por la hegemonía–, en la teoría y en la praxis, con un concepto de ética que se vincula con perspectivas de la Antigüedad y las refuncionaliza para las masas de la era científica –cf. su proyecto de un uso de “la ética burguesa y construcción de la proletaria” (GA 21, p. 578; GW 20, p. 117; Brecht, 1971, p. 64)–. A propósito de la cuestión del aborto, reflexiona –de cara a “las miles y miles de mujeres, atrapadas por la estadística, las católicas no perseguidas por los confesores, los miles y miles de nazis que abortaron fetos de la raza superior”– sobre la contradicción entre teoría y praxis de los adeptos a estas ideologías, que manifiesta un antagonismo entre gobernantes y gobernados: “¿Se puede construir una filosofía que cede aquí al sistema facilitador?” Invirtiendo lo que afirma Nietzsche, continúa: “Rebelión de esclavos de la realidad. ¿De qué material podría estar hecha la ética que facilita esto?” (GA 21, pp. 582 y s.).

Intelectuales. Cuando Gramsci piensa de nueva manera la función de los intelectuales, los paralelos con Brecht también son sorprendentes. A menudo, esto es oscurecido por la crítica a los intelectuales que se formula en el complejo literario sobre los Tuis. Gramsci elabora en esta parte el concepto del Lorianismo. Y Brecht ofrece respuestas a la pregunta: ¿para qué necesita el proletariado a los intelectuales?, en el contexto de una crítica mordaz al marxismo soviético: “[p]ara seguir perfeccionando la teoría pura”. Esto es necesario por la siguiente razón: “A través de las medidas de urgencia que se ve obligado a tomar el Partido ruso a causa de su aislamiento, podría formarse una teoría que se convertiría en una superestructura natural de su base económica. Pero la base es enfermiza” (GA 22.1, p. 150; GW 20, p. 54).

Pensamiento experimental. No es casualidad que Brecht tome el título de un *Órganon* de Bacon. Aquí hay muchos puntos en común en el rechazo a la especulación. De manera positiva, se los puede resumir en el concepto de *pensamiento experimental*. Proyectar y desechar se facilitan mutuamente en el experimentar. La actividad subjetiva se coloca en la posición clave y se encuentra, en virtud de su aplicación experimental del criterio marxiano de praxis, no obstante, en el polo opuesto al subjetivismo. También para la filosofía de la praxis de Gramsci el experimento tiene importancia paradigmática como “la primera célula del nuevo método de producción, de la nueva forma de unión activa entre el hombre y la naturaleza” (Gramsci, 1986, Cuad. 11, §34, p. 303). Los trabajadores y los científicos se sostienen mutuamente en la causa (social): “El científico-experimentador es [también] un obrero, no un puro pensador, y su pensar es continuamente controlado por la práctica y viceversa” (ibíd.).

3. *Recepción.* 3.1. La forma literaria y el prestigio internacional protegieron de la represión al último Brecht, que vivía en la RDA. La advertencia de Hecht de tomar en serio a Brecht como teórico protegió tanto a la teoría oficial ante Brecht, como a la recepción de Brecht frente al celo persecutorio de los teóricos oficiales.

De todos modos, en 1988, se abrió paso en la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* la pregunta por si el principalmente poeta no era relevante también filosóficamente (Gross, 1988). Como Bruno Frei ha sabido ver, esto no se correspondía con la recepción real: “de todos modos, fue Brecht el que hizo obligatoria la dialéctica materialista como forma de observación para artistas y críticos que quieren ser tomados en serio” (Frei, 1973, p. 725), naturalmente, no de acuerdo con los esquemas de manual, sino, como Brecht anota en el *Diario de trabajo*, como posibilidad para “permitirnos operar con unidades contradictorias” (22.1.42, GA 27, p. 51; Brecht, 1977, p. 22).

Fuera de la filosofía oficial, entonces, se había llegado más lejos. En 1976, Mittenzwei minimiza –sopesando tal vez la relación de fuerzas– el contraste subversivo del pensamiento dialéctico de Brecht frente a la doctrina dominante del marxismo-leninismo (cf. Mittenzwei, 1976, p. 126). Los escritos filosóficos de Brecht son, en su opinión, “parte de los grandes esfuerzos en torno al leninismo en la filosofía y la teoría del arte” (ibíd., p. 137). Él caracteriza la posición de Brecht como “determinismo dialéctico” (ibíd., p. 127) y reclama para esta posición, de todos modos, el “desarrollo ulterior de la dialéctica materialista” (ibíd., p. 128), lo que es más que el “uso” subalterno usualmente admitido. Según él, *Me-ti* incita además a “examinar comportamientos, transmitiendo experiencia histórica e individual, pero no a aceptar dogmas” (ibíd., p. 122). “De esta manera, ‘Me-ti’ se convierte de hecho en un librito de ejercicios en la alta escuela del pensamiento materialista” (ibíd.). Mittenzwei critica los “planteamientos unilaterales” y advierte sobre “contradicciones” en las notas filosóficas de Brecht (ibíd., p. 144). Sobre todo, interpreta su crítica a Stalin, como “indiferenciadamente” negativa. Al hacerlo, deja de lado las diferenciaciones en la posición de Brecht, condicionadas por la situación, y la ruptura de Stalin con los métodos de Lenin, al explicar que para Brecht habría habido “solo un único camino”: “el que había tomado Lenin y seguido más tarde Stalin en sus áreas cruciales” (ibíd.).

En la fase tardía de la RDA, las *Brecht-Tage* [Jornadas Brecht] llegaron a ser un medio de entendimiento crítico sobre los déficits del socialismo de Estado y su ideología. En las posiciones divergentes que documenta el volumen de las actas de 1985, se perfila ya la disolución del marxismo-leninismo. Michael Grabek esboza en la conexión entre Brecht y Gramsci apenas veladamente la perspectiva de una reconstrucción democrático-socialista. La frase del *Me-ti* de Brecht según la cual “[s]oberanía popular significa soberanía de los argumentos” (GW 12, p. 530; Brecht, 1991, p. 159), él la interpreta de manera gramsciana: “Una dirección intelectual, que se despoja de la forma ideológica y que evita cualquier tipo de tuismo, se convierte en un factor constitutivo de dominación nueva”. “El consenso ya no se impone; existe una presión por convencer” (Grabek, 1986, p. 338; cf. también Kebir, 1986).

Wolfgang Engler designa “problema de Brecht” a la “colectivización desde abajo como una autoría histórica de las masas respecto de sí mismas” (Engler, 1986, p. 289). En esto ve una limitación ‘premoderna’, por así decir, de Brecht. “Reapropiación se refiere cada vez más a la sociedad entera, a un mecanismo de comunicación universal, no inmediatamente a la toma de posesión”. Si la sociedad es

“modelo para la forma de relación de relaciones parciales que son irreductibles entre sí”; reapropiación tiene que ser “siempre, desde el punto de vista de los colectivos que participan en ella, un plus por encima de sus competencias” (ibíd.). No hay entonces para Engler una reapropiación de las competencias puestas a salvo por el Estado o usurpadas por el capital, como se podría decir en el lenguaje de la teoría de la ideología (cf. Haug, 1993, pp. 132-135, *passim*).

En Hans-Peter Krüger se presenta esta utilización de Brecht aquí insinuada menos para una recuperación del pensamiento marxista a partir del marxismo-leninismo que para abandonar el proyecto marxista en su totalidad. Él se remite al potencial de racionalidad del “individuo social” de la “sociedad posclacista”, que, “desde la década de 1960”, sería un “fenómeno de masas escalonado” (Krüger, 1986, pp. 237 y s.). El Galileo de Brecht, llevado, bajo el antiguo régimen, a la perdición por “la falta de un movimiento sociohistórico que conduzca más allá de los órdenes de la dominación” (ibíd., p. 242), se convierte en paradigma en el que, indirectamente, se refleja la situación del intelectual en el socialismo de Estado:

El ‘héroe’ pierde la historia por el medio de su médula espinal substancial. Sale del mito comunitariamente vivido; enaltece, en la revelación religiosa, al ser humano del más acá por encima de su bóveda del más allá; es tomado en la disciplina de clases, bajo la bandera humana general, luego rigurosa, y se refugia en la profanidad de su finitud. (ibíd., p. 235).

Una fortaleza de Brecht consistiría, según Krüger, en “no sacrificar el futuro a la dimensión heroica del pasado”; es criticado por destruir la autolegitimación oportunista de Galileo, porque aquí volvería a caer en la “órbita de las ilusiones del héroe positivo” (ibíd., p. 242). “Probablemente, solo un tema del presente que tuviera como condición el inventario crítico de la ausencia de alianzas emancipadoras en nuestro siglo, tal como el que emprendió P. Weiss en su *Estética de la resistencia*, conduciría fuera de este dilema” (ibíd., p. 243). Krüger concluye: “Si no nos apropiamos de este tiempo ahora, ya no volverá más” (ibíd.).

Cuando la Perestroika fue proclamada en la URSS, Günter Mayer se sirvió de las reflexiones teóricas de Brecht sobre la radio para esbozar una “refuncionalización” democrática “de la radiodifusión, de la televisión, que transformara a estas de aparato de distribución en verdadero aparato de comunicación de la vida pública” y “para desarrollar la cultura política de la sociedad socialista, que es el centro para la formación de una cultura de masas socialista” (G. Mayer, 1987, pp. 283 y ss.). Medido en relación con la realidad, esto era una utopía, pero una utopía concreta. Esto muestra el apogeo inaudito de los medios durante el brusco cambio en la RDA, que comienza con la manifestación del 4 de noviembre de 1989 en la Alexanderplatz de Berlín, a la que había convocado el grupo sindical del *Ensemble* de Brecht. El “continuo *dialogar*” y la “individualización, en el sentido socialista de solidaridad y colectividad” (ibíd., pp. 282 y s.), parecieron situarse al alcance. En su caída, la RDA, con la cultura política de las “mesas redondas”, sacó a la luz un socialismo democrático.

3.2. En el marxismo occidental, fuera del área de los países de habla alemana, Brecht era menos conocido como teórico a causa de la situación de sus textos; también la fuerte posición de paradigma de Lukács se interponía en su reconocimiento como teórico. Como dramaturgo, en cambio, había alcanzado fama mundial alrededor de 1960. Jean-Paul Sartre, quien, de manera análoga a Brecht, persigue la idea de un teatro filosófico popular, expresa en 1955 (sin conocer los *Schriften zur Politik und Gesellschaft* [Escritos sobre política y sociedad] de Brecht, que en francés recién fueron publicados en 1970) su diferencia con respecto a su “teatro shakespeariano de la negación revolucionaria” (Sartre, 1973, p. 84), en la fórmula según la cual “ante una multitud en parte mistificada, no se puede confiar solo en las reacciones críticas”, sino que hay que “ofrecerle una contramistificación” (ibíd., p. 77): “lo ideal sería ‘mostrar’ y ‘emocionar’ al mismo tiempo” (ibíd., p. 102). Sartre ejerce una mordaz crítica ‘humanista’ a la despersonalización de los soldados (mediante máscaras) en *El círculo de tiza caucásico*:

esto consiste en decir que el ser humano se transforma en un abstracto. Es un modo de comprender el marxismo que no es correcto, que es el de creer, por ejemplo, que, en un mercado de trabajo, es el obrero que deviene lo abstracto y el mercado acaba por devenir lo concreto absoluto. (ibíd., p. 146)

Sartre es de la opinión de que “esto no es de ninguna manera lo que Marx quiere decir –eso es de Hegel, no de Marx– y precisamente el obrero, sea totalmente explotado y alienado o no, conserva, en todo caso, su realidad humana” (ibíd.), y si Brecht hubiera querido llevar a escena una crítica a los funcionarios de la RDA, entonces probablemente hubiera sido mediante un “ser humano comprendido” (ibíd., p. 149).

El hecho de que Brecht vaya en contra de eso que Sartre llama la mistificación de los seres humanos y cómo lo hace le interesan también al crítico de Lukács Louis Althusser. Él descubre en Brecht, por así decir, al precursor más perfecto de su propia teoría, que construye sus piezas de manera tal que rompe el círculo ideológico del reconocimiento (*reconnaissance / méconnaissance*) [reconocimiento / desconocimiento] (Althusser, 1967, p. 125); que “renunció a tematizar bajo la forma de una conciencia de sí el sentido y las implicaciones de una pieza” teatral (ibíd., p. 118), y, en vez de eso, permite presentarse en escena y fracasar a las ideologías espontáneas de la conciencia de sí en el marco de una estructura “descentrada” (ibíd.) y “disociada” (ibíd., p. 122), en el terreno de sus condiciones reales de existencia, “ya que este abstracto es el verdadero concreto” (ibíd., p. 120). Por cierto, el ensayo de Althusser fue “apenas tenido en cuenta por la verdadera investigación sobre Brecht”, a pesar de que en este ya están “establecidos de manera objetiva los nuevos conocimientos sobre Brecht adquiridos en la década de 1970, por ej., todo lo que tiene que ver con el problema de la reproducción como construcción estética” (Klatt, 1986, p. 111). Al efecto ideológico del sujeto, Brecht le contrapuso el efecto de extrañamiento; este debe, como dice Herbert Marcuse, “producir esta disociación en la que el mundo puede ser reconocido como lo que es” (Marcuse, 2005, p. 97).

3.3. La relación entre Brecht y las figuras principales de la teoría crítica fue de antagonismo. La frase de 1951 de Adorno en *Minima Moralia*: “No cabe la vida justa en la vida falsa” (Adorno, 2001, p. 37) y la concepción de Brecht de la filosofía como doctrina del comportamiento correcto (GA 21, p. 562) no han sido mediadas entre sí por los protagonistas, mientras que Hans Mayer podía pensar “que Brecht, al tomar en serio la dialéctica, había llegado igualmente a la *idea de una dialéctica negativa*” (H. Mayer, 1998, p. 312; trad. mod.). En la década de 1920, como relata Ernst Bloch, Brecht se había encontrado con el joven Adorno, y este trato

hizo entonces enormemente bien a Adorno, él se sentía marxista [...]. Luego vino el tiempo en Frankfurt, que acentuó un Adorno un tanto diferente, a saber, la tendencia al acuerdo de su ser. Se apartó de Brecht, al cual había admirado extraordinariamente; cayó bajo la influencia de los socios capitalistas del Instituto de Investigación Social. (Bloch, 1977, p. 51)

Durante la emigración estadounidense, Brecht se reúne con representantes emigrados del Instituto de Frankfurt, entre ellos, otra vez, Adorno. Brecht ve la actitud y forma de producción teórica de Adorno, que se basan en su concepción de teoría crítica, más o menos como cien años antes habían visto Marx y Engels la posición de los hegelianos de izquierda y lo habían expuesto de manera satírica en *La Sagrada Familia*: como la “Crítica crítica” del siglo XX (cf. Marx y Engels, 1967). A pesar de que sus amigos Walter Benjamin y Hanns Eisler, especialmente, habían trabajado de manera productiva con Theodor W. Adorno, Brecht es incapaz de dar un tratamiento diferenciado al refinado comportamiento de repliegue de la escuela emigrada, con eso que Bloch llamó sus “vestiduras de esnobismo y esoterismo” (Bloch, 1977, p. 51). Brecht los toma como modelo para su sátira de los intelectuales formalmente híbridos y materialmente subalternos en relación con el poder y el dinero. Ya en mayo de 1935, Brecht estaba trabajando “en una comedia en la que represento cómo los ideólogos burgueses venden la ideología del momento, deseada por la burguesía, en su mercado de opiniones” (GA 22.2, p. 929). Después de que en 1942 Hanns Eisler y él almorzaran

en lo de Horkheimer, [...] Eisler me propone un argumento para *La novela de los Tuis*: la historia del instituto de sociología de Frankfurt. Un anciano millonario (el especulador Weil, que especula con trigo) muere inquieto por la miseria que reina en el mundo. En su testamento dona una gran suma para la creación de un instituto dedicado a investigar el origen de la miseria. Por supuesto, ese origen es él mismo. (*Diario de trabajo*, 12.5.42, GA 27, p. 94; Brecht, 1977, p. 101; trad. mod.)

De manera diferente que Günther Anders y Herbert Marcuse, Adorno se vengó de la sátira con una crítica extremadamente seria, que dio el pie al alejamiento de Brecht ocurrido a finales de la década de 1970 en conexión con un cambio de tendencia general. Por cierto, contra la separación, establecida en el Este y el Oeste, entre el poeta y el pensador (político) Brecht, Adorno manifiesta que el arte de Brecht “presentándose como doctrina, se niega al *quid pro quo* de estar al mismo tiempo dispensado, por mor de su forma estética, del compromiso con lo que enseña”; no

obstante, hace esto solo para sentenciar teóricamente a Brecht: “Pero esto lo cargó con la obligación de ser teóricamente exacto en lo que era su intención inequívoca” (Adorno, 2003, p. 400; trad. mod.). Pues bien, Adorno entiende esta “intención inequívoca” de una forma directamente positivista, al tomar las parábolas como valor de material e ignorar las traducciones, mediaciones activas y trabajos complementarios producidos en la recepción. Así, en su crítica de *Arturo Ui*: “En lugar de una conspiración de dignatarios muy poderosos, lo que aparece es una tontorróna organización de gánsters, el trust de la coliflor” (ibíd., p. 401), etc. Con una sorprendente estrechez de miras respecto del contenido, Adorno suprime la dimensión gramsciana del teatro, su intervención en las relaciones de hegemonía. Reseña las piezas de teatro históricas de Brecht a la manera en que un historiador podría reseñar la representación histórica de una escuela historiográfica rival. Pero su propio discurso sobre los “dignatarios muy poderosos” (ibíd.) o los “verdaderos intereses” (ibíd., p. 404) de la guerra abre, como frase hecha, solo un campo de proyección vacío, bajo la forma de la sospecha. Él constata la “fuerza” de la obra brechtiana (ibíd., p. 403; trad. mod.) y asegura al mismo tiempo su ineficacia (ibíd., p. 402). Las ideas de Brecht de la década de 1930, inspiradas por Fritz Sternberg (cf. GA 21, p. 443) e implementadas en *El Proceso de los Tres Centavos* (cf. GA 21, pp. 448 y ss.; GW 18, pp. 139 y ss.; Brecht, 1973, pp. 95 y ss.), acerca de lo “funcional” de los fenómenos sociales, como aquello que rehúye ser reproducido sensorialmente, Adorno las registra, curiosamente, como una confesión a regañadientes: “pero, como Brecht terminó confesando”, la “intuición sensible [...] resultaría inaplicable a lo mediado radicalmente, la sociedad”; a su criterio “se le escapa lo que entra en el sujeto como ley de su dinamismo; la configuración ideológica de los fenómenos lo oculta necesariamente” (Adorno, 1984, p. 207).

Henri Lefebvre ha atribuido “los malentendidos sobre Brecht, que son tan penosos como ridículos”, al hecho de que el tipo de partidismo que producen las piezas de Brecht ha sido confundido con el tipo ideológico oficial al que dichas piezas se contraponen subversivamente: la exposición escénica “condensa así un devenir análogo a aquel de la práctica: exploración de las posibilidades, pasaje de lo posible al acto, [a la] decisión. El resultado es la sentencia [...]. La acción se lleva a cabo más en el espectador que sobre la escena misma” (Lefebvre, 1977, p. 30). Ernst Bloch ve en este modelo de “*maniobras teórico-prácticas en el escenario*”, en el que “el tema ha experimentado algo durante su realización” (Bloch, 2019, p. 238), un “laboratorio de la escena”, como dice en 1968 en una charla con Dutschke, con el “experimento de la revolución, que Brecht ha traspuesto a la escena. Aquí se prueba un modelo, se lo lleva en sus acciones a su término; antes de eso, se experimentaron una alternativa tras otra”, etc. (Bloch, 1970, p. 395).

Es como si Adorno se hubiera cerrado a este proceso y se hubiera decidido a tomar las palabras pronunciadas sobre el escenario por aquello que él determinó estigmatizadamente: “El escritor antiideológico prepara la degradación de su propia teoría en ideología” (Adorno, 2003, p. 401). Gnóstica y, como él mismo teme, “alambicada”, suena la perspectiva que Adorno esboza contra el marxismo de Brecht: “Todo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida, el polémico distanciamiento pensado por el teórico

Brecht y que él practicó tanto menos cuanto más sociablemente se dedicó a lo humano” (ibíd., p. 409).

La Posmodernidad sacó provecho de los argumentos de Adorno contra Brecht; por lo demás, rehabilitó, la mayor parte de lo que Adorno había combatido. De esa manera, junto con Brecht, desapareció al mismo tiempo Adorno de la escena del espíritu de la época. A la distancia, el pensamiento radical de Adorno, mediado por el pensamiento de Walter Benjamin y el de Ernst Bloch, en lo posible, a la luz de las ideas de Antonio Gramsci, puede conectarse con el de Brecht más productivamente de lo que fuera posible en vida.

En su *Exkurs über Odysseus und Herrn K.* [Excurso sobre Ulises y el señor K.], Klaus Heinrich lee el apellido del título “Keuner” como un apelativo para *Keiner* [nadie], que trata de salvarse por medio de “descender a lo sin nombre” y fracasa en el intento (Heinrich, 1964, p. 54). Por el contrario, en 1972, Dorothe Sölle quiere mostrar que el contexto de las historias de Keuner no se puede inferir a partir del personaje del título, sino como “el enseñar y el aprender de la transformación, la didáctica de la dialéctica” (Sölle, 1972, p. 125). En 1981, Oskar Negt y Alexander Kluge prosiguen el añadido que hace Brecht de la coordenada “funcional” a las coordenadas horizontal y vertical, sumando también con las coordenadas “irracional, imaginaria, revolucionaria”; ellos interpretan la “funcional” como la coordenada de la determinación ajena, que, como tal, es “todavía una dimensión de la utilización de las fuerzas esenciales humanas que se realiza, aunque distorsionadamente, o sea, *trabajo* enajenado, *vida* trastocada, *falsa conciencia*, todo ello, en conjunto con su cosificación y aumento al grado más elevado” (Negt y Kluge, 1981, p. 511). Hans-Thies Lehmann y Helmut Lethen ven “la desconcertante, inconmensurable singularidad de este materialista”, Brecht, en relación con los impulsos de Marx, Nietzsche y Freud, a los que hay que agradecer “las premisas para el conocimiento de la determinación social, de las divisiones, de las oscuridades determinadas instintivamente y de la pluralización del sujeto, tal como ya se las encuentra en Brecht” (Lehmann y Lethen, 1981, pp. 157 y s.).

4. “Otro Dieciocho Brumario, confrontado con Lao-Tse, leyendo uno y probando el otro”, como dice el *Epitafio* de Bloch a la muerte de Brecht, el 14 de agosto de 1956 (Bloch, 2019, p. 239): así su obra nunca dejará de sorprender a las nuevas generaciones. “La manera brechtiana de una Ilustración marxista y una filosofía práctica” ha recibido, en todo caso, una nueva actualidad después de la experiencia posmoderna (Fahrenbach, 1986, p. 10); sobre todo después del hundimiento del marxismo-leninismo, ella conserva gérmenes viables de un nuevo comienzo, que, por supuesto, la imitación acrítica solo podría bloquear. Sin duda es un error citar las notas filosóficas de Brecht como una doctrina cerrada y como si no hubiera ninguna tensión, contradicciones, ningún desarrollo, ninguna unilateralidad determinada por fases, ninguna formulación ‘irresponsable’ a modo de prueba. El carácter fragmentario de las notas no es ninguna desventaja, tal como pasa con las notas de Gramsci, en tanto no se olvide lo siguiente: “El que aprende es más importante que la enseñanza” (GA 21, p. 531). Y: “quien no esté dispuesto a aprender no debería enseñar; quien enseña, debe enseñar a aprender” (GA 23, p. 139;

GW 16, p. 728). A la frase de Walter Benjamin en *Dirección única* “Convencer es estéril” (Benjamin, 1987, p. 18), recuerda la siguiente nota: “Pero el que se dedica a la filosofía no debe convencer” (GA 21, p. 316).

Bibliografía (II)

- » Adorno, Th. W. (1984 [1966]). *Dialéctica negativa* (trad. de J. M.ª Ripalda, rev. por J. Aguirre). Madrid: Taurus.
- » Adorno, Th. W. (2001 [1951]). *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada* (trad. de J. Chamorro Mielke). Madrid: Taurus.
- » Adorno, Th. W. (2003 [1962]). Compromiso (trad. de A. Brotons Muñoz). En T. W. Adorno, *Notas sobre literatura. Obra completa*, vol. 11 (pp. 393-413). Madrid: Akal.
- » Althusser, L. (1967 [1962]). El "Piccolo", Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista) (trad. e introd. de M. Harnecker). En L. Althusser, *La revolución teórica de Marx* (pp. 107-125). México, D. F.: Siglo XXI.
- » Anders, G. (1962). *Bert Brecht: Gespräche und Erinnerungen*. Zürich: Die Arche.
- » Benjamin, W. (1987 [1928]). *Dirección única* (trad. de J. J. del Solar y M. Allendesalazar). Madrid: Alfaguara.
- » Benjamin, W. (2018 [1934 y 1938, publ. 1966]). Conversaciones con Brecht (trad. de J. Aguirre, rev. por J. Ibáñez Fanés). En W. Benjamin, *Iluminaciones* (ed. y pról. de J. Ibáñez Fanés; pp. 119-135). Madrid: Taurus.
- » Bloch, E. (2019 [1962]). Un leninista del escenario (1938) y Epitafio, 14 de agosto de 1956 (introd., trad. y notas de M. Salmerón Infante). En E. Bloch, *Herencia de esta época* (pp. 234-239). Madrid: Tecnos.
- » Bloch, E. (1969 [1955]). Universität, Wahrheit, Freiheit. En E. Bloch, *Philosophische Aufsätze, Gesamtausgabe*, vol. 10 (pp. 317-330). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Bloch, E. (1970 [1968]). Aus einem Forum-Gespräch (Teilnehmer unter anderen Reblin, Marsch, Dutschke, Bloch). En E. Bloch, *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz, Gesamtausgabe*, vol. 11 (pp. 394-402). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Bloch, E. (1977). *Tagträume vom aufrechten Gang: Sechs Interviews mit Ernst Bloch* (ed. e introd. por A. Münster). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Brecht, B. (1967). *Gesammelte Werke*, 20 vols. (ed. de Suhrkamp Verlag en colab. con E. Hauptmann). Frankfurt/M: Suhrkamp. (cit. GW)
- » Brecht, B. (1971). *Escritos políticos* (trad. de L. Mames). Caracas: Tiempo Nuevo.
- » Brecht, B. (1972). *La política en el teatro* (trad. de N. Silveti Paz). Buenos Aires: Alfa Argentina.
- » Brecht, B. (1973). *El compromiso en literatura y arte* (ed. prep. por W. Hecht; trad. de J. Fontcuberta). Barcelona: Península.
- » Brecht, B. (1976). *Escritos sobre teatro*, vol. 2 (sel. de J. Hacker; trad. de N. Mendilaharsu de Machain). Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Brecht, B. (1977). *Diario de trabajo II. 1942-1944* (ed. al cuidado de W. Hecht; trad. de N. Mendilaharsu de Machain). Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Brecht, B. (1988-2000). *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 vols. y 1 vol. de índ. (ed. de W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K.-D. Müller). Berlín, Weimar y Frankfurt/M: Aufbau y Suhrkamp. (cit. GA)

- » Brecht, B. (1991 [1934-1955]). *Me-ti/Libro de los cambios* (trad. de J. J. del Solar). En B. Brecht, *Narrativa completa*, vol. 3, *Historias del señor Keuner. Me-ti/Libro de los cambios* (pp. 49-213). Madrid: Alianza.
- » Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro* (trad., sel. y pról. de G. Dieterich). Barcelona: Alba.
- » Brecht-Zentrum der DDR (ed.). (1983). *Brecht 83: Brecht und Marxismus* (dir. de W. Hecht; vol. a cargo de I. Jahn-Gellert). Berlín Or.: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- » Brecht-Zentrum der DDR (ed.). (1986). *Brecht 85: Zur Ästhetik Brechts. Fortsetzung eines Gesprächs über Brecht und Marxismus* (dir. de W. Hecht; vol. a cargo de I. Gellert). Berlín Or.: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- » Brüggemann, H. (1973). *Literarische Technik und soziale Revolution: Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*. Reinbeck: Rowohlt.
- » Brüggemann, H. (1981). Überlegungen zur Diskussion über das Verhältnis von Brecht und Korsch. Eine Auseinandersetzung mit Werner Mittenzwei. En M. Buckmiller (ed.), *Zur Aktualität von Karl Korsch* (pp. 137-149). Frankfurt/M: Europäische Verlagsanstalt.
- » Buckmiller, M. (1973). Marxismus als Realität. Zur Rekonstruktion der theoretischen und politischen Entwicklung Karl Korsch. *Jahrbuch Arbeiterbewegung*, 1, 15-85.
- » Claas, H. (1974). Brechts "Buch der Vertagungen". *Das Argument*, 85 (año 16), 220-227.
- » Claas, H. y Haug, W. F. (eds.). (1976). *Brechts Tui-Kritik: Aufsätze, Rezensionen, Geschichten*. *Argument* nº extraord. 11. Berlín Occ. y Karlsruhe: Argument.
- » Eisler, H. (1975). *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht* (transcr. y pres. por H. Bunge), *Gesammelte Werke*, Serie III, vol. 7 (ed. de S. Eisler y M. Grabs por encargo de la Academia de las Artes de la RDA). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- » Engler, W. (1983). Brechts Stellungnahme zur philosophischen Kontroverse um die Krise der bürgerlichen Vernunft in den zwanziger Jahren. En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), pp. 70-81.
- » Engler, W. (1986). Kollektivität und Distanzierung. Stichworte zur Dialektik von Einverständnis und Negation in der Dramatik Brechts. En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), pp. 279-292.
- » Fahrenbach, H. (1986). *Brecht zur Einführung*. Hamburgo: Junius.
- » Frei, B. (1973). Brechts "Arbeitsjournal". *Das Argument*, 82 (año 15), 725-734.
- » Gisselbrecht, A. (1968). Brecht in Frankreich. *Sinn und Form*, fasc. 4 (año 20), 997-1007.
- » Grabek, M. (1986). Brecht, Gramsci und die Entwicklung der Intellektuellen. En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), pp. 332-338.
- » Gramsci, A. (1981ss. [ca. 1932-1935, pub. 1975]). *Cuadernos de la cárcel* (ed. crítica del Instituto Gramsci a cargo de V. Gerratana; trad. de A. M.ª Palos, rev. por J. L. González). México D. F.: Era (cit. Cuad.)
- » Gross, M. (1988). Bertolt Brecht und die Philosophie. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 36(3), 213-221.
- » Haug, W. F. (1968). Nützliche Lehren aus Brechts "Buch der Wendungen". *Das Argument*, 46 (año 10), 1-12 (publ. nuevamente en W. F. Haug, *Bestimmte Negation*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973, pp. 70-93).

- » Haug, W. F. (1985 [1980]). Brechts Beitrag zum Marxismus. En W. F. Haug, *Pluraler Marxismus*, vol. 1 (pp. 72-86). Berlín Occ.: Argument.
- » Haug, W. F. (1993). *Elemente einer Theorie des Ideologischen*. Hamburgo y Berlín: Argument.
- » Haug, W. F., K. Pierwoß y K. Ruoff (eds.). (1980). *Aktualisierung Brechts*. Argument nº extraord. 50. Berlín Occ.: Argument.
- » Hecht, W. (1967). Zur Ausgabe der "Schriften". En B. Brecht, *GW 20*, pp. 51*-57*.
- » Hecht, W. (1972). *Sieben Studien über Brecht*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Heinrich, K. (1964). *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Heise, W. (ed.). (1987a). *Brecht 88: Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende* (ed. de Brecht-Zentrum der DDR, dir. de W. Hecht; vol. a cargo de I. Gellert y H.-J. Jahn). Berlín Or.: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- » Heise, W. (1987b). Einleitende Gedanken. En W. Heise, 1987a (ed.), pp. 7-22.
- » Irrlitz, G. (1983). Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts. En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), pp. 148-167.
- » Jost, R. (1981). "Er war unser Lehrer". Bertolt Brechts Lenin-Rezeption am Beispiel der "Maßnahme", des "Me-Ti - Buch der Wendungen" und der "Marxistischen Studien". Colonia: Pahl-Rugenstein.
- » Jost, R. (1984). Vom aphoristischen Philosophieren oder: Wie die Sprache der Wirklichkeit folgt. Brechts "Me-ti/Buch der Wendungen". *Weimarer Beiträge*, fasc. 10, 1743-1751.
- » Kebir, S. (1986). Brecht und Gramsci. En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), pp. 339-350.
- » Klatt, G. (1986). Zwischen Alltagserfahrung und "eingreifendem Denken". Vom Umgang mit Brecht in den 80er Jahren. En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), pp. 105-116.
- » Knopf, J. (1980). Eingreifendes Denken als Realdialektik. Zu Bertolt Brechts philosophischen Schriften. En W. F. Haug et al. (eds.), pp. 57-75.
- » Knopf, J. (1984). *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzler.
- » Kofler, L. (1962). Zum Verständnis Bert Brechts. En L. Kofler, *Zur Theorie der modernen Literatur* (pp. 207-237). Neuwied: Luchterhand.
- » Krüger, H.-P. (1983). Brechts Dialektik-Konzept in "Me-ti". En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), pp. 203-211.
- » Krüger, H.-P. (1986). Galilei als "Held" und als "gesellschaftliches Individuum". En Brecht-Zentrum der DDR (ed.), pp. 235-243.
- » Krüger, H.-P. (1987). "Postmodernes" beim jungen Brecht? En W. Heise, 1987a (ed.), pp. 147-170.
- » Labica, G. (1986). *Der Marxismus-Leninismus: Elemente einer Kritik* (trad. de Th. Laugstien). Berlín Occ.: Argument.
- » Lefebvre, H. (1962). *Introduction à la modernité*. París: Les Éditions de Minuit. (trad. al alemán de B. Schwibs con omisiones no identificadas y cambios: *Einführung in die Modernität*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978).
- » Lefebvre, H. (1977). *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*. París: L'Arche Editeur.
- » Lehmann, H.-T. y Lethen, H. (1981). Verworfenes Denken. *Brecht-Jahrbuch 1980, 10*, 149-171.

- » Ludwig, K.-H. (1975). *Bertolt Brecht: Philosophische Grundlagen und Implikationen seiner Dramaturgie*. Bonn: Bouvier.
- » Marcuse, H. (2005 [1964]). *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (trad. de A. Elorza). Barcelona: Ariel.
- » Marx, C. y Engels, F. (1967 [1845]). *La Sagrada Familia* (trad. de W. Rocés). México, D. F.: Grijalbo.
- » Mayer, G. (1987). Medien – Massen – Künste. Rückgriff auf Aussprüche und Ansprüche auf Vorgriffe. En W. Heise, 1987a (ed.), pp. 270-285.
- » Mayer, H. (1998 [1971]). Brecht en la historia (trad. de B. Kügler, B. Linares y M. Barreno). En H. Mayer, *Brecht* (pp. 249-312). Hondarribia: Hiru.
- » Mittenzwei, W. (1968). Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte. *Das Argument*, 46 (año 10), 12-43.
- » Mittenzwei, W. (1976). Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst, "Me-ti" zu lesen. En H. Claas y W. F. Haug (eds.), pp. 115-149.
- » Müller, K.-D. (1972). Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und 'Linksabweichung' in Bertolt Brechts "Messingkauf". En *Text und Kritik, Sonderband Bertolt Brecht I* (ed. de H. L. Arnold; pp. 45-71). München: text + kritik.
- » Müller, K.-D. (1977). "Brechts Me-ti und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Karl Korsch" y "Anmerkungen zur 'Korsch-Legende'". *Brecht-Jahrbuch 1977*, 7, 9-29 y 184-187.
- » Müller, K.-D. (1980). *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa*. München: Winkler.
- » Müller-Waldeck, G. (1987). Die "Große Produktion" und das alltägliche Glück. Zu Aspekten der Wertbildung bei Brecht. En W. Heise, 1987a (ed.), pp. 23-37.
- » Negt, O. y Kluge, A. (1981). *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt/M: Zweitausendeins.
- » Rasch, W. (1963). Bertolt Brechts marxistischer Lehrer. *Merkur*, 188 (año 17), 988-1003.
- » Riedel, M. (1971). Bertolt Brecht und die Philosophie. *Neue Rundschau*, fasc. 1 (año 82), pp. 65-85.
- » Rosenbauer, H. (1970). *Brecht und der Behaviorismus*. Bad Homburg: Gehlen.
- » Ruoff, K. (1976). Tui oder Weiser? Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht. En H. Claas y W. F. Haug (eds.), pp. 17-52.
- » Ruoff, K. (1980). Das Denkbare und die Denkware. Zum Problem des eingreifenden Denkens. En W. F. Haug et al. (eds.), pp. 75-84.
- » Sartre, J.-P. (1973). *Un théâtre de situations*. París: Gallimard.
- » Schölzel, A. (1983). Korsch, Brecht und die Negation der Philosophie. En *Brecht-Zentrum der DDR* (ed.), pp. 32-44.
- » Sölle, D. (1972). Dialektik und Didaktik in Brechts Keunergeschichten. *Brecht Heute – Brecht Today. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft*, 2, 121-130.
- » Šubik, Ch. (1982). *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität: Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts*. Viena: Verlag des Verbandes der wissenschaftlichen Gesellschaft Österreichs.
- » Šubik, Ch. (1986a). Nietzsche und Spinoza als Lehrer Brechts. En *Brecht-Zentrum der DDR* (ed.), pp. 293-300.
- » Šubik, Ch. (1986b). *Philosophieren als Theater: Neue Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts*. (Tesis de habilitación, ms.). Universidad de Klagenfurt, Austria.