

LA HISTORITZACIÓ DEL TEATRE DE BERTOLT BRECHT

Autor: Albert Reverendo Mascort

Tutor: Enric Gallén Miret

Treball Final de Màster (TFM)

Màster Universitari en Estudis Teatrals

Curs: 2018 – 2019

ÍNDEX

Resum	2
Introducció	3
La periodització segons Bernard Dort	7
Historització: la dialèctica situació – persona	10
Historització: la dialèctica continuïtat – interrupció	14
Historització: la dialèctica crítica – producció	17
Conclusions: Brecht en la dialèctica teatre – societat	19
Referències bibliogràfiques	22

«Llanas, vacías, banales, se vuelven las poesías si al tema se le quitan sus contradicciones, si las cosas de que tratan no aparecen en su forma viviente, es decir, bajo todos sus aspectos, en su forma no acabada y no formulada definitivamente.»

Bertolt Brecht
(1984b: 294)

RESUM

Què cal tenir en compte per a preguntar sobre l'actualitat de Brecht? Com es pot articular la pregunta essent conscients de la diferència que ens hi separa? Aquest estudi planteja la importància de la historització en el teatre brechtian a l'hora de formular aquest tipus d'interrogants. Es desplega dialècticament la historització brechtiana per a posar en relleu la dimensió fragmentària i productiva del teatre brechtian. Historitzant la historització es pretén mostrar una manera de formular la pregunta sobre l'actualitat brechtiana que es faci càrrec de la dialèctica temporal que entranya. Es tracta d'elaborar el punt de vista amb el qual tractar Brecht no pas com un patrimoni definitiu sinó com una herència oberta.

PARAULES CLAU

Bertolt Brecht, Història, historització, actualitat, dialèctica, producció, muntatge, situació, periodització, herència

ABSTRACT

What should be taken into account when asking for Brecht's actuality in present times? How can such question be articulated bearing in mind the difference we keep? This study exposes the importance of historization in brechtian theatre when it comes to such matters. Brechtian historization is unfolded in order to disclosure the fragmentary and productive dimension of brechtian theatre. Historizing historization is meant to display a way to question Brecht's actuality assuming the temporal dialectics involved. The aim is to produce a point of view with which relate to Brecht not as a definite patrimony but an open heritage.

KEY WORDS

Bertolt Brecht, History, historization, actuality, dialectics, production, mounting, situation, periodization, heritage

1. Introducció

Quina vigència té Bertolt Brecht avui? Què pot dir Brecht al nostre temps? Per què hauríem de recórrer-hi? No són massa radicals les diferències materials respecte a l'època que va motivar i generar la seva tasca teatral? Són moltes les pàgines que s'han omplert intentant respondre aquest tipus de preguntes, posant de manifest la complicació de l'herència brechtiana, plantejant l'aplicació dels seus aprenentatges o la problematització de la seva capacitat política. M'aventuro a afirmar que cada vegada que s'ha dut Brecht a escena s'ha reactivat la discussió sobre la seva vigència; n'hem vist un exemple ben recentment amb la pols que ha aixecat *La bona persona de Sezuan* del Teatre Nacional de Catalunya d'aquesta temporada 2018-2019. I és que ja se sap, *qui no vulgui pols, que no vagi a l'era*; tot i que potser és un bon moment per a replantejar la formulació de la pregunta sobre l'actualitat de Brecht.

Què vol dir que Brecht sigui actual? I què vol dir que hagi caducat? Aquesta pregunta està radicalment travessada per la història. L'actualitat o la caducitat de Brecht es jutja en base a una manera d'entendre la història des del present. Per a un teatre que pivota tant al voltant de la història, preguntar-nos pel seu lloc en la història (i en l'actualitat) ens situa en un terreny especialment confús. En efecte, quan un teatre centrat en la història és interrogat històricament per la seva manera d'entendre la història, no ens torna en certa manera la pregunta?

Així doncs, per a preguntar sobre l'actualitat del teatre brechtian cal que ens fem càrrec de l'aproximació històrica que adoptem. El problema que motiva aquestes pàgines és, en gran mesura, metodològic: quina aproximació històrica ens col·loca en una millor disposició per formular la pregunta? Queda fora d'aquest estudi, per tant, resoldre la pregunta, tot i que evidentment la propedèutica que proposo pretén il·luminar possibilitats brechtianes per al nostre present.

Hi ha en el corpus brechtian un concepte que apareix repetidament i que dóna una bona clau interpretativa. Es tracta de la historització (*Historisierung*). Aquesta noció travessa moltes de les categories brechtianes i l'aire de família que manté amb el mot «història» la fa una bona porta oberta per dialogar-hi. Així doncs, enfocarem la pregunta sobre l'actualitat de Brecht a través de la historització brechtiana.

Ens trobem davant d'un tracte històric de la historització, que a més va orientat a l'actualitat. Si considerem aquesta tasca com un intent d'historitzar la historització brechtiana ens adonem ràpidament que el nostre objecte d'estudi s'inclou dins el procés. La resposta i l'aproximació estan profundament imbricades. És precisament per això que recorro a aquest concepte, perquè ens obliga a tenir sempre present aquesta relació de l'estudi present i l'objecte aparentment propi del passat. Per així dir-ho, ens obliga a adoptar el mètode dialèctic amb el qual dirigim la mirada a una noció del passat des del llindar del present. Si volem historitzar la historització, no estem en el fons reactivant-la? La dialèctica permet desplegar explícitament aquesta relació historitzant; del que es tracta és de captar la historització en el seu esdevenir, en el qual, com veiem, la nostra pregunta ja es troba immersa.

Podem entendre-ho fàcilment si pensem paral·lelament que la pregunta sobre l'actualitat brechtiana és en certa manera la pregunta sobre la distància que mantenim amb Brecht. Per a respondre-la hem de distanciar *un* Brecht, a través del qual hem entès quelcom així com *la doctrina del distanciament brechtianà* (probablement exposada únicament de manera cronològica). En distanciar-nos del distanciament (*Verfremdungseffekt*) entrem en relació dialèctica, i constantment identitat i diferència ballen d'un costat a l'altre identificant-se i distanciant-se. No és casual que el distanciament i la historització vagin estretament lligades; tal com assenyala Peter Brooker: «solo el *Verfremdungseffekt*, dijo Brecht, permitía «subrayar el aspecto histórico de una situación social específica... Estaba diseñado principalmente para historizar los incidentes retratados»» (Brooker 1998: 235)¹. Bernard Dort també emfatitza aquesta relació, afirmant que el distanciament no és un simple procediment d'escenificació, sinó que «interviene en todos los estadios del teatro de Brecht» (Dort 1960: 185) de manera que l'espectador «discierna el carácter pasajero, temporal, de la naturaleza que se le presenta y reconozca esta naturaleza como un determinado estado histórico del mundo de los hombres» (1960: 185).

Veiem, així, que tant la historització com el distanciament ens condueixen a la dialèctica quan se'ls demana sobre la seva actualitat, en la mesura que aquesta actualitat implica ja una historicitat i un distanciament des dels quals preguntem. Així com distanciar el distanciament implica fragmentar un cert tipus de *distància-Brecht* (la més

¹ La cursiva és meua. Per a la localització original de la cita de Brecht. Vegeu Brecht, Bertolt (1983) *Escritos sobre teatro, vol I*. Jorge Hacker (ed. i trad.) Buenos Aires, Nueva Visión, p. 154.

estesa), historitzar la historització implica fragmentar un tipus d'*història-Brecht*. Com fem història de Bertolt Brecht? I què ens permet saber de la historització?

Segurament la resposta més immediata seria elaborar una periodització del concepte d'historització al llarg del corpus-Brecht, dins el qual certament va anar variant. Què implica, però, remuntar cronològicament enrere la noció d'història en Bertolt Brecht? Tal vegada la periodització no és una manera de tractar la història? La periodització és ella mateixa històrica, consisteix en un encadenament de fets l'estructura dels quals es dedueix d'uns criteris de periodització, generant una història contínua. Cal notar que aquesta història contínua i els criteris estructuradors també són al seu torn històrics. Així, la periodització és una forma de fer història, però, és la més adequada per al nostre fi? Si perioditzem la historització, no estem encobrint en certa manera la relació que guardem amb l'objecte d'estudi? Podem, però, prescindir totalment de la periodització?

Dedicarem el primer capítol d'aquest estudi a considerar la periodització elaborada per Bernard Dort (1960) a *Lectura de Brecht*, que resulta molt apropiada en tant que organitza les diferents maneres en què Brecht maneja la història en la seva dramaturgia. Al seu torn, aquesta lectura ens permetrà mostrar que un enfocament cronològic a aquest objecte resulta insuficient si no explicita el punt de vista sobre la història des del qual perioditza.

Para Brecht fundar su teatro en la historia no significa solamente expresar las estructuras verdaderas del pasado [...]. Es también y sobre todo negarle al hombre toda esencia, negarle a la *naturaleza* humana cualquier realidad que vaya más allá de la histórica [...]. Es el teatro más histórico de nuestra época; pues lo más difícil y más necesario, cuando se construye una reflexión sobre la historia, es fundarla solamente sobre ella misma, es negarle las tentaciones, las coartadas y los consuelos de la naturaleza.
(Barthes 2009a: 234)

Per a desplegar la historització en el seu esdevenir dialèctic no podem fixar-la en el contínuum cronològic, en aquesta segona naturalesa humana que és la linealitat històrica. El Brecht que aquí tractarem no és un corpus tancat, lineal i monolític. Es podria dir que la periodització reconeix diferències i contradiccions en el corpus brechtian; no ho nego, però cal notar que un període es necessàriament una part d'un tot estructurador, d'un tot unitari dividit en períodes. Per més que el salt entre un període i un altre sigui discret i que els considerem incommensurables entre si, la raó de ser d'un període depèn d'un criteri d'ordenació amb el qual Brecht esdevé un tot cronològicament unitari. Així, el Brecht que ens interessa no té períodes continus sinó

fragments dislocats, termes que en ser arrancats del tracte cronològic mostren les contradiccions que integren la història. Si volem captar la historització en el seu esdevenir farem bé de desplegar la seva dimensió dialèctica, consistent en posar en relació allò contradictori, allò anacrònic i heterònom. La dialèctica, més que tractar amb períodes tracta amb fragments en busca de resolució. Tractar Brecht sense deixar el llindar del present, fent-nos càrrec de la nostra posició actual, implicarà des-muntar les relacions cronològiques que hi mantenim a fi de muntar la història com a esdevenir. Es tracta de re-muntar la història, tant recurrent-la cronològicament com tornant-la a muntar. En aquest projecte ens valdrem del tracte dialèctic amb què Walter Benjamin entenia la proposta brechtiana. Georges Didi-Huberman ho explica així:

Este doble movimiento crea intervalos y discontinuidades, de manera que el conocimiento histórico [...] se convierte en un verdadero montaje temporal, “la forma que hace proceder extremos alejados, aparentes excesos de la evolución” o momentos de los que todavía no se ha percibido el secreto parentesco, el “recorrido virtual”. Por lo tanto, no hay “remontada” histórica más que por “remontaje” de elementos previamente disociados de su lugar habitual. (Didi-Huberman 2013: 121)

Així doncs, l'aposta és la següent: per a plantejar l'actualitat de Brecht hem d'assumir el present des del qual preguntem pel passat, i la historització és una bona porta d'entrada en la mesura que canalitza justament aquesta relació dialèctica. En comptes de procedir cronològicament o encadenant deduccions, la qual cosa eliminaria la possibilitat de desplegar la dialèctica, he optat per dislocar certes nocions típiques dels corpus brechtians (tant se val quins) i re-muntar la història explicitant la dialèctica present.

El cos d'aquest projecte, per tant, té caràcter de muntatge: cada apartat uneix nocions contradictòries i les posa en relació. Remuntarem la historització brechtiana en les dialèctiques entre situació i persona en la història, entre continuïtat i interrupció de la història i entre crítica i producció històriques. Val a dir que cada apartat està en relació dialèctica amb els altres; he procurat que aquest muntatge no sigui arbitrari, sinó que assumeixi precisament el present des del qual remuntem el passat, de manera que els termes enceten dialèctiques que encara són actives actualment. Això, no obstant, podrà entendre's quan les haguem desplegat; la raó dialèctica es mostra en la seva exposició i la historització podrà comprendre's en el seu esdevenir. En darrer terme, aquestes pàgines ens convidaran tractar Brecht no pas com un patrimoni museístic a revifar sinó com una herència a assumir, la qual, com a tal herència no pot dirimir-se en tant que corpus o autoria, sinó com a tasca oberta que fa present el passat per a generar el futur.

Desplegar la historització en la seva dialèctica temporal ens ajudarà a abandonar qualsevol projecte de reinstauració de Brecht (d'*un* Brecht) i ens animarà a investigar en què som ja, de fet, molt brechtians.

2. La periodització segons Bernard Dort

Començarem el muntatge de la historització en Brecht recuperant una proposta de periodització que resulta interessant en la mesura que pivota al voltant de la Història. Es tracta, com he dit més amunt, de *Lectura de Brecht*, de Bernard Dort (1960).

Dort (1960: 118) argumenta que, a grans trets, Brecht començà cantant l'anarquisme burgès i posant en escena la fugida a l'animalitat d'uns personatges oprimits; es tracta del Brecht de *Baal*, *Tambors en la nit* i *A la jungla de la ciutats* (1960: 47-82), i també del Brecht de *Home per home*, amb què Dort (1960: 71) identifica una primera metamorfosi social i històrica. Després d'un període marcat per la modificació de tècniques i elements tradicionals dirigits a un públic burgès a qui més o menys enganya per assistir als seus espectacles (1960: 84-88), Dort esmenta *L'òpera dels tres rals* i *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny* (1960: 84-95), Brecht encetà l'etapa de les obres didàctiques (*Lehrstücke*) marcades per una pedagogia materialista ambigua (1960: 109) que s'aproximava de manera eminentment ètica al dogma mancat de concreció històrica (1960: 115). Entre aquestes peces didàctiques Dort assenyala *El vol de Lindbergh*, *La decisió* i *La peça didàctica de Baden sobre l'acord* (1960: 96-115).

Inaugurà llavors Brecht la realització del teatre èpic, sobre el qual ja havia estat teoritzat amb anterioritat. Dort distingeix dins d'aquesta etapa tres períodes que es diferencien principalment per la manera com és tractada la història. Així, *La mare* i *Santa Joana dels escorxadors* (1960: 119-133) representen una successió de contradiccions (1960: 120) que mostren la història, no pas com una fatalitat o com un cel gloriós de gestes, sinó com el producte d'incessants intercanvis entre el món i l'home, en definitiva, la història com un treball perpetu (1960: 133).

Abandonades les *Lehrstücke*, Dort exposa el que podem anomenar com a teatre crític, en base a una expressió del mateix Dort (1960: 135), que es caracteritza per una doble crítica que concerneix a la història. Així, d'una banda Brecht va iniciar el combat contra la història oficial que legitimava el nazisme com a àlgida forma capitalista (1960: 140) feta de guerres, culte a l'heroi i el temor als poderosos, davant la qual reclamava la

necessitat de *fer la història* (1960: 156). Al seu torn, Brecht ubicava els homes dins la història i va treballar el caràcter heterogeni, contradictori dels personatges, que restaven subjectes a la dialèctica entre alliberament i alienació (1960: 184). Són peces d'aquest període, entre d'altres, *Mare Coratge*, *L'ascensió d'Arturo Ui*, *Els fusells de la senyora Carrar*, *Terror i misèria del Tercer Reich*, *El senyor Puntila i el seu criat Matti* o *La bona persona de Sezuan* (1960: 134-189).

El darrer estadi del teatre èpic, d'acord amb la cronologia de Dort, és el que ell anomena teatre de la continuïtat de la història (1960: 190), que consisteix en posar en relació el passat amb el present fent palesa la marxa objectiva de la història a través de l'acció humana, de manera que l'accent es desplaça de la necessitat de modificar radicalment la història a comprendre la seva transformació progressiva (1960: 199). En aquest sentit *La vida de Galileu* i *Els negocis del senyor Juli Cèsar* (1960: 190-204) juguen amb l'anacronisme i la fidelitat amb el passat per a determinar com ens explica i què ens hi diferencia (1960: 203).

Finalment, la periodització de Dort situa la darrera etapa de l'obra brechtiana en el teatre dialèctic o en el reconeixement de la dialèctica en el teatre (1960: 215). En *El cercle de guix caucasià* i *Els dies de la Comuna* (1960: 205-226) Dort hi veu una reconciliació entre la crítica del passat i l'esperança en el futur, entre el que ens té subjectes al món i la llibertat de transformar-lo (1960: 220). «El arte de Brecht ya no se define por la ruptura ni siquiera por la distancia. Es un replanteamiento del mundo pasado en la medida que este es «transformable».» (Dort 1960: 216). Si és o no és possible aquesta reconciliació no podem saber-ho únicament a partir del teatre de Brecht, ell va plantejar el problema sense resoldre'l (1960: 220).

Cal notar que per a un enfocament dialèctic de la historització en Brecht la cronologia és necessària en la mesura que ens permet rastrejar el tracte que donà a la Història. Ara bé, és igualment rellevant que per més que la periodització fragmenti el corpus-Brecht en funció del tracte de la història no aconsegueix realment traspasar una herència, sinó com a molt testimoniar, fer un testament de dissecció del corpus-Brecht. La periodització per si sola (i més quan se'n fa de la història) testifica, genera testimonis passats, però no llega una pregunta sinó un patrimoni. Ens llega, per així dir-ho una història de la 'història' en Brecht, però amb quina estructura històrica s'ha generat?

Existeix en llengua alemanya una doble accepció del mot 'història'. Efectivament, distingeix el terme *Historie* del terme *Geschichte*². Així, mentre la *Historie* indica la història en un sentit d'acumulació lineal d'esdeveniments i sol anar lligada a alguna matèria concreta (com ara una història urbanística o una història del vestuari teatral), la *Geschichte* comprèn la història des del seu esdevenir, el seu moviment amb raó pròpia, la condició mateixa de l'acció humana que transcorre entre passat, present i futur. És la *Geschichte* que es fa càrrec del present des del qual accedim al passat, sorgeix en la dialèctica de la història: «La *Historie* puede enseñar a los contemporáneos o a las generaciones posteriores a ser más inteligentes o relativamente mejores, pero sólo si los presupuestos para ello son básicamente iguales, y mientras lo sean» (Koselleck, 1993: 43). Així, la *Geschichte* comprèn el canvi i el moviment de les condicions temporals, i tota possibilitat d'*Historie* queda emmarcada en el moviment de la *Geschichte*. En paraules de Humboldt recuperades per Koselleck:

El historiador que sea digno de este nombre debe exponer cada acontecimiento como parte de un todo, o, lo que es lo mismo, debe exponer en cada acontecimiento la forma de la historia en general. Con esto [Humboldt] le dio una nueva interpretación al baremo de la exposición épica y lo tradujo a una categoría de lo histórico. (Koselleck 1993: 55)

Veiem, per tant, que la problemàtica de la periodització gira al voltant de la problemàtica de la *Historie*. Fer història vol dir entrar en la dialèctica de la *Geschichte*; la va practicar Bertolt Brecht i cal que l'assumim per a poder donar compte de la historització més enllà de l'anàlisi cronològica. Tampoc no podem considerar la historització merament com una tècnica de l'escena brechtiana. Això seria com considerar que el distanciament és una tècnica entre d'altres i no més aviat una noció que travessa tot el teatre brechtian. D'ara endavant diferenciaré, per tant, la 'Història' (*Geschichte*) de la 'història' (*Historie*). Així doncs, estem en disposició d'endinsar-nos en el caràcter dialèctic de la historització brechtiana i veure fins a quin punt, com assenyala Roland Barthes, la Història no és en Brecht «un objeto, ni siquiera uno tiránico, sino una exigencia general del pensamiento» (Barthes, 2009a: 233).

² Sobre l'origen de les dues paraules, els seus significats respectius i les relacions mútues que se'n deriven Vegeu Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos histórico*, Barcelona, Paidós, p. 41-66.

3. Historització: la dialèctica situació – persona

Historitzar la dialèctica entre situació i persona significa establir un canal pel qual la situació es veu concretada en l'acció d'una persona alhora que la persona es troba determinada per la situació. Es tracta d'una dialèctica entre món i llibertat.

Vegem, primerament, el costat objectiu d'aquesta dialèctica: com la historització ha de fer emergir la situació històrica d'uns personatges i els espectadors. Brecht (2015: 61) defensava que l'espectador ha de veure «esas masas detrás de individuos [...], ha de contemplar a los individuos como partículas de la masa en una reacción, una manera de actuar, un proceso de la masa.» Es tracta de fer emergir en el personatge les relacions socials d'un moment determinat de la història:

En Brecht, [...] la riqueza de un personaje nunca es caracterial, la riqueza corresponde siempre esencialmente a la situación (política, social, real), nunca encontramos en ella estados de alma sin historia, sin un origen político en un sentido profundo del término.» (Barthes 2009b: 218)

En aquest sentit, la historització del personatge ha de mostrar de quina manera les seves emocions estan profundament determinades per un passat i una sèrie d'interessos presents, tenen sempre un fonament de classe i la seva aparició està situada històricament i social (Brecht 2015: 22). El teatre que historitza ha de provocar les emocions per tal d'identificar-ne el rastre de classe. En la mesura que «cada avance liquida otro avance, alejándose de él, es decir, avanzando por encima de él, pero también lo utiliza, y en cierto modo permanece en la conciencia de los hombres como tal avance» (Brecht 2015: 22), quan compartim una emoció amb algun personatge d'una altra època hem de suposar que hi compartim un interès de classe que encara ressona en el nostre present (2015: 23). Les emocions, esporàdiques i personals, estan profundament determinades per la història, i la historització vol portar aquesta determinació a la superfície.

Més enllà de les emocions, el personatge parla amb moltes ressonàncies d'altres èpoques i historitzar-lo significa pensar-los tots simultàniament (Brecht 2015: 275); la situació, en aquest sentit, inclou totes aquestes veus que es fan presents des del passat. S'entreveu així el caràcter dialèctic de la historització pel que fa a la situació: és alhora present i absent, la situació inclou allò que ha superat, és la fixació objectiva del personatge en un moment de la Història. Observem, però, que aquesta subjecció a la

situació no comporta una determinació absoluta del personatge, no està determinat a actuar sempre d'una mateixa manera, perquè apareix en més d'un personatge, en els personatges passats que inclou com a ecos: «sin duda es como es, porque hay suficientes razones en el tiempo, pero en la medida en que el tiempo le ha formado es también otro [...]. Como hoy es así, ayer podría haber sido de otra manera.» (Brecht 2015: 274) Si ja ha estat transformable, al cap i a la fi ho segueix essent. L'ésser humà, per tant, és mutable, como indica Brecht (2015: 46) i pot transformar la situació que al seu torn el determina.

Hem caigut, així, a l'altra banda de la dialèctica entre situació i persona, en la qual es mou la historització. Veiem que la situació determina la persona, però, en la mesura que aquesta situació la posa en relació històrica amb si mateixa, la persona determina també la situació. Si passem, per tant, a la banda subjectiva d'aquesta dialèctica diem que la historització consisteix en mostrar la particularitat de la persona que transforma una situació:

El desalojo de una vivienda es un proceso masivo, como tal, de importancia histórica. Tengo que describirlo de tal manera que pueda reconocerse su importancia histórica. Como tal proceso masivo (su carácter masivo le convierte en sí mismo en un momento de la Historia) afecta a un determinado trabajador en paro sólo como a un simple X. Podría pensarse que el desalojado ha de ser representado solamente en su cualidad de X, es decir, en su indefinición, en su carácter de masa, en su falta de rasgos individuales, o sea, como el parado X. Eso sería un error. Forma parte del proceso histórico que X es alguien especial, un determinado ser humano, con cualidades determinadas, que se diferencia de todos los demás desalojados. Digamos que se llama Franz Diez. Su lucha consiste precisamente en que lucha por no ser un X [...]. La lucha de Diez por no ser tratado como un X es precisamente el proceso histórico; el cómo utiliza su carácter de masa, que le degrada a ser un X, para escapar a ese aniquilamiento, esa deshumanización: eso es historia.

(Brecht 2015: 40-41)

El que es representa dalt d'un escenari, al cap i a la fi, és el comportament humà d'uns personatges concrets que actuen en una situació determinada. Cal que l'escenari capturi precisament la dislocació dels personatges, la seva llibertat i capacitat de transformar les situacions. Per a mostrar el que té de comú amb els altres personatges, el que té de X, cal que sobre l'escenari es mostri la seva diferència singular, la capacitat d'actuar diferent a com ho faria si només fos X (Brecht 2015: 272). El que importa dels personatges i de la seva particularitat no és el seu caràcter personalíssim, sinó les seves decisions, com actuen. Brecht ho indica de la següent manera en el *Petit Òrganon*:

Les *condicions històriques* no les podem, sens dubte, imaginar (ni estructurar) com a potències obscures (causes secretes), sinó que són creades i mantingudes per éssers humans (i seran ells els qui les canviaran): les accions que fan són les que les determinen. (Brecht 1988: 27)

Per tant, és en l'acció quan es mostra la llibertat humana, la seva capacitat de determinar la situació. Aquesta llibertat, però, està historitzada, es dona en relació a una situació i unes condicions històriques; no es tracta que l'ésser humà sigui lliure quantes menys determinacions tingui, sinó com més pugui determinar la seva determinació, per entendre'ns, com més es pugui determinar a si mateix. En efecte, la particularitat de la persona està sempre en relació a la seva situació, la qual es defineix alhora per les múltiples i particulars relacions humanes. El següent diàleg entre un actor i un espectador és força representatiu:

Actor: Entonces he de plantear un personaje mostrando todo el tiempo: así fue este hombre en ese momento de su vida [...] o así solía hablar en aquel tiempo. Y eso ha de estar en relación con expresiones como: así solían hablar o actuar las personas de su clase, o: el hombre que represento se diferenciaba por esta acción o aquella manera de hablar de la gente de su clase.

Espectador: Así es. Cuando estudiéis vuestro papel hallad primero los títulos de este carácter histórico. Pero no olvidéis que la historia es una historia de lucha de clases, que por lo tanto los títulos han de ser socialmente relevantes.

Actor: Entonces, ¿el espectador es un historiador social?

Espectador: Sí. (Brecht 2015: 292)

Veiem, per tant, que si les accions dels personatges són rellevants no és pas perquè interessi el seu caràcter més personal, sinó perquè mostren les determinacions històriques d'un moment en què es concreta una situació. L'escena brechtiana no tracta les accions ni les condicions per separat, sinó que les fa dialogar en una *concreció històrica*:

EL FILÒSOF: L'espectador podrà fer abstraccions (L'actor actua així: actuo jo així?), com més concretament hom li presenti el cas. Un pare molt particular pot ser el més general de tots. La particularitat és una característica distintiva d'allò general. Molt generalment ens toquem amb casos particulars. (Brecht 1986: 125-126)

Podem entendre fàcilment en què consisteix aital concreció dialèctica si ens fixem en el treball del *gestus*, en aquest cas, el dels personatges. En efecte, trobem en el *gestus* social dels personatges l'exteriorització de les emocions filtrades per les relacions

socials que regeixen la convivència entre persones en una determinada època (Brecht 2015: 137). Brecht posa el següent exemple:

La «mirada del perro apaleado» puede convertirse en gesto social si se muestra cómo, a través de determinadas acciones de los hombres, el hombre individual es reducido al nivel animal; el gesto social es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite sacar conclusiones sobre la situación social. (Brecht 2015: 242)

Brecht (2015: 241) afirma que no es tracta d'una mera gesticulació que subratlli o esclareixi un moviment, sinó més aviat d'una actitud total de qui parla o es mou, que adopta en relació als altres en el marc d'una societat. Tant el *Lèxic del drama modern i contemporani* de Jean-Pierre Sarrazac (2008: 86-88) com el *Diccionari de Teatre*, de Patrice Pavis (1998: 226), coincideixen en situar el *gestus* entre el caràcter i l'acció. Alhora, Peter Brooker (1998: 243) assenyala que la paraula 'attitude' pot ser una bona traducció del 'Haltung' que Brecht utilitza amb freqüència en parlar de *gestus*, ja que conté en el seu camp semàntic els bons modals (*bearing*), la posició (*stance*), la postura, el posat, el comportament, l'autocontrol, etc... Si el *gestus* concreta la dialèctica entre persona i situació en escena és precisament perquè es troba a mig camí del caràcter subjectiu i l'acció objectiva, entre l'essència de la persona i l'objectivitat de la situació. La relació que ambdós mantenen es concreta en l'actitud del personatge, en el seu *gestus* social.

Arribats a aquest punt hom podria preguntar què passa amb les faules brechtianes que no es refereixen a moments històrics *reals*. Recordem, però, que Brecht esgrimia un concepte ampli de realisme a escena, que es basava en la transformació. El tracte històric real cau més de la banda de la Història que de les perioditzacions, el que interessa és que la realitat es mostri modificable i la faula estigui al servei d'aquest objectiu:

Realismo significa: Aquello que descubre el complejo causal social / desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan / escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana / acentúa el momento del desarrollo / posibilita lo concreto y la abstracción. Son directrices fabulosas y todavía pueden completarse. Y permitiremos al artista que emplee ahí su fantasía, su originalidad, su humor, su sensibilidad. (Brecht 1984a: 238)

Així doncs, la faula historitzada és més aviat aquella que mostra el caràcter històric de qualsevol situació, la plasticitat de la Història que queda concretada escènicaament. En

altres termes, la historització busca que el públic adquireixi consciència de la dialèctica entre situació i persona, que la situació emergeixi per a ser compresa, no pas *en essència*, sinó *en el seu esdevenir*. Cal, per tant, que el curs de l'acció en què es troba immers l'espectador s'interrompi i es mostri d'aquesta manera la situació i la seva historicitat.

4. Historització: la dialèctica continuïtat – interrupció

Tot procés d'historització es mou a cavall entre la continuïtat i la interrupció de la Història. Hem vist el caràcter dialèctic de la Història, pel qual «lo nuevo ha de superar lo antiguo, pero al mismo tiempo ha de integrar lo antiguo superado, lo ha de resolver» (Brecht, 2015: 101). La Història és alhora contínua (evolutiva) i interrompuda (oberta); el present integra contínuament el passat però interromp el vincle del passat amb el futur, que resta obert. Amb aquesta dialèctica s'elimina la naturalesa mateixa de les coses i el destí dels humans: tot queda sotmès a la Història. Així doncs, la historització ha de donar compte tant de la continuïtat com de la interrupció; busca interrompre la situació naturalitzada (contínua) i establir una nova continuïtat futura.

D'una banda, en la historització es considera un sistema social des del punt de vista d'un altre, i els punts de vista de la seva mutabilitat s'emmarquen en la contínua evolució de la història (Brecht 1986). Observem que ens trobem davant d'una continuïtat històrica: es tracta més aviat de la *Historie*. Elizabeth Wright a *Postmodern Brecht* (1989), assenyala que, de fet, gran part del caràcter còmic de la dramaturgia brechtiana es deu precisament a aquest continu canvi de la història, de manera que l'efecte còmic es dona en el públic que està aprenent a percebre el seu *avantatge històric*: «The target of comedy is the historical irrelevance and inauthentic modes of living of a society stuck with an outworn set of beliefs long after history has moved on.» (Wright 1989: 50)

L'efecte còmic distancia el públic de la situació social a què està assistint i és encara més punyent com més *actual* sigui la crítica. El riure del públic és la reacció de qui ha pres distància; per a Brecht (2015: 49) «hay un aprender gozoso, combativo y alegre». Aquest aprenentatge suposa una interrupció del curs lineal de les accions, una interrupció de l'estat natural de les coses, en definitiva, un distanciament.

Per aconseguir aquest distanciament respecte a l'acció dramàtica i els personatges caldrà que el que s'estigui representant sigui la seva historicitat. Els esdeveniments particulars que es duen a escena no són suficients per explicar aquesta contingència, donat que «solos no pueden mostrar otra solución que la citada. El suceso no puede comprenderse de verdad, y eso hay que mostrarlo» (Brecht 2015: 39). Com mostrar la contingència del que passa a escena? Com distanciar el públic de la ficció representada? Com fer emergir la historicitat que sosté les ficcions representades? Per a Brecht:

Se podría proceder – y en general se hace así – de manera que los sucesos históricos que se quiere comparar se analizaran en los aspectos que han permanecido iguales. [...] Pero entonces queda eliminado todo lo extraordinario, todo lo actual; los cambios que ha habido en los procesos sociales no son descritos como cambio, [...] sino, en realidad, como inercias. (Brecht 2015:39-40)

Caldrà, per tant, representar els successos reals implícits als successos que duem a escena (2015: 40). De fet, si escollim historitzar per mitjà de l'escena és perquè podem concretar la dialèctica entre interrupció i continuïtat històriques; la concreció teatral d'aquesta dialèctica, més enllà del contingut de la faula, es dona en el si de l'acte teatral. Segons el meu parer, les múltiples tècniques de distanciament que va elaborar Bertolt Brecht van orientades a aquest fi. Interrompent l'acte teatral se l'historitza, de manera que també s'historitza la situació real dels espectadors.

Walter Benjamin, que seguí molt de prop les consideracions teatrals de Brecht, planteja precisament què comporta fer emergir la situació històrica tot interrompent l'acció. La interrupció del curs dels fets no té un caràcter estimulant, sinó que és principalment una funció organitzativa de manera que en la interrupció obliga l'espectador i l'actor a formar-se un posicionament respecte a la situació (Benjamin 2018: 115). Interrompre l'acció significa posar a disposició una sèrie de fets que demanen ser reordenats per tal de comprendre la situació. Benjamin ofereix un exemple magistral:

Quiero mostrar con un ejemplo cómo el hallazgo y la configuración brechtiana de lo gestual no significan sino una reconversión de los métodos del montaje, decisivos en la radio y en el cine, y cómo de un procedimiento a menudo en boga pasan a ser un acontecimiento humano. Imagínense ustedes una escena de familia: la mujer está a punto de coger una figurilla de bronce para arrojársela a la hija; el padre, a punto de abrir la ventana para pedir ayuda. En este instante entra un desconocido. La acción queda interrumpida. Lo que en su lugar pasa a primer plano es la situación con la que tropieza [...]. Hay una mirada a la cual las escenas de la vida contemporánea no se le antojan muy diferentes. Se trata del dramaturgo épico. (Benjamin, 2018: 115)

Podem rastrejar la necessitat del muntatge a què condueix la historització brechtiana en nocions tan centrals com la citació dels personatges per part dels actors, la retolació de les escenes, les interrupcions per mitjà de les *Songs*, etc... Benjamin (2018: 141) fa notar, per exemple, que «citar un texto es interrumpir su contexto». En la famosa comparativa que fa Brecht (1986: 58-70) entre el teatre èpic i la representació en una cantonada d'un carrer, la qual li serveix de model per a comprendre el valor i el funcionament del teatre èpic, Brecht (1986: 69) emfasitza que els mitjans emprats corresponen a la necessitat que el públic emeti una opinió sobre uns fets que s'han representat d'una manera d'entre moltes altres de possibles. El muntatge, per tant, s'ha de valdre de tots els mitjans necessaris per a la interrupció històrica. En aquest sentit, Elizabeth Wright (1989: 79) assenyala que el teatre brechtianà fa ús de cada mitjà a l'abast per tal de d'interrompre la il·lusió teatral i mostrar també les condicions de la seva pròpia producció. Això ja implicava en el seu moment utilitzar tots els dispositius tecnològics disponibles, l'ús teatral dels quals Brecht (1986: 166) ja reclamava com a via perquè els éssers humans, que s'havien obert a la tècnica, es fessin amb els motors socials i, conseqüentment, es poguessin fer amb la individualitat.

Interrompre el curs de l'acció és fragmentar-la (en aquest cas en *gestus*) i traspasar la necessitat de filar un sentit: una situació. Roland Barthes (2009c: 367) contraposa el fragment propi de la interrupció i la màxima pròpia de la continuïtat. Podem entendre la historització en la dialèctica entre continuïtat i interrupció com la contradicció simultània d'ambdues:

El elogio del fragmento (de la escena que se impone «por ella misma») no es el de la máxima. La máxima no es un fragmento; de entrada, porque la máxima es en general el punto de partida de un razonamiento implícito [...]; en segundo lugar porque el fragmento brechtiano no generaliza nunca, no es «conciso», no recapitula; puede estar plagado de contingencias, de especificaciones, de premisas dialécticas; la máxima es en cambio un enunciado que se sustrae a la historia [...]. Romper la costumbre es ante todo romper la máxima, el estereotipo: bajo la regla, descubrir el abuso; bajo la máxima, descubrir el encadenamiento; bajo la naturaleza; descubrir la historia. (Barthes, 2009c: 367-368)

Quan el teatre brechtianà interromp el curs de la història naturalitzada (la *Historie*) la fragmenta en parts que dialoguen entre elles; de fet, fer emergir la Història del curs de l'acció és remuntar les contradiccions, lligar fragments que dialoguen entre ells i requereixen d'una nova continuïtat. La continuïtat que l'espectador fila inclou les interrupcions i els fragments mediats per la tecnologia i els motors socials del moment. Historitzar en la dialèctica entre interrupció i continuïtat permet interrompre la

continuïtat de l'acció per a establir-ne una de nova; historitzar és posar els mitjans de producció a l'abast de l'espectador perquè faci el muntatge d'un nou sentit davant del des-muntatge teatral al que assisteix. La historització, com el distanciament, impliquen tant una comprensió crítica de la situació com una transformació fàctica de la producció teatral. Això situa la historització en la dialèctica entre comprensió crítica i producció material.

5. Historització: la dialèctica entre crítica i producció

Hem vist que la interrupció històrica del teatre brechtian, la fragmentació de la periodització dominant (de la *Historie* vigent en el seu moment) obliga a tornar a muntar una continuïtat, a combinar els fragments simultanis per donar-los-hi un nou sentit. Aquesta fragmentació dóna lloc tant a un exercici de comprensió crítica per part dels espectadors com a una transformació dels mitjans de producció teatrals, que es posen al servei d'aïtal interrupció. Juan Antonio Hormigón (1974: 349-372), a l'assaig *La práctica dialéctica brechtiana: desalienación crítica y productividad*, fa notar que:

Brecht no sólo quiso comprender el mundo en su dimensión natural y social en sus propias manifestaciones externas, evidentes, objetivas y móviles, históricas por tanto, sino que quiso participar en el proceso de transformación. Su posición responde a esa expresión más amplia en la que se afirma que los filósofos deben dedicarse no sólo a comprender el mundo, sino también a transformarlo. (Hormigón 1974: 357)

Així doncs, ens trobem davant d'una dialèctica de caire materialista en la qual la transformació crítica de les consciències va lligada a la transformació material dels mitjans productius. D'una banda, veiem que el teatre brechtian demostra i fomenta «una consciència del lloc que ocupa el individu en una narrativa social concreta» (Brooker 1998: 229). La distància crítica, com hem anat veient, mostra la historicitat del que es tenia com a natural; «sucede así ahora, sucede así desde hace mucho, pero no ha sucedido así, por ejemplo, siempre» (Brecht 2015: 39). Tal com defensa el mateix Brecht (2015: 63) «El teatro, la literatura, el arte han de crear [...] la *superestructura ideológica* para las transformaciones reales y efectivas en el modo de vivir de nuestro tiempo»³.

D'altra banda, aquesta comprensió desalienant no es pot entendre com un mer exercici intel·lectual destinat a la transformació ideològica dels espectadors; la desalienació de

³ La cursiva és meua.

les consciències implica la desalienació dels mitjans de producció. Walter Benjamin (2018: 101-118) dedica a aquesta dialèctica el seu important assaig *El autor como productor* en el qual proposa:

Antes de preguntar: ¿qué relación guarda la obra *frente a* las condiciones de producción de una época?, yo preguntaría: ¿qué tipo de relación guarda *en* ellas? Esta pregunta apunta directamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones de producción literaria de su tiempo. (Benjamin 2018: 103)

La transformació crítica de les consciències forma part d'un procés de producció, en aquest cas, la producció teatral. Benjamin (2018: 110-111) recalca que el valor polític d'una obra no queda cenyit a la superació de certes idees, sinó que també té en compte el procés d'aquesta producció intel·lectual. En aquest sentit, l'autor és entès com a productor.

Com hem vist anteriorment, la interrupció de la il·lusió teatral, que permet que l'espectador identifiqui la seva situació històrica, comporta la historització de l'escena en la seva qualitat d'acte teatral. Fer emergir l'escena que transcorre simultàniament a la faula significa mostrar els mitjans de producció d'aquesta faula. Ara bé, aquesta explicitació crítica dels mitjans de producció disloca el procés productiu normal, té un caràcter material: produeix la crítica intel·lectual. En paraules de Barthes:

La obra de Brecht tiene por objeto elaborar una práctica de la conmoción (no de la subversión: la conmoción es mucho más «realista» que la subversión); el arte es el que abre una crisis: el que rasga, el que agrieta la capa envolvente [...]. La conmoción es una re-producción: no una imitación, sino una producción desajustada, desplazada. (Barthes, 2009c: 363)

La historització, per tant, es fa càrrec de les condicions de producció que requereix, i en fragmentar el procés teatral i posar a disposició els seus mitjans per a la crítica dels espectadors està generant un procés productiu nou: obliga a fer un muntatge. Benjamin assenyala que:

Dicho aparato será tanto mejor cuantos más consumidores lleve a la producción; en una palabra: si está en situación de hacer que los lectores o los espectadores se conviertan en colaboradores. Tenemos ya un modelo de este tipo [...]. Se trata del teatro épico de Brecht. (Benjamin 2018: 113)

L'escena brechtiana, per tant, re-produeix uns mitjans concrets, els mostra escènicaament alhora que modifica el procés de producció teatral. En aquest sentit, la re-producció teatral opera de manera molt similar al re-muntar historitzat; de la mateixa manera que

la historització re-munta la història cronològicament per a desmuntar-la i poder-la transformar (re-muntar), la re-producció teatral brechtiana mostra uns mitjans de producció en la seva funció productiva de l'escena i això al seu torn produeix transformacions en els processos de producció teatrals. Així, la reproducció realista que té lloc en l'escena brechtiana consisteix en desmuntar les cadenes de producció de la història que tenen a veure amb el teatre de manera que els espectadors entren a formar part del procés de producció de la Història, passen a re-muntar la Història. Aquesta dialèctica entre desmuntar i remuntar, entre crítica i producció és la concreció brechtiana de la dialèctica entre teatre i societat. Una escena brechtiana, per tant, serà aquella que activi la relació productiva entre teatre i societat.

6. Conclusions: Brecht en la dialèctica teatre – societat

Com hem vist, que l'escena sigui brechtiana depèn de que posi en relació productiva teatre i societat; això només ho farà intervenint en una cadena productiva concreta. Per a determinar si una escena és brechtiana o no caldrà conèixer el procés productiu en el que intervé i jutjar si, més enllà de dir-nos coses del nostre temps, també fa coses en el nostre temps. Aquestes coses són re-produccions de la Història. Brecht esdevé, així, més enllà d'un corpus o un autor, una funció productiva, una concreció dialèctica entre teatre i societat. Això ens pot ajudar a entendre que hi hagi escenes brechtianes que no formin part del corpus-Brecht. A més, aquestes escenes no són brechtianes perquè participin d'una essència brechtiana, sinó perquè que reactiven la dialèctica historitzat en el seu moment.

Sovint hem sentit dir que algunes posades en escena de textos inclosos en el corpus-Brecht han estat menys brechtianes que d'altres propostes *ex-corporis*. Això resulta plenament comprensible si ho analitzem des de la dialèctica productiva de la historització. Brecht emprava la historització per a intervenir en els processos productius coetanis, en les seves situacions històriques. Així el caràcter brechtian d'una posada en escena d'un text de Brecht s'haurà de jutjar més per la intervenció productiva que ha provocat que no pas pel fet que sigui un text de Brecht. No obstant això, és evident que els textos de Brecht estan concebuts per a intervenir en una situació concreta (i segurament anacrònica), de manera que no pot ignorar-se la historització a la que el text pretén donar peu.

De fet, la particularitat del text de Brecht és precisament que ja inclou un procés d'historització i que la seva posada en escena obliga a preguntar-se quina relació mantenim amb aquella historització anacrònica.

Las aristas y las durezas del teatro épico no serán perceptibles una vez hayan pasado unas docenas de años. *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* nos parecerá como un cuento dorado, repleto de benévolas palabras e incluso bastante divertido. *Terror y miseria del Tercer Reich* ya no será una denuncia después del hundimiento de ese «imperio», aunque quizá sí una advertencia. (Brecht 2015: 97)

Efectivament, una posada en escena actual de *Terror i misèria del Tercer Reich* no respon a la mateixa situació històrica ni pretén la mateixa intervenció productiva que en el temps de Brecht. Si volem que avui ens serveixi, per exemple, d'advertència hem de mostrar la distància que mantenim amb aquella situació a fi de captar l'especificitat del nostre moment. Ara bé, no podem remuntar aquesta distància si ubiquem la situació que planteja Brecht senzillament en *uns temps passats*, en un període anterior. En certa manera hem de conèixer la periodització de la nostra història i situar cronològicament el Tercer Reich. Però en certa manera també hem d'arrancar el Tercer Reich del mer passat, ens l'hem de poder fer present d'una forma o altre per a que ens serveixi, en aquest cas, d'advertència. No podem senzillament pretendre reactivar aquella historització, sinó que ens hem de fer càrrec de la diferència. Així doncs, no es tracta ni d'aturar-nos en la consideració anacrònica de la historització present en el text ni d'ignorar-la i pretendre activar-la immediatament. Es tracta d'historitzar la historització que pretenia el text en el seu moment; d'aquesta manera no l'anul·lem ni d'una banda ni de l'altra. Es tracta, per tant, d'arrancar aquella historització del curs cronològic i tractar l'anacronisme com un fragment que ara re-muntem, amb el que ara re-produïm la Història.

Al llarg d'aquestes pàgines he procurat, de fet, procedir d'aquesta manera. Si haguéssim dedicat l'atenció a les historitzacions concretes que Brecht intentà dur a terme, fent un estudi més detallat de la historització en els textos o en les posades en escena que realitzà en vida, haguéssim accedit a les situacions que Brecht va mostrar i les produccions a les que va donar lloc. Haguéssim vist l'aplicació de la historització en un moment passat, però no haguéssim pogut constatar la seva dimensió productiva. Calia historitzar-la al seu torn per a veure-la en moviment i poder, així, preguntar-nos per la relació actual que hi mantenim. L'actualitat de la relació amb Brecht es dirimeix en cada producció. Es tracta de salvar Brecht? El donem per obsolet? Més aviat diria que

es tracta de fer-lo esclatar, desmuntar-lo i remuntar-lo en cada producció teatral. Historitzar les seves historitzacions i produir transformacions que activin la dialèctica entre teatre i societat en cada muntatge. De les essències inalterables es participa *naturalment*, la dialèctica productiva es concreta *històricament*; aquesta és una tasca molt brechtiana.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Barthes, Roland (2009a): «*Brecht, Marx y la Historia*». Dins: Jean-Loup Rivière (ed.): *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Paidós, p. 229-235.

_____ (2009b): «*Brecht «traducido»*». Dins: Jean-Loup Rivière (ed.): *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Paidós, p. 213-221.

_____ (2009c): «*Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad*». Dins: Jean-Loup Rivière (ed.): *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Paidós, p. 361-373.

Benjamin, Walter (2018): *Iluminaciones*, Jordi Ibáñez (ed.), Madrid, Taurus.

Brecht, Bertolt (1984a): «*Formalismo y realismo*». Dins. Werner Hecht (ed.) *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, p. 211-246.

_____ (1984b): «*La labor literaria*». Dins. Werner Hecht (ed.) *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, p. 287-315.

_____ (1988): «*Petit Organon per al teatre*», Bertolt Brecht. Dins: Joaquim Molas (ed.) *Bertolt Brecht. Teatre*, Barcelona, Edicions 62. p. 15-49.

_____ (2015): *Escritos sobre teatro*, Genoveva Dieterich (ed. i trad.), Barcelona, Alba.

_____ (1986): *Quatre converses sobre teatre*, Feliu Formosa (trad.), Barcelona, Edicions 62.

Brooker, Peter (1994): «*Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht*». Dins: Peter Thomson i Glendyr Sacks (eds.): *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, p. 227-244.

Didi-Huberman, Georges (2013): *Cuando las imágenes toman posición*, Inés Bertolo (trad.), Madrid, Antonio Machado Libros.

Dort, Bernard (1960): *Lectura de Brecht*, Joan Vinyoli (trad.), Barcelona, Seix Barral.

Hormigón, Juan Antonio (1975): «*La práctica dialéctica brechtiana: desalienación crítica y productividad*». Dins: Juan Antonio Hormigón (ed.): *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid, Comunicación, p. 349-372.

Jameson, Fredric (2013): *Brecht y el método*, Teresa Arijón (trad.), Buenos Aires, Manantial.

Koselleck, Reinhard (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Norberto Smilg (trad.), Barcelona, Paidós.

Pavis, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*, Jaume Melendres (trad.), Barcelona, Paidós.

Sarrazac, Jean-Pierre (2008): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Nàdia Casellas (trad.), Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Wright, Elizabeth (1989): *Postmodern Brecht*, Londres, Routledge.