

# Pieza de aprendizaje<sup>1</sup>



Robert Cohen

ant. Universidad de Nueva York, Estados Unidos

Al.: Lehrstück.

Ár.: dars.

Ch.: jiaoyu juben / jiaoyu xiju 教育剧本 / 教育戏剧.

F.: pièce (de théâtre) didactique.

I.: learning play.

R.: urok.

La pieza de aprendizaje<sup>2</sup> no imparte ninguna doctrina, tampoco una comunista. Esto vale también en vista del hecho de que Bertolt Brecht, la personalidad artística central para la p.a., se aproximó a finales de la década de 1920 a posiciones marxistas y comunistas. La p.a. no representa ni adoctrinamiento ni pedantería escolar y ofrece recetas para la acción política solo con reservas. El concepto tiene que ser primero depurado de los sedimentos de la Guerra Fría. Lo que se tiene que poner al descubierto es un concepto que Brecht formuló en 1931 en el apogeo de su así llamado periodo de las p.a.: “El que aprende es más importante que la enseñanza” (GA 21, p. 531). Tenía que ejercitarse un “comportamiento interviniente determinado” (GA 3, p. 100; Brecht, 2015a, p. 1798; trad. mod.). Esto será precisado otra vez en 1937-1938: “La pieza de aprendizaje tiene en su base la expectativa de que el que interpreta puede ser influido socialmente a través de la realización de determinadas maneras de actuar, la toma de determinadas actitudes, la reproducción de determinados discursos, etc.” (GA 22.1, p. 351). Tales instrucciones están muy lejos de la estrechez dogmática que se le atribuyó a la p.a. más tarde.

<sup>1</sup> Publicado originalmente como “Lehrstück”, en: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, vol. 8/1: *Krisentheorien bis Linie Luxemburg-Gramsci*, editado por Wolfgang Fritz Haug, Frigga Haug, Peter Jehle y Wolfgang Küttler. Hamburgo, Argument, 2012, cols. 886-903. 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 para la Cooperación y el Desarrollo Económicos de Alemania (BMZ).

<sup>2</sup> De aquí en más, p.a.; conocida también como pieza didáctica (nota del traductor).

Se denomina p.a. a un tipo de representación comunitaria, musical en sus orígenes, que, a finales de la década de 1920, se desarrolló, en estrecha colaboración, entre Brecht y los compositores Paul Hindemith, Kurt Weill y Hanns Eisler, en el entorno de la Neue Musik [Nueva Música] y las Musiktage [Jornadas Musicales] en Donaueschingen, Baden-Baden y Berlín. A las p.a. vinculadas con el nombre de Brecht, generalmente modelos de textos cortos en forma dramática, corresponden las diferentes versiones de una obra sobre el aviador que cruzó el Atlántico Charles Lindbergh; las versiones de un contrabosquejo, con el título de *Lehrstück* [pieza de aprendizaje] y la *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo*; las versiones de una antigua pieza *Noh* japonesa con el título de *El consentidor* al igual que el complementario *El disentidor*; la elaboración más concreta del mismo material con el título de *La medida*; y *La excepción y la regla*.

Con el traspaso del poder a los nazis y la desarticulación del movimiento de los trabajadores, y la de sus organizaciones culturales, se privó a las p.a. de su fundamento social. Durante el exilio, Brecht escribió tan solo una p.a. más, *Los horacios y los curiacios*. El interés de Brecht por este tipo de obra se mantuvo, sin embargo; se dice que todavía pocos días antes de su muerte, él se habría referido a *La medida* como una forma de teatro del futuro (cf. Wekwerth, 1976, p. 26).

Durante la Guerra Fría, en el oeste, y sobre todo en la RFA, *La medida*, representando a las p.a., se convirtió en emblema de una supuesta apología del estalinismo. Al contrario, en la investigación de la RDA, la obra fue criticada por su instrucción supuestamente errónea para la acción revolucionaria, reduciendo el periodo de la p.a. a una fase de transición entre la obra temprana y las grandes piezas, entre el Brecht burgués y el marxista. Ya que no se podía esperar un manejo productivo de *La medida*, Brecht prohibió las representaciones de la pieza (cf. GA 30, p. 447; hubo en adelante representaciones no públicas, por ej. estudiantiles). A principios de la década de 1970, Reiner Steinweg, con una reconstrucción sistemática de la teoría de Brecht, aportó un fundamento coherente a la discusión sobre las p.a. Esto fue cuestionado a principios de la década de 1990 por Klaus-Dieter Krabiel en forma enfática. Krabiel reconstruyó el periodo de las p.a. colocándolas en el contexto de su génesis histórica. Con ello se colocó en el centro el aspecto de las p.a. como obras de *música* de vanguardia y la importancia de los *compositores* para el desarrollo de este tipo de obra; el propósito de la ejercitación de la consciencia y el comportamiento político se volvió secundario. Mediante un congreso internacional en 1998, *La medida* –y, con ella las p.a. en su conjunto– fue canonizada como uno de los grandes aportes innovadores de Brecht (cf. Gellert, Koch y Vaßen, 1999). En los volúmenes del *Brecht-Handbuch* [Manual sobre Brecht] las contribuciones sobre la p.a. provienen casi exclusivamente de Krabiel, cuyas posiciones se han impuesto, por el momento, a principios del siglo XXI.

1. *Origen y desarrollo*. No hay que partir de un corpus de obras terminadas, sino de un proceso en el que se trabajaron unas pocas estructuras de acción en variantes, versiones y contrapropuestas diferentes en cada caso (y de las cuales solo se encuentra una selección en la GA [*Große Ausgabe*, Gran edición]). Las reelaboraciones y la praxis de representación repercutieron en las reflexiones teóricas que

en su constante desarrollo hicieron necesarias, a su vez, nuevas reelaboraciones y formas de actuar.

1.1. El camino hacia las p.a. pasa por el compositor Paul Hindemith y la vanguardia musical de la década de 1920. Hindemith pertenecía al comité que presidía las jornadas de música de cámara que se llevaban a cabo desde 1921 en Donaueschingen, a partir de 1927, en Baden-Baden. El objetivo de estos festivales era sacar a la vanguardia musical del aislamiento. Acorde con esto, se incluyeron géneros populares como música vocal y coral en el programa; conceptos como ‘música comunitaria’ y la ‘democratización de la vida musical’ indicaban el anhelo de superar el abismo entre la elitista institución musical y la actividad musical de aficionados. La ‘Gebrauchsmusik’ [música utilitaria] llegó a ser el concepto clave de los esfuerzos. Este incluía, además de la aplicabilidad social y los fines pedagógico-musicales para la juventud y, en general, para los aficionados, nuevos medios como cine, radio y discos. Con ello, estaban creadas las condiciones que le interesaban también a Brecht, que se estaba aproximando al marxismo, y que condujeron al surgimiento del tipo de la p.a.

Las primeras p.a. de Brecht fueron trabajos por encargo. A finales de 1928, Weill le pidió a Brecht –con el que había creado *La ópera de cuatro cuartos* (estrenada el 31 de agosto de 1928), y que había causado una verdadera “fiebre de cuatro cuartos” (GA 2, p. 439)– un texto para las jornadas musicales de Baden-Baden de 1929 en las que quería participar con una composición para el punto del programa “Música original para la radio” (Weill, 1975, p. 137). Tomando un acontecimiento actual, Brecht elaboró un texto dramático que se basaba en el primer vuelo transatlántico sin escalas (en mayo de 1927) de Charles Lindbergh. A diferencia de la opinión pública general, Brecht prescindió de convertir al piloto en un héroe y de su transfiguración. El acontecimiento se presenta de manera objetiva y documental, lo que interesa es la técnica de vuelo y las posibilidades y límites de la dominación de la naturaleza. Habiendo sido invitado por Weill a colaborar, Hindemith contribuyó con una parte de la composición. Hasta la representación, el texto fue reelaborado varias veces. A Brecht le preocupaba la pregunta por “cómo sería posible una participación del oyente en el arte radial” (GA 28, p. 322). Su concretización quedó en estado rudimentario: el radioyente debía, simultáneamente, leer la partitura, tararear o cantar. El 27 de julio de 1929 la obra se estrenó como cantata radiofónica con el nombre de *Der Lindberghflug* [El vuelo de Lindbergh]. La representación, según la crítica “extremadamente radiofónica” (Krabiell, 1993, p. 49), fue considerada como el acontecimiento más importante de los festivales.

Hindemith, por su parte, pidió a Brecht un texto para Baden-Baden. En lo que se pensaba era en una forma de gran oratorio, un “oratorio popular” (Hindemith, cit. en Krabiell, 1993, p. 55) en referencia al punto del programa “música comunitaria / música para aficionados” (*Brecht-Handbuch* 1, p. 227), en el que el público debía participar activamente. Brecht escribió un contraproyecto al *Der Lindberghflug*: en vez del aviador exitoso, uno que se ha estrellado y que rinde cuentas ante la comunidad. Lo que se debe investigar es el beneficio social del progreso y las

participaciones correspondientes de individuo y comunidad en la realización de dicho beneficio. Reforzando el ímpetu pedagógico de Hindemith, Brecht definió la intención de la pieza como la de un “ejercicio de arte colectivo”, que debía servir al “autoentendimiento” de autores y participantes (GA 24, p. 90). Este planteamiento fundamental se precisará más tarde: de lo que se trata en el nuevo “tipo de eventos teatrales”, es de un “arte para el productor, y no tanto de un arte para el consumidor” (GA 22.1, p. 167). El texto de Brecht constaba de una serie de números sueltos y, de acuerdo al carácter experimental pretendido, se quedó en fragmento. Con el título de *Lehrstück* [Pieza de aprendizaje] (que no está incluida en la GA) se representó también esta segunda obra en los festivales de 1929. A pesar del gran elogio a la composición de Hindemith llegó a ser el escándalo del festival. Especialmente el malicioso y destructivo número de los payasos, en el que drásticamente son ridiculizadas las representaciones cristiano-burguesas de espíritu servicial y amor al prójimo, llevó a acusaciones de “bolchevismo cultural” (cit. en Krabiel, 1993, 67). De esta manera la p.a. –el título de la obra fue usada por Brecht en lo sucesivo cada vez más como denominación de género– fue vinculada de ahí en más con la idea de provocación y denuncia.

En el empeño de enfrentar ataques políticos referentes al texto, Hindemith destacó, con motivo de la publicación de la partitura en el otoño de 1929, la finalidad de ejercicio puramente musical de la *Pieza de aprendizaje* (cf. GA 24, p. 90). Brecht refutó esta interpretación pocas semanas más tarde como “fuera de lugar” (ibíd.) y realzó el aspecto de una formación colectiva políticamente consciente. En vista de la crisis económica mundial, y de sus devastadoras consecuencias, en primer lugar, para Alemania, Brecht había intensificado su estudio de Marx. Las contradicciones producidas por el capitalismo hicieron que el proletariado entrara en el campo visual de Brecht como sujeto de las transformaciones revolucionarias. Las masas trabajadoras le interesaban de tres maneras: como tema de representaciones artísticas, como público y como participantes.

1.2. En diciembre de 1929, se estrenó otra versión del *Lindberghflug*, esta vez musicalizada completamente por Weill. En vez de una pieza radiofónica, Weill decidió que el objetivo de la obra fuera el de “representaciones en escuelas” (cit. en Krabiel, 1993, p. 86), acentuando el aspecto de la música utilitaria. Ya en el otoño de 1929, Weill había encontrado un proyecto de texto más para el género de “ópera escolar” (Weill, 1975, p. 61) que él tenía en mente: una pieza *Noh* japonesa del siglo XV, *Taniko oder Der Wurf ins Tal* [Taniko o el lanzamiento al valle]. La colaboradora de Brecht Elisabeth Hauptmann había traducido al alemán la pequeña pieza, a partir de una adaptación libre inglesa, y la había publicado. A petición de Weill, Brecht reelaboró el texto. El origen complicado y exótico del material para el texto se remite a un aspecto fundamental, ignorado frecuentemente en las disputas sobre la p.a.: a su carácter de obra completamente artificial, de parábola, fundada en la estilización y el extrañamiento. La pieza japonesa trata de un uso cultural-religioso: un muchacho que, a causa de su enfermedad, es impedido de hacer una peregrinación por las montañas, es arrojado al vacío en un valle en beneficio de la comunidad. El muchacho admite el beneficio de la comunidad y está de acuerdo con que lo asesinen. La musicalización de Weill

estaba pensada para el punto del programa “Música para fines pedagógicos” (*Brecht-Handbuch* 1, p. 242) del evento “Neue Musik Berlin 1930” [La nueva música, Berlín 1930] (evento sucesor de las Jornadas musicales de Baden-Baden). En abril fue publicada la reelaboración de Brecht, considerablemente modificada en relación con el contexto originario, con el título de *Lehrstück vom Jasager* [Pieza de aprendizaje del consentidor]; el título definitivo fue *El consentidor*. El topos central es abordado con las primeras palabras: “Lo importante es ante todo aprender a estar de acuerdo” (GA 3, p. 49; Brecht, 2015b, p. 479). Acuerdo con las demandas de la comunidad, reconocidas como necesarias y sensatas, acuerdo con lo reconocido como no transformable; pero también, a la inversa, no acuerdo con lo transformable. La reelaboración de Brecht no pudo hacer desaparecer el origen cultural-religioso de la pieza. Eso llevó a la aprobación de parte de círculos religiosos y al elogio de la derecha conservadora por el supuesto darwinismo social. Pero también Eisler se acordaba todavía décadas más tarde de haberle dicho entonces a Brecht que *El consentidor* era una “imbécil pieza feudal” (Notowicz, 1971, p. 191). Para la música de Weill, el estreno de *El consentidor*, el 23 de junio de 1930 en Berlín, devino en un éxito absoluto; en lo sucesivo, la obra fue representada a menudo. No obstante, la representación no tuvo lugar en el marco de la “Neue Musik”, como estaba previsto, ya que Weill había retirado *El consentidor* después de que la dirección del festival hubo rechazado *La medida*.

Con este título, Brecht y Eisler habían creado ya en la primavera de 1930 una versión completamente nueva del insatisfactorio *El consentidor*. La confrontación en Alemania entre el movimiento de los trabajadores y el fascismo, que había llegado a ser una lucha a vida o muerte, había hecho necesaria, según Brecht, una “concretización” (Steinweg, 1972b, p. 202; cf. GA 3, p. 432) de la acción con carácter de parábola. El suceso es traspuesto del Medioevo japonés al presente y entre revolucionarios ilegales. De esta manera, la p.a. es separada de su origen en el movimiento de música utilitaria. Los fines de ejercitación política tienen prioridad ahora frente a los musicales. La estructura de la acción: un joven revolucionario comunista hace peligrar una acción revolucionaria en China, repetidamente se deja disuadir por compasión de una conducta táctica racional. Él es fusilado por sus correvolucionarios, llamados “agitadores”, en la pieza. El Joven Camarada, que reconoce desde el principio la importancia de la empresa común, está de acuerdo con su asesinato. De manera diferente que con la ópera escolar *El consentidor*, *La medida* estaba pensada para coros de trabajadores. Según Brecht, el objetivo de la obra consistía en “mostrar un comportamiento político incorrecto y, a través de ello, enseñar un comportamiento correcto” (GA 24, p. 96). El sujeto del aprender común ya no era el público, sino los intérpretes. Esta disposición no tenía que malinterpretarse como una reducción de la influencia de la p.a. a un pequeño círculo de personas. En el estreno, se encontraban en el escenario alrededor de 300 cantantes de tres coros de trabajadores berlineses. A finales de la década de 1920, el movimiento de coros de trabajadores incluía medio millón de miembros (ibíd., p. 101). Un potencial enorme que se podía revolucionar por medio de las p.a., y, en todo caso, una cantidad mucho más grande que la que se hubiera podido alcanzar con las representaciones tradicionales frente a un público (burgués). Cuando los organizadores de la “Neue Musik” rechazaron *La medida* por razones poco

consistentes, Brecht y Eisler protestaron públicamente (cf. *ibíd.*, p. 97); pero su proyecto de p.a. ya se había radicalizado tanto que no existía más un punto en común con la vanguardia burguesa.

1.3. En el transcurso del año 1930, las p.a. anteriores habían sido adaptadas también al nivel de reflexión alcanzado entretanto. En una variante posterior de la materia de Lindbergh, ahora con el título de *Der Flug der Lindberghs* [El vuelo de los Lindbergh], ya no estaba en el centro una hazaña aeronáutica, sino una “empresa pedagógica” (GA 3, p. 8): “Una pieza de aprendizaje radiofónica para chicos y chicas”. La obra, según Brecht, no tendría “ningún valor si es que uno no está instruido en ello” (GA 24, p. 87). El interés se ha desplazado del acontecimiento y sus protagonistas hacia los intérpretes. A partir de ahora, de lo que se trata es de ellos. “La pieza de aprendizaje enseña en la medida en que se interpreta, no en que se la observa”, anotó Brecht en 1937 (GA 22.1, p. 351). Walter Benjamin expresó este concepto mediante la fórmula: “interrelación del público con los actores y de los actores con el público” (Benjamin, 2018, p. 142).

También la *Lehrstück*, surgida a instancias de Hindemith, fue radicalizada. En la nueva reelaboración, Brecht somete los acontecimientos sobre el vuelo transatlántico a un tipo de socialización en la que el aviador es reducido a un personaje secundario casi prescindible para los acontecimientos. El tema central de todas las p.a., la pregunta por la relación entre el individuo y el colectivo, se decide ahora a favor de la comunidad. Lo que se ejercita, como en *La medida*, creada en la misma época, es la renuncia a lo individual a favor de lo “dividual” –un término que Brecht había encontrado ya en 1926-1927 en un estudio sobre materialismo (GA 21, p. 179). Lo que se ejercita es el “acuerdo” con la exigencia denominada “la ley fundamental”, “de que todo se cambie” (GA 3, p. 45; Brecht, 2015c, p. 476). Correspondientemente, la nueva versión se titula: *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo*. Hindemith ya no musicalizó esta nueva versión que no fue estrenada.

A principios de 1931, *El consentidor* fue también sometida a una reelaboración. Para eliminar definitivamente el origen cultural y hacer racionalmente comprensibles los acontecimientos alrededor del asesinato del muchacho, Brecht concretó la motivación del peligroso peregrinaje: del otro lado de las montañas, habría que ir a buscar una medicina urgentemente necesaria para la supervivencia de la comunidad. En la representación de esta versión reelaborada, se elogió el alto nivel musical de los colegiales que cantaban y tocaban música, pero las deficiencias de la estructura de la acción, no se consideraron corregidas (cf. Krabiell, 1993, p. 155). Brecht reaccionó ante la crítica con *El disentidor*; en esta el muchacho enfermo se niega al acuerdo con su asesinato. Esta versión no estaba pensada de ninguna manera como la ‘correcta’, sino que *El consentidor* y *El disentidor* se complementaban entre sí, y debían, “si es posible, no ser representadas la una sin la otra” (GA 3, p. 58).

Ya en el verano de 1930, Brecht empezó los trabajos preparatorios para otra p.a. más, *La excepción y la regla*. Una vez más, la acción tiene un origen muy lejano e indirecto: un texto chino del siglo XIII, que, a su vez, había sido traducido al



alemán por Elisabeth Hauptmann sobre la base de una traducción francesa. La acción, en la que apenas quedaba algo del original, trata de un comerciante que atraviesa el desierto junto con un culi. Aunque el culi se comporta de manera sumisa y servicial es asesinado por el comerciante, ya que este, a causa de su propia pertenencia de clase, solo cree poder esperar agresión y hostilidad del culi. En la escena del juicio posterior, el comerciante es absuelto, puesto que, según las leyes de la lucha de clases, “tenía que sentirse amenazado” (GA 3, p. 259; Brecht, 2015d, p. 629). Sobre la idea de la pieza, Brecht anota: “Aun cuando el explotado no sabe todavía que racionalmente, tendría que abatir a su explotador, su explotador ya lo sabe. *Él lo espera*” (cit. en Krabiel, 1993, p. 241; bastard. en el orig.). Representada solo una vez hasta finales de la guerra, *La excepción y la regla* devino, después de la guerra, en la p.a. más escenificada.

También *La medida* fue reelaborada. La pieza había sido acogida contradictoriamente por una desconcertada prensa burguesa (cf. Steinweg, 1972b). El asesinato del Joven Camarada fue rechazado de manera unánime, no solo por la crítica burguesa, sino también por la crítica de izquierda. Entretanto, *La medida* fue la primera de las obras de Brecht que recibió numerosa atención en las publicaciones cercanas al PC, y, a pesar de las críticas, también una concurrencia entusiasta. En *Die Linkskurve* se mostraron sorprendidos y saludaron a Brecht como “compañero en la lucha” (ibíd., p. 355). En una crítica que resultaba suspicaz, que también incluía elogios, el funcionario cultural comunista Alfred Kurella comparó la obra con acontecimientos revolucionarios reales para mostrar, así, que los autores carecían de conocimiento de la praxis revolucionaria. El abstraerse de la realidad concreta habría llevado a una oposición no dialéctica de sentimiento y entendimiento (cf. Kurella, 1972b, p. 387). Interpretando la idea central de la trama de manera contraria a la evidencia de la obra, Kurella argumenta que sería el Joven Camarada el que demuestra ser el revolucionario más consecuente, mientras que los cuatro agitadores se comportarían como “oportunistas de derecha” (ibíd., p. 381), un reproche que, en última instancia, apuntaba a Brecht. Kurella dejó fuera de consideración el aspecto del asesinato. En la nueva versión de *La medida*, publicada en el otoño de 1931, en un difícil acto de malabarismo, Brecht justificó, de manera más cercana a la praxis, el comportamiento de los personajes, sin suprimir el carácter de parábola de los acontecimientos. La constelación básica quedó intacta. Brecht estaba consciente del efecto perturbador de la escena del asesinato y trató de mitigarla con vistas a las escenificaciones de entonces. La pieza no debía contener el “carácter de una rudeza chocante”, escribió en 1932 a un teatro en Viena; el asesinato sería solo la “expresión externa, a través de un símil” de que el Joven Camarada no servía como un compañero de lucha (GA 28, p. 343). Él advierte de modo que no “se extraigan de *La medida* recetas para la acción política, sin conocimiento del abc del materialismo dialéctico” (GA 24, p. 101).

1.4. Con la eliminación del movimiento de los trabajadores iniciada en 1933, las p.a. quedaban privadas de su base. En el exilio danés en 1935, Brecht creó en colaboración con Margarete Steffin, un retoño tardío de las p.a., *Los horacios* y *los curiacios*. Otra vez tenía como base un suceso distante, legendario, un episodio de la historia temprana de Roma transmitido por Tito Livio. En la

reelaboración de Brecht, los curiacios inician una guerra contra la comunidad inferior, pero solidaria, de los horacios, para, de esa manera, distraer de la lucha de clases interna. En varias batallas, los curiacios salen, en cada ocasión, victoriosos, pero con cada victoria quedan más debilitados. Al huir, los horacios separan unas de otras las secciones de las huestes de los curiacios, que los persiguen, y pueden vencerlas individualmente. La estrategia de la victoria lograda sobre un enemigo superior, por medio del retroceso y la astucia, hacía referencia a la situación actual: como los curiacios, la Alemania nazi preparaba también una guerra de agresión para distraer de la lucha de clases interna. La obra, denominada en su primera edición en 1936 como “p.a.”; más tarde, como “pieza escolar” y como “pieza de aprendizaje sobre dialéctica para niños” (GA 4, p. 506), no se representó en vida de Brecht.

Brecht llevó también ocasionalmente a las cercanías de las p.a. obras como el fragmento *Fatzer* y el fragmento *Der böse Baal der asoziale* [El malvado Baal, el asocial] (cf. *Brecht-Handbuch* 1, p. 28). Ya que su carácter fragmentario no permite un cierre en dirección a la obra acabada, no se las cuenta entre las p.a. La adaptación [de la novela] de Gorki *La madre*, caracterizada por Brecht de manera un tanto indefinida como “escrita en el estilo de las piezas de aprendizaje, pero requiere actores” (GA 24, p. 115), se encuentra más cerca de las piezas de teatro épicas, a pesar de la proximidad a *La medida* en cuanto al contenido y del objetivo pedagógico.

2. *Recepción en la época de la posguerra.* Las intervenciones discursivas durante la Guerra Fría caracterizan a los dos bloques políticos enemistados mucho más que a las p.a. de Brecht. Ellas valen sobre todo para *La medida* y están restringidas, además, por la prohibición de representación pronunciada por Brecht. En lugar de un evento teatral complejo, la recepción fue la de un libreto. La idea de aprender por parte de los intérpretes y de las variadas técnicas del extrañamiento, de la estilización y del antiilusionismo, fueron tan poco percibidas como la situación histórica de la lucha contra el nazismo en ascenso. El motivo del Joven Camarada que está de acuerdo con su asesinato devino en piedra de escándalo; su procedencia intertextual del Medioevo japonés –o más cerca pensando en las circunstancias alemanas del drama de Kleist *El príncipe de Homburgo*–, fue ignorado.

2.1. La crítica degeneró pronto, en un artículo de Hannah Arendt, en reproches de haber hecho una apología anticipada del terror estalinista. Brecht habría querido, con *La medida*, “glorificar un Partido totalitario” (Arendt, 1950, p. 54); en la pieza se alabaría el “sacrificium intellectus” (ibíd., p. 55). Con ello, se le dio la consigna a Herbert Lüthy para una perorata en la revista *Der Monat* financiada por la CIA. Lüthy despachó *La medida* tanto por medio del elogio –este, “el más importante [...] drama bolchevique” (Lüthy, 1952, p. 127) poseería una “grandeza helada, inhumana”–, como también, al inculpar por su parte al “teatro de sombras y lémures” de Brecht, por su “sacrificium intellectus” (ibíd., pp. 129 y s.).



La advertencia de Brecht de que no se deriven “recetas para la acción política” de *La medida* tampoco fue atendida en la tesis doctoral de Ernst Schumacher, publicada en 1955, en la RDA. El autor compara *La medida*, sin más, con “situaciones históricas reales” y llega a la conclusión de que la obra daría “instrucciones falsas” (Schumacher, 1977, p. 345). En el sentido de la estética de Lukács, derivada de la tradición literaria del siglo XIX, Schumacher cuestiona la “abstracción del contenido” y la “dirección abstracta de la acción”, el uso de máscaras y la ausencia de lo “individual concreto” (ibíd., p. 370). Él echa de menos “sentimientos” y exige “imágenes concretas de la vida real” (ibíd., pp. 190 y s.). Aquí están descritas detalladamente –y, al mismo tiempo, desaprovechadas– las técnicas de Brecht para la superación de la estética teatral burguesa.

Al contrario, en el ensayo de Reinhold Grimm reimpresso varias veces, el asesinato del Joven Camarada está en el centro, por lo cual la pieza puede ser declarada, ya en el título, de “tragedia”. Grimm, que critica la insistencia de concreción de Schumacher (cf. Grimm, 1959, p. 403), cae en el extremo contrario de una interpretación de historia del género que pasa por alto “toda la carga política que se encuentra en el primer plano” (ibíd., p. 398). *La medida* es interpretada como una “tragedia ideológica”, como la “tragedia de la ideología”, y, en última instancia, como “tragedia del poeta ideológico” mismo (ibíd., pp. 418 y s.). La terminología de Grimm se desenmascara, si en vez de ‘ideológico’ se pone ‘comunista’. El crítico literario de la RDA Werner Mittenzwei muestra comprensión para la definición de *La medida* como “tragedia del destino”. A causa de “la falta de dialéctica materialista”, el mundo aparecería como “fetichizado, inmóvil e inhumano” (Mittenzwei, 1965, p. 60). Él echa de menos la “diversidad y complejidad vivas de la realidad” (ibíd., p. 65); los personajes en *La medida* serían “abstractos, esquemáticos” (ibíd., p. 69).

A un alto nivel se mueve un corto pasaje en un ensayo de Hans Mayer escrito todavía en la RDA. El tema de las p.a. sería la “disputa entre reforma social y revolución, entre una doctrina educacional y una doctrina de transformación” (Mayer, 1998, p. 181; trad. mod.), con lo cual reforma social se asocia a “idealismo” y a “bondad compasiva” (ibíd., p. 183). Como “tesis principal” (ibíd., p. 182; trad. mod.) de las p.a. vale para Mayer, haciendo referencia a Walter Jens, que el reformismo impide una transformación fundamental del mundo, al restar importancia a la necesidad de salvación de dicho mundo. “El odio de Brecht contra el reformismo se convierte aquí ocasionalmente en un culto a la falta de compasión” (ibíd., p. 185; trad. mod.). *La medida* anunciaría la necesidad “de crear a través de la falta de piedad un mundo, que recién haría posible la compasión productiva”, lo que Mayer critica como “radicalismo aparente de la antítesis abrupta” (ibíd.; trad. mod.). La posición de Brecht es localizada, en estricto contraste con las de Kurella, Schumacher y Mittenzwei, no en su oportunismo de derecha, sino en un “comunismo de ultraizquierda, abstracto y dogmático” (ibíd., p. 190), criticado por Lenin. Acorde con esto es la valoración que hace Mayer de *La medida*: “la pieza de un aprendiz de artesano marxista, y no la de un maestro” (ibíd., p. 185; trad. mod.).

El ensayo de Adorno “Compromiso” de 1962, una filípica contra Sartre y contra *La medida* de Brecht como una anticipada “alabanza de los Procesos de Moscú” (Adorno 2003, p. 403; trad. mod.), aportó a la crítica anticomunista sus *lettres de noblesse*. Aquí cae Adorno mismo en aquel “principio [...] de la simplificación” (ibíd., p. 402), que le reprocha al libretista de *La medida*, cuando simplifica la doctrina de las p.a. con la fórmula de “que en el mundo reina la injusticia” (ibíd.). Precisamente Adorno, para el que la esencia del arte está en la forma, pasa totalmente por alto el aspecto de la simulación demostrativa, de la *forma* extrañada de las p.a., que evita toda ilusión de realidad, cuando opina que en *La medida* se “glorifica directamente al Partido” (ibíd., p. 399). Con la expresión “La mendacidad política mancilla la forma estética” (ibíd., p. 403) construye un correlato simplificado entre forma y contenido: “Algo políticamente malo se convierte en algo artísticamente malo” (ibíd., p. 404).

En su influyente monografía sobre Brecht de la década de 1960, Martin Esslin ofrece una interpretación psicologizante y mitificadora. Las p.a. reflejarían el “propio conflicto anímico” de Brecht; la *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo* mostraría “redención” a través de “inmolación”, y el *Joven Camarada* de *La medida* sucumbiría a los “impulsos de su inconsciente” (Esslin, 1962, p. 338). También aquí aparece *La medida* como apología anticipada del terror estalinista (ibíd., p. 224). En uno de los pocos estudios no polémicos sobre las p.a., Peter Szondi ofrece un minucioso análisis filológico de las diferentes versiones de *El consentidor* y de *El disentidor*. Sobre la última se constata: “rara vez se han vuelto tan vivos como aquí, en el texto de un marxista, el firme *pathos* y la confianza de la Ilustración” (Szondi, 1967, p. 109).

En el centro del ensayo de 1969 de Hannah Arendt está la tesis de que Brecht, por así decirlo, a espaldas de sí mismo y contra la tendencia manifiesta de la pieza, habría dicho la verdad sobre la “línea del Partido” soviético, que consistiría “claramente en el engaño del pueblo y del mundo” (Arendt, 1969b, p. 636). *La medida* sería la “única pieza” de Brecht “realmente ‘fiel a la línea’” (ibíd., p. 634). Pasajes de texto que se contraponen al juicio de la fidelidad a la línea se minimizan como “deslices” (ibíd., p. 635). Al mismo tiempo, se constata que *La medida* habría sido calificada como una “chapuza” por los “estalinistas” (ibíd.), sin darse cuenta de esta contradicción. Arendt constata en el Brecht de las p.a. un declive artístico, que ella, siguiendo a Adorno, remonta a su “compromiso político” (ibíd., p. 639; *bastard*. en el orig.). En Joachim Kaiser, por último, *La medida* deviene en una “pieza de aprendizaje sobre cómo surge la condición de renegado” (Kaiser, 1973, p. 118); al *Joven Camarada*, que, a pesar de todo, de manera altruista, sacrifica su vida por el comunismo, se lo estiliza como renegado. Con caracterizaciones como “éxtasis de orden de sangre” y “kitsch de orden de sangre” (ibíd., p. 105), se coloca a *La medida* en las cercanías de la literatura nazi. Las complejas instrucciones de Brecht para la escenificación de las p.a., y para *La medida*, son descalificados como “trucos” (ibíd., p. 125).

2.2. *Reconstrucción de Steinweg de la teoría de la p.a.* El motivo para el ensayo de Kaiser era un volumen de materiales sobre *La medida* de 1972 editado por Reiner

Steinweg (1972b). Al mismo tiempo, Steinweg había montado, en una minuciosa contribución a la investigación filológica, comentarios, anotaciones y fragmentos de textos dispersos de Brecht, para una teoría de la p.a. y, de esta manera, había puesto la discusión sobre una base verificable. La hipótesis de trabajo de Steinweg decía que las declaraciones de Brecht formaban un “sistema unitario dentro de una cierta amplitud de variaciones” (Steinweg, 1972a, p. 72). Sobre su método, escribe Steinweg: “El análisis tiene que disgregar las unidades de texto en sus componentes, para poder investigar su significado; la (re)construcción exige relacionar de otra manera [...] estos componentes de diferentes unidades de texto” (ibíd., p. 75). En el centro, se encuentra una declaración de Brecht del año 1956, designada por él como “regla básica” (ibíd., p. 87): a las p.a. pertenecían solo piezas que “son instructivas para los intérpretes. No necesitan ningún público” (GA 23, p. 418). El objetivo de las representaciones escénicas, así resume Steinweg las intenciones de Brecht, “no sería adoctrinamiento, sino concientización de ‘actitudes’ y ‘modos de comportamiento’ propios y ajenos, su crítica y su transformación” (Steinweg, 1972b, p. 477). La revalorización enfática de las p.a. por parte de Steinweg, por cierto, hizo reducir las grandes piezas épicas del exilio a “compromisos”, a “soluciones de emergencia y transitorias” (Steinweg, 1971, p. 116). “No es la *pieza de representación épica*”, reza la conclusión de Steinweg, “sino la *pieza de aprendizaje* la que cuenta como modelo para un teatro socialista en una sociedad socialista” (ibíd., p. 103).

La tesis de Steinweg de una teoría de la p.a. cerrada fue refutada por Berenberg-Gossler, Müller y Stosch. Steinweg dejaría de lado las “contradicciones, lagunas, posiciones y los procesos de aprendizaje abandonados en las afirmaciones de Brecht” (Berenberg-Gossler *et al.*, 1974, p. 123). Él se serviría de una “abstracción metódica” (ibíd.); la reconstrucción tendría lugar en un espacio “libre de historia y praxis” (ibíd., p. 126). Para Mittenzwei, el libro de Steinweg se contaría entre las “obras estándar de la recepción marxista de Brecht” (Mittenzwei, 1976, p. 253). Como la “debilidad más patente” (ibíd., p. 236) se critica la “regla básica” –interpretar sin público–. De esta manera, la idea de Brecht de un “arte de los productores” quedaría transformada en un “dogma” (ibíd., p. 239). El Brecht posterior habría considerado un teatro sin público como un “sinsentido” (ibíd.). En el análisis estructuralista de *La medida* realizado por Lehmann y Lethen, se colocan al centro los aspectos de eliminar, matar y morir. La “reducción racionalista” (Lehmann y Lethen, 1978, p. 304) de Steinweg escamotearía el *topos* tematizado en las p.a. de una “protesta muda de la corporalidad” (ibíd., p. 306); de esta manera, quedaría “demasiado fuera de la representación el contenido más serio de los textos de las piezas de aprendizaje” (ibíd., p. 305). En esta agudización, no obstante, el “contenido más serio” ya no consiste en la dramatización de la situación más seria del movimiento de los trabajadores en los últimos años de la República de Weimar, sino tan solo en la denuncia individual del asesinato. *La medida* dejó de ser un texto de ejercicios para coros de trabajadores, para convertirse nuevamente en un “conflicto trágico” (ibíd.). En el *Brecht-Handbuch* de 1980 de Jan Knopf, por último, la reconstrucción de Steinweg es canonizada con la constatación de que esta habría conducido a una “revolución en la investigación sobre Brecht” (Knopf, 1980, p. 419). Se acepta tanto la “regla básica” de Steinweg

como el objetivo de ejercitación fijado por él. Los intérpretes aficionados de las p.a. deberían aprender “modelos de comportamiento, actitudes, situaciones significativas” (ibíd.). La conclusión de Knopf: “*La doctrina no es primaria, sino secundaria*” (ibíd.; bastard. en el orig.).

Mientras los debates teóricos en la década de 1980 se calmaban, en varias casas de altos estudios se desarrolló una intensa experiencia con la interpretación de la p.a. En 1980, Steinweg, Gerd Koch y Florian Vaßen fundaron una *Gesellschaft für Theaterpädagogik* [Sociedad de pedagogía teatral], que “se concentraba en las piezas de aprendizaje de Brecht como un método político-pedagógico” (Vaßen, 1994, p. 3). En seminarios y talleres, se probó la “praxis de la pieza de aprendizaje más reciente” (ibíd.). Informes y resultados de trabajo se publican desde 1984 en la revista *Korrespondenzen*, más tarde *Zeitschrift für Theaterpädagogik*. En la Universidad de Hannover, se fundó un archivo de la p.a., que más tarde fue incorporado al Instituto de Educación Técnica Superior de Osnabrück.

2.3. *Krabiél y las consecuencias*. Un nuevo impulso, ciertamente brusco, recibió el debate sobre la p.a. en 1993 a través de Klaus-Dieter Krabiél. Su obra fue elogiada, con razón, como “clara, objetiva, lógica, bien estructurada, así también como rica en datos e informaciones” (Schoeps, 1997, p. 572); habría que agregar, en todo caso, ‘grosera’. El punto de partida de la investigación de Krabiél es la exposición sistematizadora de Steinweg, que es sometida a una crítica mordaz (cf. Krabiél, 1993, p. 304). Krabiél describe su propia manera de proceder como “reconstrucción histórico-genética, orientada a los contextos genéticos y al desarrollo de procesos” (ibíd., p. 3). El contexto histórico, en sentido estricto, de las p.a. –la crisis económica mundial, el desempleo en aumento y el rápido ascenso del movimiento nazi– por cierto, es dejado de lado por Krabiél. En el centro, por el contrario, se sitúan el origen musical de las p.a. en la Nueva Música y en la vanguardia musical, los conceptos como los de ‘música comunitaria’ y ‘música utilitaria’, la conexión de las p.a. con las Jornadas musicales de Baden-Baden y Berlín y la importancia de los compositores Hindemith, Weill y Eisler. El punto de partida y punto final de la investigación de Krabiél es la limitada tesis de que las p.a. no serían otra cosa que “arte utilitario, de música vocal, para músicos y actores aficionados” (ibíd., p. 225). Un escenario adicional del debate conforman los fragmentos dispersos de Brecht con títulos como *Theorie der Pädagogien* [Teoría de las pedagogías] (GA 21, p. 398) y reflexiones sobre la “pedagogía grande” y “pequeña” (ibíd., p. 396). Steinweg integró estos textos en la teoría de la p.a. de Brecht (cf. Steinweg, 1972a, pp. 205 y ss.); Knopf lo siguió en esto (cf. Knopf, 1980, pp. 421 y ss.); Krabiél, en cambio, rechaza una conexión con la p.a. (cf. Krabiél, 1993, pp. 284 y s.).

Con el fin de la Guerra Fría, perdió urgencia la disputa por la p.a. El libro de Krabiél fue reconocido solo paulatinamente (cf. Hartung, 2004, p. 190). Su tesis principal, que no habría una teoría de la p.a. desarrollada sistemáticamente por Brecht, apenas fue contradicha. La crítica consistía en que Krabiél limitaba la p.a. al terreno musical. Antony Tatlow, presidente de la Sociedad Internacional Brecht hasta 1990, sostiene, en cambio, que si bien es cierto que las p.a. habían tenido su origen en el ‘movimiento del arte utilitario’ basado en la música, este origen,

sin embargo, se habría superado pronto como consecuencia de la creciente politización de las p.a.: “cuanto más lejos de él [el movimiento del arte utilitario] se desarrollaron, tanto más interesantes han llegado a ser” (Tatlow, 1994, p. 27). También Vaßen critica que la “fijación en la pieza de aprendizaje como género musical” de Krabiell acabaría en una “doctrina pura de la pieza de aprendizaje” (Vaßen, 1995, p. 209). Karl-Heinz Schoeps advierte lo que se pierde cuando Krabiell desplaza las p.a. de los estudios teatrales y literarios hacia la “musicología”: las p.a. están compuestas por “textos de alto valor artístico” (Schoeps, 1997, p. 573). En su réplica a Krabiell, Steinweg se dirige también contra la definición estricta de las p.a. como “música utilitaria vocal” (Steinweg, 1995, p. 225), revisa, ahora, algunas de sus tesis. Así, concede que en 1929-1930 no habría habido ninguna teoría de la p.a. “totalmente elaborada” (ibíd., p. 218); Steinweg ya no quiere aferrarse a una “homogeneidad de las declaraciones de Brecht sobre la pieza de aprendizaje”, tampoco a la tesis de un “tipo unitario” de las p.a. (ibíd., p. 234). Fredric Jameson ha criticado como “revisionismo” la dominancia, postulada por Krabiell, de los aspectos musicales en perjuicio de los aspectos sociales y políticos (Jameson, 2013, p. 97 y n. 43). Es puesto nuevamente al descubierto el *topos* principal de las p.a. que se había desplazado a la periferia con la exposición de Krabiell: de lo que se trataría en ellas es de la “primacía de la situación colectiva sobre la ética individual” (ibíd.).

Con el congreso internacional sobre *La medida* de 1998, la infame p.a. fue canonizada. Sin embargo, en las intervenciones podía leerse todavía, 10 años después del fin de la Guerra Fría, la presión social a la que se veía expuesta la ocupación con las p.a. de Brecht (cf. Cohen, 2000). Hasta ahora, la última tentativa amplia sobre la p.a. es la de Günter Hartung. En la búsqueda de una “síntesis” (Hartung, 2004, p. 132) critica que Steinweg habría desarrollado la teoría de la p.a. de Brecht, en su mayor parte, a partir de *La medida* y habría adaptado a ella las p.a. precedentes (ibíd., pp. 244 y s.). A la inversa, Krabiell partiría de las p.a. tempranas, originadas en el contexto musical, y pasaría por alto que, empezando por *La medida*, las p.a. ya no fueron estimuladas (cf. ibíd., p. 245) por “algún deseo de los compositores” (ibíd., p. 219). También Hartung le reprocha a Krabiell una “desatención hacia aspectos político-históricos de *La medida*” (ibíd., p. 192). Estos son reseñados detalladamente por Hartung en su investigación de la recepción temprana de *La medida* en el Partido comunista (cf. ibíd., pp. 136 y ss.).

3. *La p.a. en la dramaturgia después de Brecht*. Con la prohibición de la escenificación de *La medida*, Brecht había quitado toda base a la pieza como matriz para un “teatro del futuro” (la prohibición fue revocada en 1997, cf. *Brecht-Lexikon*, 2006, p. 88). Aun así, las p.a. se mantuvieron virulentas. La exitosa pieza de 1958 de Max Frisch, *Biedermann y los incendiarios*, lleva como subtítulo “Una pieza de aprendizaje sin enseñanza”. La postulación y la retractación simultáneas remiten menos al malentendido usual –como si las p.a. promulgaran una doctrina reducible a lo político-ideológico– que a la presión a la que se veía expuesta durante la Guerra Fría una p.a. posbrechtiana. Esto muestra también, de varias formas, la relativizadora tentativa de explicación de Frisch: el subtítulo “señala como mucho que de lo que



se trata realmente para mí, no es en primer lugar, y quizás, en lo absoluto, de la doctrina” (Frisch, 1969, p. 18). En la época del *Marat-Sade*, de 1964, a Peter Weiss le pareció la forma de la p.a. todavía poco idónea para su teatro considerablemente más emocional (cf. Gerlach y Richter, 1986, p. 53). Dos años más tarde, la p.a. es nombrada entre los tipos de representación que Weiss usó para su pieza documental *Canto del fantoche lusitano* (cf. Unsel y Weiss, 2007, p. 575). Él planeaba una serie de “piezas de aprendizaje políticas” (ibíd., p. 593), de las cuales tan solo se hizo realidad *Discurso sobre Vietnam*. En las programáticas “Notas sobre el Teatro-Documento” de 1968, de Weiss, por último, las p.a. de Brecht se cuentan entre las antecesoras del nuevo tipo de teatro (Weiss, 1976, p. 99).

La pieza *Mauser* de 1970 de Heiner Müller, desarrollada a partir de *La medida*, marca el punto culminante de su apropiación crítica de las p.a. Su pieza “presupone / critica la teoría y la praxis de la pieza de aprendizaje de Brecht” (Müller, 2001, p. 259). Las representaciones ante el público serían permitidas a condición de que se haga posible que el público “controle la representación a partir del texto”, por ej. a través de “leerlo conjuntamente” en voz alta (ibíd.). Algunos años más tarde, en una carta de 1977 a Steinweg, aparece la muy citada declaración de Müller: “no se me ocurre nada más sobre la PIEZA DE APRENDIZAJE” (Müller, 2005a, p. 187). Poco después, precisa Müller que los “desprendimientos de piedras de la historia más reciente” habrían “causado daños” a la “construcción ideal dialéctica de las piezas de aprendizaje” (Müller, 2005b, p. 224). Sin embargo, él se mantuvo en el entorno de las p.a. con la adaptación del fragmento *Fatzer* de Brecht en el año 1978 –para Müller, un “texto del siglo” (Müller, 2005c, p. 242). Después del cambio radical de 1989, le pareció que había una situación en la que “la pieza de aprendizaje vuelve a tener un sentido” (Müller, 2005a, n. 651).

Tony Kushner (*Angels in America*, 1992) aludió en 1995 al mérito de Müller para un nuevo interés en la p.a.: “Müller points us back to the *Lehrstück* [Müller vuelve a llamarnos la atención sobre la *pieza de aprendizaje*]” (Weber, 1995, p. 81). Kushner, en sus propias palabras, “profoundly influenced by Brecht” [profundamente influido por Brecht] (ibíd., p. 75), ya había puesto en escena la *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo* durante su época de estudiante (cf. ibíd., p. 82). Según Kushner, la pregunta central de las p.a. apunta al estatuto del individuo: “what becomes of the individual when the individual encounters the necessity to collectivize, in the sort of struggles unto death that the protagonists or antagonists in the *Lehrstücke* suffer? [¿en qué se convierte el individuo cuando el individuo se encuentra en la necesidad de colectivizar, en la forma de luchas a muerte que experimentan los protagonistas o antagonistas en las *piezas de aprendizaje*?]” (ibíd., p. 81).

Elfriede Jelinek se refiere a la p.a. en sus comienzos en la dramaturgia. En *Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido o Los pilares de las sociedades* (1977), ella habría querido “imitar, por decir así, o bien continuar con la pieza de aprendizaje brechtiana” (Jelinek, 1995, p. 31). Con motivo del centenario del nacimiento de Brecht, ella constata que de las p.a. permanecería “un resto indecible,



indescriptible sobre el que no se puede hablar más. Y sobre el que solo se puede hablar ahora” (Jelinek, 1998).

La pieza documental *Der Kick* [El puntapié] (2007) de Andres Veiel lleva como subtítulo “Una pieza de aprendizaje sobre violencia”. De la misma manera que en *La medida*, según Veiel, una ejecución –el asesinato de un chico de 16 años por jóvenes de extrema derecha–, “no se representa directamente, sino que se rinde un informe de ello” (Raddatz, 2007, p. 243). Veiel piensa que en el rechazo de toda “estrategia orientada a pasmar” está la “idea central” de *La medida*. Lo “grandioso” en la p.a. de Brecht sería que se rehúsa toda inmediatez (ibíd.). La idea de Heiner Müller de que el público lea conjuntamente –obtenida a partir de la p.a.–, se encuentra otra vez en la performance de Rimini Protokoll estrenada en 2006 con el título: *Karl Marx: El capital, primer volumen*. Durante la representación se distribuyó a la totalidad de los espectadores y las espectadoras el volumen 23 de las MEW<sup>3</sup> y se leyeron conjuntamente pasajes de él en voz alta (cf. Rimini Protokoll, 2008, p. 128). Como con la p.a., se trata también para el colectivo Rimini Protokoll, de que el que lea o interprete el texto “reflexione sobre sí mismo, en su papel, de otra manera” (Raddatz, 2007, p. 222). La conclusión de Rimini Protokoll: “no hay ninguna doctrina, pero a pesar de eso, este procedimiento [el brechtiano] es enormemente fructífero” (ibíd.). Thomas Martin relaciona directamente su pieza *Blackbox. Ein Stück vom Fliegen* [Caja negra: una pieza sobre el vuelo] de 2007 – atravesada de citas de Brecht (cf. Martin, 2010, p. 139) con la *Pieza didáctica de Baden*. Basándose en el accidente aéreo de la *Pieza didáctica de Baden* de Brecht, Martin se concentra en la caída de uno de los aviones terroristas del 11 de septiembre de 2001.

3 Marx-Engels Werke, Obras de Marx y Engels; el vol. 23 contiene *El capital* (nota del traductor).

## Bibliografía

- » Adorno, Th. W. (2003 [1962]). Compromiso (trad. de A. Brotons Muñoz). En Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura. Obra completa*, vol. 11 (pp. 393-413). Madrid: Akal.
- » Arendt, H. (1950). Der Dichter Bertolt Brecht. *Neue Rundschau*, fasc. 1 (año 61), 53-67.
- » Arendt, H. (1969a). Quod licet Jovi ... Reflexionen über den Dichter Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur Politik (1ª parte). *Merkur*, 254, fasc. 6 (año 23), 527-542.
- » Arendt, H. (1969b). Quod licet Jovi ... Reflexionen über den Dichter Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur Politik (2ª parte). *Merkur*, 255, fasc. 7 (año 23), 625-642. (parte 1 y 2 publ. nuevamente bajo el título de "Bertolt Brecht", en H. Arendt, (1989 [1968]) *Menschen in finsternen Zeiten* (ed. por U. Ludz; pp. 243-289). Múnich y Zúrich: Piper.
- » Benjamin, W. (2018 [1939]). ¿Qué es el teatro épico? (trad. de J. Aguirre, rev. de J. Ibáñez Fanés). En W. Benjamin, *Illuminaciones* (ed. y pról. de J. Ibáñez Fanés; pp. 137-145). Madrid: Taurus.
- » Berenberg-Gossler, H.; Müller, H.-H. y Stosch, J. (1974). Das Lehrstück – Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses? Eine Auseinandersetzung mit Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart 1972. En J. Dyck et al., *Brecht-Diskussion* (pp. 121-171). Kronberg: Scriptor.
- » 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. (2015a [1930]). *La medida*. En B. Brecht, *Teatro completo* (ed., trad., introd. y notas de M. Sáenz; pp. 491-515 y 1798). Madrid: Cátedra.
- » Brecht, B. (2015b [1930-1931]). El consentidor. En *ibíd.*, *El consentidor y el disentidor*. En *ibíd.* (pp. 479-484).
- » Brecht, B. (2015c [1930]). *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo*. En *ibíd.* (pp. 459-476).
- » Brecht, B. (2015d [1930-1932, pub. 1937]). *La excepción y la regla*. En *ibíd.* (pp. 609-630).
- » *Brecht-Handbuch* (2001). Vol. 1, *Stücke* (ed. por J. Knopf). Stuttgart y Weimar: Metzler.
- » *Brecht-Lexikon* (2006). (ed. por A. Kugli y M. Opitz). Stuttgart y Weimar: Metzler.
- » Cohen, R. (2000). Recensión de Gellert, Koch y Vaßen 1999. *Das Argument*, 234 (año 42), 110-112.
- » Esslin, M. (1962 [1959]). *Brecht: Das Paradox des politischen Dichters* (1ª ed. en al.). Frankfurt/M: Athenäum.
- » Frisch, M. (1969). *Dramaturgisches: Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer*. Berlín Occ.: Literarisches Colloquium.
- » Gellert, I.; Koch, G. y F. Vaßen, F. (eds.) (1999). *Massnahmen: Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück Die Massnahme*. Berlín: Theater der Zeit.
- » Gerlach, R. y Richter, M. (eds.) (1986). *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Grimm, R. (1959). Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie. Versuch über ein Lehrstück von Brecht. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, fasc. 4 (año 78), 394-424.

- » Hartung, G. (2004). Geschichte des Brechtschen Lehrstücks. En G. Hartung, *Der Dichter Bertolt Brecht* (pp. 127-247). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- » Jameson, F. (2013 [1998]). *Brecht y el Método* (trad. de T. Arijón). Buenos Aires: Manantial.
- » Jelinek, E. (1995). Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer. En E. Jelinek, J. Heinrich y A.-E. Meyer, *Sturm und Zwang: Schreiben als Geschlechterkampf* (pp. 7-74). Hamburgo: Klein.
- » Jelinek, E. (1998). Brecht aus der Mode. En *Tagespiegel*, 10.2.1998, sitio web.
- » Kaiser, J. (1973). Brechts "Maßnahme" – und die linke Angst. Warum ein "Lehrstück" so viel Verlegenheit und Verlogenheit provoziert. *Neue Rundschau*, fasc. 1 (año 84), 96-125.
- » Knopf, J. (1980). *Brecht-Handbuch Theater: Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzler.
- » Krabiel, K.-D. (1993). *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart y Weimar: Metzler.
- » Kurella, A. (1972 [1931]). Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln. En R. Steinweg (ed.), 1972b (pp. 378-393).
- » Lehmann, H.-T. y H. Lethen (1978). Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität des Lehrstücks. En R. Steinweg (ed.), *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten* (pp. 302-318). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Lüthy, H. (1952). Vom armen Bert Brecht. *Der Monat*, fasc. 44 (año 4), 115-144.
- » Martin, Th. (2010). Blackbox. Ein Stück vom Fliegen. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, 35, 139-154.
- » Mayer, H. (1998 [1961]). Brecht y la tradición (trad. de B. Kügler, B. Linares y M. Barreno). En H. Mayer, *Brecht* (pp. 101-247). Hondarribia: Hiru.
- » Mittenzwei, W. (1965 [1962]). *Bertolt Brecht: Von der "Maßnahme" zu "Leben des Galilei"*. Berlín Or. y Weimar: Aufbau.
- » Mittenzwei, W. (1976). Die Spur der Brechtschen Lehrstücktheorie. En R. Steinweg (ed.), *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (pp. 225-254). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Müller, H. (2001). Anmerkung. En H. Müller, *Die Stücke 2. Werke*, vol. 4 (ed. por F. Hörnigk; pp. 259 y s.). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Müller, H. (2005a [1977]). Verabschiedung des Lehrstücks. En H. Müller, *Schriften. Werke*, vol. 8 (ed. por F. Hörnigk; p. 187). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Müller, H. (2005b [1979]) Fatzer ± Keuner. En *ibíd.* (pp. 223-231).
- » Müller, H. (2005c). *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, *Werke*, vol. 9 (ed. por F. Hörnigk). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Notowicz, N. (1971). *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhard Eisler* (transcr. y ed. por J. Elsner). Berlín Or.: Verlag Neue Musik.
- » Raddatz, F.-M. (2007). *Brecht frisst Brecht*. Berlín: Henschel.
- » Rimini Protokoll (2008). "Aber das überlegen wir uns nochmal.". Die Inszenierung *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*, Helgard Haug und Daniel Wetzel im Gespräch mit Henning Fülle. *Marx-Engels-Jahrbuch 2007*, Berlín, 119-131.

- » Schoeps, K.-H. (1997). Recensión de Krabiel 1993. *Monatshefte*, fasc. 4 (año 89), 572-575.
- » Schumacher, E. (1977 [1955]). *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (reimpr. con un epíl.). Berlín Or.: Rütten & Loening.
- » Steinweg, R. (1971). Das Lehrstück – ein Modell des sozialistischen Theaters. Brechts Lehrstücktheorie. *Alternative*, 78-79 (año 14), 102-116.
- » Steinweg, R. (1972a). *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Metzler.
- » Steinweg, R. (ed.) (1972b). B. Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Steinweg, R. (1995). Re-Konstruktion, Irrtum, Entwicklung oder Denken fürs Museum: Eine Antwort auf Klaus Krabiel. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, 20, 217-237.
- » Szondi, P. (1967 [1966]). Nachwort. En P. Szondi (ed.), B. Brecht, *Der Jasager und Der Neinsager: Vorlagen, Fassungen und Materialien* (pp. 103-112). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Tatlow, A. (1994). Landkarten für Maulwürfe oder Eine rückwärtsgewandte Zukunftswissenschaft. *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*, fasc. 19-20-21 (año 10), 23-30.
- » Unseld, S. y Weiss, P. (2007). *Der Briefwechsel* (ed. por R. Gerlach). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Vaßen, F. (1994). Editorial. *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*, fasc. 19-20-21 (año 10), 2-5.
- » Vaßen, F. (1995). Bertolt Brechts "learning-play": Genesis und Geltung des Lehrstücks. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, 20, 201-215.
- » Veiel, A. (2007). *Der Kick: Ein Lehrstück über Gewalt*. Múnich: Deutsche Verlags-Anstalt.
- » Weber, C. (1995). I Always Go Back to Brecht: A Conversation with the Playwright Tony Kushner. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, 20, 67-88.
- » Weill, K. (1975 [1930]). Über meine Schulooper *Der Jasager*. En K. Weill, *Ausgewählte Schriften* (ed. por D. Drew; pp. 61-63). Frankfurt/M: Suhrkamp.
- » Weiss, P. (1976 [1968]). Notas sobre el Teatro-Documento (trad. de F. Formosa). En P. Weiss, *Escritos políticos* (pp. 97-110). Barcelona: Lumen.
- » Wekwerth, M. (1976). *Brecht? Berichte, Erfahrungen, Polemik*. Múnich y Viena: Hanser.
- » Antiideología, Aprender / Aprendizaje, Arte político, Autonomía del arte, Autotransformación, Colectivo, Compromiso, Comunismo, Conocimiento, Culinario, Estética, Estética del material, Experiencia, Hombre nuevo, Individuo, Investigación social de intervención, Línea Brecht, Moral socialista, Pensamiento interviniente, Praxis, Sujeto, Teatro, Teatro dialéctico, Teatro épico, Teatro popular filosófico, Trabajo de rememoración.