

EFECTOS ESTÉTICOS Y EL GESTO TEATRAL BERTOLT BRECHT Y LAS HUELLAS POSTDRAMÁTICAS EN HEINER MÜLLER

Andrés Grumann Sölter¹

RESUMEN: La tradición teatral se ha encargado de levantar diversos discursos en torno a las figuras de Bertolt Brecht y Heiner Müller. Generalmente se ha destacado su capacidad dramaturgica en el sentido de ser potentes generadores de textos para la escena. El presente ensayo se dispone a abordar algunos elementos de su propuesta teatral haciendo uso de la lógica estética postdramática que concentra sus hipótesis en torno a ambos creadores acentuando el interés en el gesto teatral y la presentación de lo que podríamos describir como una particular estética de los efectos.

PALABRAS CLAVE: Brecht, Müller, teoría postdramática, gesto teatral, estética de los efectos.

RESUMO: A tradição teatral estabeleceu diversos discursos em relação às figuras de Bertolt Brecht e Heiner Müller. De maneira geral destacam suas capacidades dramaturgicas no sentido de potentes criadores de textos para a cena. Este ensaio propõe a abordagem de alguns elementos das propostas teatrais

de Brecht e Müller apoiando-se na lógica estética pós-dramática que concentra sua hipótese em relação a ambos criadores, acentuando o interesse no gesto teatral e na apresentação do que poderíamos descrever como uma particular estética dos efeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Brecht, Müller, teoria pós-dramática, gesto teatral, estética dos efeitos.

ABSTRACT: Theatre tradition has constructed several speeches around Bertolt Brecht and Heiner Müller, often emphasizing their dramaturgic ability, like powerful creators of scene texts. This essay will tackle some elements of their theatre proposal, making use of postdramatic aesthetic logic. It concentrates its hypothesis around both dramatists to emphasize the theatre gesture and the presentation of which we can describe as a particular aesthetic of effects.

KEY WORDS: Brecht, Müller, postdramatic theory, theatre gesture, aesthetic of effects.

¹ Andrés Grumann Sölter, Profesor del Departamento de Danza, Universidad de Chile y en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Santiago de Chile. Es coordinador de la plataforma: www.estudios teatrales.cl

No creo que una historia que tenga pies y cabeza (la fábula en su sentido clásico) pueda hoy hacer justicia a la realidad

En este escenario tiene un espacio de juego el teatro de marionetas de Kleist, el teatro épico de Brecht tiene un lugar para la danza

Heiner Müller

Las palabras de Heiner Müller, citadas como epígrafe a este escrito, sobre el lugar que ocupa Bertolt Brecht en el escenario podrían resultar algo curiosas si pensamos que el primero es el heredero directo de la tradición brechtiana, tanto por su acercamiento al arte del teatro como por el escenario (*Berliner Ensemble*) donde Müller llevó a cabo parte importante de su trabajo teatral a la muerte de Brecht. Curiosas, porque uno tendería a pensar que la intención de Müller de darle un lugar para la danza al teatro épico de Brecht remitiría a la época del Rey Sol en donde Jean Batiste Lully, Moliere y Racine, comprendían la danza como “una muda entrada dulce del plato fuerte que era la ópera”². El argumento de Müller, sin embargo, es algo más sólido que una mera aproximación culinaria a la danza. Para Heiner Müller, Brecht vale mucho más por sus escenificaciones que por sus textos.

A partir de la década de 1930 y sobre todo desde 1933 y a raíz de la representación de la obra *La toma de medidas*, Bertolt Brecht y su compañía es acusada de alta traición a la nación por el régimen nacional-socialista y ante el terror de las represalias decide, al igual que un gran número de alemanes, exiliarse en distintos países de Europa y después en California del Norte, Estados Unidos. En esta época, sin embargo, comienza Brecht a redactar un sin número de investigaciones respecto a la formulación de lo que sería su *estética del distanciamiento* que buscaba provocar *extrañamiento*³

² WESEMANN, Arnd. “Freiheit für den Tanz!” En: *Ballettanz. Die Lust, das Fest, die Verführung*. 2001.

³ La palabra que utiliza en alemán Brecht es *Verfremdung*. La traducción directa de esta palabra al español es distanciamiento. Sin embargo vamos a utilizar, de ahora en adelante, la palabra extrañamiento porque se vincula más directamente

en el público. Sus planteamientos estéticos van a circular en torno a lo que se debería entender por teatro a partir de los grandes directores teatrales de la época⁴ y una crítica a la burguesía ascendente que pretendía anular al individuo libre a favor del desarrollo de las fuerzas productivas. Las investigaciones lo llevaron a establecer una clara diferenciación de su propuesta teatral respecto al modelo dramático de Aristóteles. Esto dio como resultado “la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador que preliminarmente fue denominada por Brecht como dramaturgia no-aristotélica. Su alejamiento de Aristóteles se producirá debido a que éste último comprendía la acción dramática (fábula como vimos anteriormente) como una “unidad interna”, esto es, con “principio, medio y fin” (Poética, 1450a) que a través de la imitación buscaba un efecto catártico de identificación, mientras que el director alemán la comprenderá de un modo totalmente fragmentario. Los fragmentos dispersos buscaban, sin embargo, una relación con la realidad a través de un modelo reflexivo-educativo basado en el marxismo que planteara un reordenamiento de la acción dramática. La diferencia entre el teatro épico y la dramática aristotélica según el propio Brecht estriba en que,

ambas formas no consistían sólo en que la primera era presentada por personas vivas y que la segunda se servía del libro”, sino también “se situó, ya después de Aristóteles, en su tipo de construcción, cuyas reglas se trataban en dos ramas diferentes de la estética. El tipo de

con el efecto que Brecht perseguía en los espectadores. El distanciamiento remite, más bien, a la forma (entendida como una técnica, un modelo) a través de la cual se buscaba generar el extrañamiento. No deja de ser curioso que en la raíz en alemán de ambas palabras se encuentre el sustantivo *Freund*, que quiere decir amigo. Se podría decir que el efecto que perseguía Brecht era alejarse de un amigo...¿Aristóteles?

⁴ Brecht se refiere, sobre todo al teatro del alemán Erwin Piscator (el gran arquitecto del teatro épico al decir de Brecht) quien realizara un trabajo de creación escénica entendida como un medio de educación histórica y política de las masas a través del punto de vista marxista. Para las ideas teatrales de Piscator consultar su *El teatro político*. Ver para esto último PISCATOR, Edwin. *El teatro político*. Navarra: Ediciones Argitaletxe, 2001.



construcción dependía de la manera en que las obras eran presentadas al público, sobre el escenario o a través del libro. (BRECHT, 2004, p. 43)

Las diferencias entre teatro dramático y teatro épico desarrolladas por Bertolt Brecht han sido ampliamente discutidas por la investigación teatral. Proviene, en su gran mayoría, de sus *escritos sobre teatro* del año 1929. Sobre todo en aquellas en las que se busca establecer una *dramática no aristotélica*. Las críticas se centrarán en la noción de empatía con el héroe que empleaba Aristóteles para describir el desenlace de la tragedia. En la *Poética*, Aristóteles sostiene que el espectador debe identificarse con la imitación de la acción en la representación dramática efectuada por el actor a través de la compasión y el temor. Al lograrse esta identificación las almas de los espectadores se purificarían y el componente didáctico (tan importante para Aristóteles) se cumpliría cabalmente⁵. Aunque compartía con Aristóteles la idea de la educación a partir de la representación teatral, Brecht buscó desmarcarse del modelo dramático de orígenes aristotélicos a través de su modelo de la narración épica en la cual se seguía privilegiando la palabra, manteniendo, por lo tanto, la centralidad del discurso⁶. De este modo Brecht entendía por teatro épico al gesto a través del cual se debe representar lo conocido como desconocido para llamar la atención del espectador y provocar en él una actitud reflexiva.

A este gesto Bertolt Brecht lo denominó *Verfremdungseffekt* (*V-Effekt*) o efecto de extrañamiento en el contexto del teatro épico, esto

es, en una acción o un personaje, es definido por Brecht simplemente como “quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad”⁷ con una clara intención educativa. Estos aspectos dramáticos que se le quitan a un personaje, como por ejemplo la furia del Rey Lear, deben cambiarse por “un fenómeno social que no es natural”⁸ de modo tal de producir *extrañamiento* en las personas que asisten al teatro. El *efecto* de empatía debe ser sustituido por el *efecto* de extrañamiento: el hombre ya no debe ser arrancado de su mundo por medio de procedimientos hipnóticos para ser transportado al mundo de la ficción del arte; por el contrario, tiene que ser introducido en su propio mundo real al decir de Brecht.

Partiendo y radicalizando la historización del concepto de drama llevada a cabo por Peter Szondi en su *Teoría del Drama Moderno*, quien veía e interpretaba una crisis del drama⁹ a fines del siglo XIX, no deja de ser iluminador que Hans-Thies Lehmann sitúe al teatro épico de Brecht como siendo parte del teatro dramático de orígenes aristotélicos. La sentencia de Lehmann no puede ser más clara: “el teatro postdramático es un teatro post-brechtiano”¹⁰. Para Lehmann el teatro llevado a cabo por Brecht sigue “chapeuceando” con las categorías de la tradición dramática. Esto en la medida que “retomó los fundamentos aristotélicos del drama tales como: la fábula, la imitación, la incertidumbre, estructuras de espacio

⁷ Idem, p. 83.

⁸ Idem, p. 84.

⁹ El libro de Peter Szondi *Teoría del drama moderno*, es una de las principales fuentes para los análisis que Hans-Thies Lehmann lleva a cabo para distanciarse del modelo dramático textual en la primera parte de su *Postdramatisches Theater*. Szondi establece una interesante lectura de lo que entendió como la crisis del drama respecto al drama clásico conformado en el Renacimiento, pasando por la Inglaterra isabelina y la Francia del siglo XVII. Szondi, aunque centro su estudio en autores de principio del siglo XX, fue enfático en observar una tradición futura respecto a la crisis del drama debido a “las transformaciones históricas experimentadas en la relación entre sujeto y objeto que han puesto en entredicho no sólo la forma dramática, sino con ella también la tradición misma”, Szondi, pp. 171-172.

¹⁰ LEHMANN, p. 48.

⁵ En la *Poética* capítulo VI dice respecto a la tragedia: “la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de razonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúan y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el temor lleva a término la purificación de tales pasiones”.

⁶ Es en este punto donde se encuentra, como veremos más adelante en este capítulo, la crítica que lleva a Hans-Thies Lehmann a hablar del teatro brechtiano como un teatro dramático mas. Lehmann también situará su crítica en que Brecht más que hacerle una crítica al modelo aristotélico, lo que hace es criticar el efecto que tanto el naturalismo como el expresionismo querían producir en los espectadores.

y tiempo y la ficción, como también se situó en contra de la empatía (*Einfühlung*)” (Kotte, 2006). Lehmann observa que, más allá de la estética del distanciamiento (*V-Effekt*, entendida por Brecht como una persistente y ordenada intención por romper con la ilusión y la empatía) la teoría del teatro épico propuesto por el director alemán recae desde la A hasta la Z en fábula a través de un teatro fiel a “un realismo naturalista que descartaba el experimentalismo de la plástica actoral al estilo Meyerhold o la sustitución de la palabra por otros lenguajes”¹¹. Aunque no debemos olvidar que Brecht fue, al igual que los futuristas, un gran impulsor de la renuncia – parcial - de la cuarta pared y la escenografía excesiva a favor de una paradójica sensación/efecto de extrañamiento en los espectadores.

Entre otros, Lehmann cita a Roland Barthes quien, al conocer en la *Berliner Ensemble* el trabajo de Brecht en 1954, no escribió de otro teatro que el brechtiano. Como no iba a ser así, si la dramaturgia brechtiana iba a calzar justo en el modelo semiótico de análisis teatral. Esto porque su dramaturgia “antes que expresar lo real debe significarlo”¹². La pregunta clave que se formula Lehmann respecto a esta problemática es: ¿de qué manera y a través de qué sucesos se rompió y terminó con la idea de un teatro como representación de un *cosmos ficticio*, cosmos que estaba asegurado y cerrado por el drama y su estética teatral respectiva?¹³.

Sin embargo, el concepto de teatro épico fue introducido justamente por Bertolt Brecht a la discusión en torno a una teoría teatral entre la década del veinte y la de los cuarenta del siglo XX para ampliar la visión aristotélica que comprendía el fenómeno teatral como fábula. Para Brecht ésta última debía comprenderse “como un concepto general que abarcaba a todos los sucesos gestuales, conteniendo las comunicaciones e impulsos que

deben anular la distracción del público”¹⁴. Esta última anulación será de vital importancia para comprender, el por qué de la recaída de Brecht a un aristotelismo. Recaer en fábula que narre historias para despertar en el espectador un punto de vista crítico y educarlo.

En otro ensayo tuve la oportunidad de hacer una lectura de la tragedia escénica respecto al particular giro que le entregó Aristóteles como fatalidad del texto¹⁵. Esta fatalidad quedaba demostrada por la definitiva subordinación, por parte de Aristóteles, de lo escénico (mimético) a lo poético (lógico). Pero también pudimos observar, con Sergio Rojas, que la fatalidad correspondía al destino trágico del personaje de la tragedia. El paso de la felicidad a la infelicidad del personaje que narran las tragedias griegas.

Sin embargo el propio Brecht fue consciente, en la década de los cincuenta, de que su teatro político ya no provocaba, a través de sus textos aquellas paradójicas sensaciones de extrañamiento en los espectadores. Brecht, decía Heiner Müller, vale mucho más por sus escenificaciones que por sus textos¹⁶. El propio Brecht decía en esa época que: “el teatro épico es un teatro artísticamente elevado con contenidos complicados y con la fijación en un fin social”¹⁷. Y que, de este modo, no era el texto dramático el que iba a transmitir el *V-Effekt* a los espectadores. Esto, más bien, surgía de y en la obra escénica y, sobre todo, a la realidad

¹⁴ BRECHT, Bertolt. *Pequeño Organon para el teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, p. 123.

¹⁵ GRUMANN, Andrés. *La subordinación de la escena. Del Epos o como la fábula se transformó en fatalidad para la Opsis*, Revista *Gestos*, año 25, número 50, noviembre 2010. Irvine California, pp. 82-100. Menciono a Sergio Rojas porque estoy haciendo referencia a un interesante ensayo de su autoría que me sirvió para elaborar algunos de los argumentos del texto anteriormente citado. La referencia es: ROJAS, Sergio. “Aristóteles y Brecht: escena y artificio.” En revista *Nombrada II*, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS, (2005): 107-126.

¹⁶ Para este argumento ver LEHMANN, Hans-Thies/ PRIMAVESI, Patrick: *Heiner Müller. Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Metzler Verlag, 2003.

¹⁷ BRECHT, Bertolt. *Die Staffenszene*. Citado por KOTTE, Andreas. 2005. *Theaterwissenschaft*. Böhlau UTB Verlag, Köln, Weimar, Wien, p. 109.

¹¹ SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 81.

¹² BARTHES, Roland. *Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Editorial Six Barral, 2003.

¹³ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatischer Theater*. Verlag der Autoren, 1999, p. 44.



que la obra teatral se refiere. Esta sensación llevó al director alemán a proponer un modelo en el cual establecía al gesto (*Gest*) como la instancia que debía comunicar sus intenciones épicas. El gesto contiene, según Brecht, tanto a la palabra como a la acción y permite ordenar la propuesta estético-política bajo un modelo (*Modell*) compuesto de:

*Texto + fotografía + indicaciones escénicas +
documentación dramaturgica*

Brecht confiaba en poder introducir el pensamiento en la acción escénica a través de su *Modell*. Sin embargo su teatro será fuertemente criticado por las ciencias teatrales debido a que “la hazaña de Brecht ya no puede entenderse unilateralmente como un contraproyecto revolucionario tradicional” porque “las últimas investigaciones han demostrado que el teatro épico tiene lugar en una *renovación y consumación de la dramaturgia clásica*”¹⁸. Esta renovación y consumación se hace evidente, según Lehmann, con la utilización de la fábula¹⁹ por parte de Brecht. Recordemos que la fábula era “el principio y algo así como el alma de la tragedia” para Aristóteles en la medida que designaba la imitación de la acción (Poética, 1450b). Sin embargo, y para ser justos con el modelo propuesto por Brecht, existió una crítica por parte de éste último a la suposición aristotélica de que la fábula era un dato inmediato de la tragedia. Para el director alemán la fábula tiene que ser reconstruida a través de un proceso

comunitario de investigación que involucre a todos aquellos que hacen el teatro, desde el dramaturgo al actor. Esta reconstrucción teatral, que no es otra cosa que tener un punto de vista, una reflexión, una opinión de la historia o del relato, busca “explicar la fábula y comunicar su sentido mediante efectos de distanciamiento apropiados” para, de este modo, generar extrañamiento y modificar la actitud en los espectadores. Esta actitud no es otra que la crítica (como toma de posición) y, por lo tanto, involucra no solo aspectos estéticos, sino también, un cambio en la actitud social y política del teatro que “exige una transformación total de la técnica” para pasar “de la fase en la que ayudaban a *interpretar* el mundo a la fase en la que ayudan a *cambiarlo*”²⁰.

Plantear, como lo hace Lehmann, que el teatro de Brecht vuele a recaer en un aristotelismo podría provocar, como es lógico, algo de sorpresa. Sobre todo porque el conocedor de la obra y las técnicas escénicas del director alemán sabe, como vimos anteriormente, lo drástica que fue la crítica que Brecht hizo al modelo aristotélico. En palabras del propio Brecht “una dramática es aristotélica cuando produce tal empatía, utilice o no las reglas suministradas por Aristóteles para lograr dicho efecto (reglas de la unidad de acción, unidad de tiempo y unidad de lugar)”²¹. Brecht pretendía romper con la ilusión y empatía del modelo presentado por Aristóteles evidenciando las marcas del artificio teatral y, de este modo, provocando un rompimiento con la representación a introduciendo simultáneamente la realidad política a la escena. La catarsis como un efecto de identificación (recordemos que para Aristóteles la tragedia es la imitación de una acción que busca despertar en el espectador compasión y temor, se persigue una identificación con el destino del héroe) es criticada por Brecht a través de la sensación de extrañamiento que su teatro épico buscaba provocar en el espectador. Éste último va a reaccionar con frases tales como: “No hubiera imaginado nunca una cosa parecida”, “No hay derecho de actuar así”, “Esto es insólito, es imposible lo que ven

¹⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, p. 48. De ahora en adelante citaremos Lehmann, y la página. También ver los estudios de Lehmann sobre Brecht y Müller en LEHMANN, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben*. Theater der Zeit, Berlin, 2002.

¹⁹ Según Patrice Pavis *fábula*, que corresponde al término griego *mythos*, designa la “serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra”. La fábula “textualiza las acciones que podrían haber ocurrido antes del comienzo de la obra o que podrían acaecer cuando ésta termine. Practica una selección y una ordenación de los episodios según un esquema más o menos rígido: el del a dramaturgia clásica, por ejemplo, nos obliga a respetar el orden cronológico y la lógica de los acontecimientos: exposición, subida de la tensión, crisis, nudo, catástrofe y desenlace.” En PAVIS, Patrice. 2003. *Diccionario de Teatro*. Editorial Paidós, Barcelona, p. 197.

²⁰ BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial. 2004. p. 25. La itálica es nuestra.

²¹ Citado por Lehmann, p. 353.



mis ojos", "Es necesario que esto se detenga", "El dolor de este ser me golpea porque habría para él una salida"²². Si bien los métodos utilizados por Brecht (distanciamiento) se diferencian del modelo propuesto por Aristóteles (identificación), ambos tienen un *telos* en común, ambos pretendían educar al espectador respecto a la realidad política que los rodeaba.

Anteriormente hemos hecho hincapié en que Hans-Thies Lehmann interpretaba el teatro épico de Bertolt Brecht como una *recaída de la A hasta la Z en fábula*. Esto, sin embargo como vimos, remite a una lectura moderna de Aristóteles que pretende leer el concepto de la mimesis del griego a partir de la representación moderna (ilustración) de una filosofía del sujeto. Brecht, de este modo y sin darse cuenta, cayó en una lectura del modelo aristotélico de la tragedia proveniente de sus lectores y no del propio Aristóteles. En el fondo podríamos decir que Brecht no fue anti-aristotélico sino, más bien, recayó en un tipo de aristotelismo al situar su crítica no tanto en el modelo dramático de Aristóteles, sino respecto a la finalidad y los efectos que buscaba el naturalismo y el expresionismo que lo rodeaban en la década del veinte y treinta²³. Ahora bien, el punto central aquí es que Brecht vuelve a recaer en el modelo dramático textual en la medida que se alimenta de la fábula como el elemento central de su trabajo teatral. El propio Lehmann lo enuncia del siguiente modo al comienzo de su monografía,

el texto empero quedó centrado en su función como texto de roles (*Rollentext*). Coro, narrador, entre juegos, teatro en el teatro, prólogo y epílogo abren las puertas del cosmos dramático,

finalmente el repertorio brechtiano de la forma de juego épica podría incluirse y adjuntarse al drama sin necesariamente destruir el teatro dramático.²⁴

Si se realiza una lectura de las obras brechtianas nos encontraremos con la estructuración dramática anunciada por Lehmann en la cita anterior. Aunque con sugerentes puestas en escena que buscaban el distanciamiento en el público, la estructuración del texto literario en Brecht remite al *Rollentext* que hace, como lo recordaba Patrice Pavis, en un esquema más o menos rígido que ordena la fragmentarización de la vida. A la narración ordenada de sucesos se le denominó fábula en el contexto del teatro dramático.

Los autores postdramáticos, entre los que cuentan definitivamente Heiner Müller, Peter Handke, Robert Wilson y Jan Fabre en cambio, se lanzaron "a la creación de propuestas textuales fragmentarias/abiertas, cargadas de significados, estímulos o dispositivos conflictuales, capaces de generar un movimiento escénico concreto. La destrucción de lo dramático desde la propia literatura dramática"²⁵. Este último punto de la destrucción de lo dramático desde la propia disciplina narrativa va a ser, según Lehmann, el primer gesto, pero no el último!, de lo que él denominará teatro postdramático. La premisa de la que parte Lehmann en la formulación de sus objetivos para el *Postdramatisches Theater*, sitúa una problematización estética concreta que cuestiona el obstáculo proveniente de una tradición, con forma dramática literaria, a través de las nociones de *autorreflexión* y *autotematización* provenientes de las artes plástico-visuales y su traspaso a la creación escénica. Lehmann se preguntará en su comentada monografía por las relaciones entre literatura y teatro a partir de la década de los setenta en adelante. A diferencia de lápiz y papel, el teatro, dice Lehmann, "es una actividad que se lleva a cabo con seres humanos vivos relacionado con

²² BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial. 2004. p. 47.

²³ LEHMANN, p. 353. Las finalidades y efectos que perseguía el teatro naturalista era básicamente reflejar lo más fielmente posible el contexto en el cual se desenvolvían los espectadores a través de mecanismos que generaran una ilusión y empatía por parte de los espectadores provocándoles, en lo posible, el total olvido de que estaban en un espacio de representación. El teatro expresionista, en cambio, buscaban presentar una realidad distorsionada o deformada a través de un exageración tanto por parte de la escenografía como de la interpretación. Sin embargo ambos siguen persiguiendo la empatía a través de la deformada exageración de la representación.

²⁴ LEHMANN, p. 21.

²⁵ SÁNCHEZ, José Antonio. 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 154-5. A esta destrucción se le llama frecuentemente intertextualidad en las ciencias literarias.



un escenario, su organización, la administración y todas las actividades de trabajo vinculadas a otras artes”²⁶. Y más adelante dice:

el teatro no es solamente el lugar del cuerpo con un peso, sino también de la *reunión real* en la cual surge una coincidencia única entre una vida organizada estéticamente y la vida real de todos los días. A diferencia de todas las demás artes del objeto y de la intervención medial, en el teatro tiene lugar tanto el acto estético en sí mismo (el juego), como también el acto de la recepción (la visita al teatro) como un actuar real en el aquí y ahora. (LEHMANN, 1999, p. 12)

De este modo el teatro postdramático es un teatro de la presencia que se escabulle en su propio proceso²⁷. En el contexto de la práctica escénica postdramática uno tendería a pensar las nociones de *autorreflexión* y *autotematización* a partir del texto, sin embargo “se trata, por excelencia, del habla (*die Sprache*) desde la cual se abre el espacio de juego para el uso de los signos de la autotematización”²⁸. Este espacio de juego postdramático tiene su finalidad no en un teatro que surja del texto dramático, sino, más bien, de un teatro que se dedica a cuestionar el propio texto a partir de lo que Jacques Derrida, en relación a la experimentación teatral de Antonin Artaud (uno de los principales precursores del giro que describimos aquí), denominó *la palabra soplada*²⁹. El lugar de enunciación de Hans-Thies Lehmann y su teatro postdramático es aquel que, de este modo, busca rehabilitar un tipo de presencia situada en las densidades y los pesos de la *materialidad de la comunicación* (*Materialität der*

Kommunikation)³⁰ que permite comprender el salto del texto a los procesos teatrales. Lehmann hace hincapié en discutir críticamente la “referencia al género literario del drama” debido a que el teatro postdramático “señala una persistencia en la conexión y el intercambio entre teatro y texto aún cuando en este punto se encuentre el centro del discurso teatral y todo gira en torno al texto como elemento y material de la disposición escénica”³¹. De este modo la propuesta de Lehmann se centra en desestimar la preponderancia del *texto dramático* a favor del *acontecimiento escénico*.

Esta última distinción fue conceptualizada por el teórico teatral italiano Marco de Marinis para estimular el tipo de textualidad al que se puede adscribir la noción de performance debido a que “performance can be considered a text, even if an extreme example of textuality”³². De Marinis introduce una interesante distinción entre una *performance teatral* y *performance textual* para los objetivos de la investigación que proponemos aquí. La primera “involucra al teatro como un objeto material, el campo que está inmediatamente disponible a la percepción y a un acercamiento analítico”. Mientras la segunda “refiere a un *objeto teórico* (o un “objeto del pensamiento”) posterior, o un evento teatral considerado de acuerdo a la pertinencia de una semiótica textual, supuesto y “construido” como una performance textual con el paradigma de una semiótica textual”³³. Hans-Thies Lehmann instala su modelo teatral en lo que De Marinis denominó performance teatral³⁴.

²⁶ LEHMANN, p. 12.

²⁷ LEHMANN, p. 259. Lehmann dice “*Präsens ist notwendig Ausböhlung und Entgleiten der Präsens*”. Una traducción podría ser: “la presencia es necesariamente un vaciarse y un escabullirse de la presencia”, p. 259-260.

²⁸ Idem, p.13. La negrilla e itálica son nuestras.

²⁹ DERRIDA, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona, pp. 233-270. La palabra soplada (*soufflé*) es aquella que surge en Artaud de la impotencia frente a la escritura. Se trata, como recuerda Derrida de un despojo de la palabra que de paso a la corporalidad de la puesta en escena. “Esta expropiación es al mismo tiempo el sufrimiento y lo que da forma a *la voz*, al clamor de Artaud en el proceso de la escritura”. La itálica es mía.

³⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, p. 13.

³¹ Idem. Los pesos y las densidades de la materialidad de la comunicación refieren en Lehmann al giro performativo de las artes del cual hablará Erika Fischer-Lichte más adelante en esta investigación. Estos pesos y densidades surgirán de la materialidad comunicativa de la puesta en escena a través de un rompimiento del drama a favor del roce corporal en un espacio-tiempo escénico. Ver capítulo III.

³² DE MARINIS, Marco. “The Performance text”, 2004, pp. 232-251. En Bial, Henry (Ed.) *The Performance Studies Reader*. Routledge, London-New York. Una traducción sería: “la performance puede considerarse texto, incluso como un ejemplo extremo de textualidad”.

³³ Idem. La traducción del inglés es nuestra.

³⁴ Aunque tanto Lehmann como Fischer-Lichte van a

Esto porque van a remarcar una lectura situada en la presencia comunicativa y, con Fischer-Lichte³⁵ y Lehmann³⁶, en la co-presencia (*Ko-Präsenz*) entre actores y espectadores. No debemos olvidar que esta co-presencia se encuentra estrechamente ligada a la *materialidad* de los cuerpos escenificados. El teatro postdramático se lleva a cabo *en/a través* de los cuerpos. Lehmann, sin embargo, sitúa esta constante material, proveniente de la tradición teatral (ciencias teatrales), bajo el lente de la tradición literaria, cuando establece una conexión e intercambio entre texto y teatro: “La puesta en escena teatral permite que surja un *texto en común* entre los comportamientos en el escenario y en la sala (*Zuschauerraum*), incluso cuando ni siquiera ocurre una conversación hablada”³⁷.

La noción de texto (Text) es investigada por Lehmann a través de tres distinciones básicas: el *texto lingüístico* que remite al clásico teatro de fábula³⁸ y que no estimula una relación armónica, sino, más bien, una relación de evidente conflicto entre el texto y la escena; el *texto de escenificación* que remite básicamente, al juego que llevan a cabo los actores en el escenario a través del vestuario, el maquillaje, la iluminación, el espacio y el tiempo; y el *texto-performance* para el cual son de vital importancia “los ritmos y el ahora de la presencia en carne de los cuerpos”³⁹ como un *collage* de múltiples posibilidades sobrepuestas en los cuerpos. El teatro postdramático busca, de esta forma y a través del *texto-performance*, establecer una “opinión completamente modificada que ilumine al teatro como presencia y no como representación; como experiencia fragmentaria más que un todo organizado; como proceso más que resultado; más manifestación que significación; más energía que

comunicación”⁴⁰.

El concepto de texto debe entenderse como un número coherente y legible de signos que permite ordenar bajo una estructura literaria los eventos teatrales. De este modo el texto permite establecer a través de un objeto material y reproducible, una lectura e interpretación de los eventos de la co-presencia corporal entre actores y espectadores que lamentablemente pertenecen a la esfera de la irrepetibilidad escénica. De esta manera, texto y puesta en escena son presentados como dos componentes antagónicos de un proceso común: la experiencia teatral. La distinción de Lehmann respecto al concepto de texto nos es útil para comprender el giro o salto que lleva a cabo el teatro a partir de la década de los sesenta y que es interpretada por Erika Fischer-Lichte como *giro performativo de las artes*.

Si la crítica post-dramática a Bertolt Brecht se sitúa en la fábula y esta se comprende como el elemento narrativo de una obra, es el *texto-literario* (lingüístico) el cual recibe, en última instancia, las contaminaciones⁴¹ provenientes del proceso de elaboración de una puesta en escena. Estas contaminaciones surgen desde un variado prisma que pretende retomar la tradición épica de Brecht (sobre todo lo que respecta a la manipulación de los textos clásicos a través de la incrustación de historias provenientes de múltiples fuentes, estableciendo un híbrido que permitía al actor el entrar y salir del personaje durante la puesta en escena), pero que simultáneamente cuestiona esta tradición en la medida que el teatro postdramático se sitúa “en un tiempo posterior al valor autoritario del concepto de teatro de Brecht”⁴². Este valor autoritario es, según Lehmann, aquel que de tanto cuestionar un teatro dramático, recae en su propia crítica. Aquella que crea un teatro cuya estructura está sumida a una ordenación lógica de los hechos en busca de una finalidad claramente preestablecida.

establecer una conexión entre puesta en escena y texto. Lehmann a través de lo que denomina *texto-performance* y Fischer-Lichte a través de lo que denomina *semiotividad* de la puesta en escena. Esto lo veremos a continuación.

³⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main; Suhrkamp Verlag, p. 127 y ss.

³⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. p. 255 y ss.

³⁷ Idem, pp. 12-13.

³⁸ Idem, p. 261.

³⁹ Idem, p. 262.

⁴⁰ Idem, 146.

⁴¹ Idem, p. 169 y ss.

⁴² Lehmann, p. 48.



Heiner Müller, Bertolt Brecht y el teatro post-dramático

“Estoy firmemente convencido de que el fin de la literatura (en el proceso teatral) es ofrecer resistencia al teatro. Sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo o interesante para el teatro”.

“Sólo se puede comprender la realidad si uno la divide en pedazos, en fragmentos. Si cada espectador es movido para volver a juntar nuevamente los pedazos se transforma esta realidad en una nueva, también en conexión con la propia realidad soñada. Esto sería un teatro”

Heiner Müller

¿Cómo podría comprenderse que un payaso estuviese en una tragedia? Así se sentía y entendía Heiner Müller en el contexto histórico que le tocó vivir. “Yo un payaso en una tragedia” recordaba, en palabras de Kurt Bartsch, Müller en su profunda soledad el “cómo producir arte (gran arte) revolucionario en la era de la contrarrevolución” (REICHMANN, 1987).

Hace tiempo atrás tuve la oportunidad de participar en un seminario con el director alemán Alexander Stillmark⁴³. En la última reunión Stillmark se detuvo a contar cómo Heiner Müller tuvo la “suerte” de desprenderse de la estética teatral que propuso el gran maestro Bertolt Brecht. Finalizada una de las tantas representaciones del *Berliner Ensemble*, Müller interceptó a Brecht en la calle y le pidió que leyera algo de su poesía. Después de revisar rápidamente los escritos, Brecht le preguntó a Müller: “¿es así como pretende usted ganarse la vida joven?” a lo que Müller contestó “¡no!”. En ese momento Brecht comprendió que el joven poeta le estaba pidiendo trabajo y lo invitó a que se presentara a su dramaturgo. Éste último no aguantó el carácter de Müller y no le permitió

entrar al *Berliner Ensemble*. Con posterioridad, Müller iba a recordar este hecho como el instante donde tuvo y pudo distanciarse del arte teatral del gran maestro. Aunque esto último nunca fue del todo así. Bertolt Brecht tuvo una gran influencia en el trabajo llevado a cabo por Heiner Müller.

Desmembrar la realidad en pedazos para crear una nueva realidad fue uno de los principales ejercicios teatrales que Heiner Müller llevó a cabo en sus textos. Gesto, este último, que le valió el nombre de teatro postdramático a su forma de hacer teatro. Si en Brecht se trataba de mostrar la contradicción, en Müller “se trata de mostrar la diferencia” (SÁNCHEZ, 2002, p.166)⁴⁴. Este gesto debe comprenderse como un desmontaje de la totalidad de la ficción tal como la comprendían tanto Aristóteles como Bertolt Brecht. Se trata, más bien y como lo recuerda claramente Hans-Thies Lehmann, de “montar formas textuales heterogéneas: carta, escena, cuento en prosa y juego de rol” (Lehmann, 2002, p. 340). De este modo, el texto aparece únicamente *en* la puesta en escena, en su llevarse a cabo porque “el medio dramático ya no es más el diálogo al interior de la escena, sino, más bien, la apóstrofe de la exterioridad de la escena. El drama surge y se compone sólo en la dualidad entre escena y recepción” (Lehmann, 2002, p. 342) y no más, como pretendían tanto Aristóteles como Brecht, entre escena y artificio como lo recuerda

⁴⁴ Si bien aquí se establece una clara distinción entre un gesto de *contradicción* en Brecht y de *diferencia* en Müller, no podemos olvidar que éste último y sus temáticas de trabajo, revolución, sexualidad y muerte, como mucho de sus coetáneos, siguió el modelo brechtiano del *V-Effekt* a través de “hacer cobrar al público conciencia de sus escisiones reales en lugar de fingir reconciliarlas de modo ilusionista” (REICHMANN, 1989, p. 44). Müller a este respecto decía: “la función del teatro es llevar a la sociedad hasta sus límites”. Y propiamente en su escritura, “cuando escribo, experimento siempre la necesidad e cargar sobre la gente tantas cosas que al principio no sepan qué deben acarrear, y creo que ésta es también la única posibilidad. La cuestión es cómo conseguirlo en el teatro. Que no vayan apareciendo una cosa tras otra, lo que para Brecht aún constituía una ley. Ahora es menester presentar simultáneamente tantos puntos como sea posible, de modo que la gente se vea obligada elegir. Es decir, quizás ya no puedan en absoluto elegir, pero tiene que decidir rápidamente qué es lo primero con que van a cargar” En *Obras Completas*, tomo 20, 1975. Citado por Reichmann, 1989, p. 57).

⁴³ Seminario *Heiner Müller interroga a Bertolt Brecht: dos escenas comparadas*. Dictado en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Agosto, 2007.

atinadamente Sergio Rojas. El teórico español de artes escénicas José Antonio Sánchez deja claro el conflicto entre los teatros de Brecht y Müller cuando nos dice que en éste último,

ya no hay un montaje productivo, ya no hay un poner en marcha una dialéctica de las contradicciones para llegar a un resultado. El teatro, el arte, no es parte de un proceso revolucionario. Las contradicciones no son planteadas para que el espectador las constate y haga el ejercicio de una comprensión multilateral (SÁNCHEZ, 2002, p. 166).

En su monografía, Hans-Thies Lehmann se esta haciendo eco de la interpretación que hiciera Heiner Müller del teatro brechtiano para formular su propio teatro⁴⁵. Müller, como el heredero de la tradición brechtiana en el *Berliner Ensemble*, fue enfático en establecer una cercanía al modelo épico, que sin embargo, fue lo suficientemente crítica como para reconocer, en el teatro de Brecht, una fuerte tendencia a una ilustración⁴⁶. El teatro, decía Müller, ya no puede ofrecer esclarecimiento...“en el teatro se trata ahora más bien -para mí al menos- de implicar a la gente en procesos, de hacerles participar”⁴⁷. La ilustración a la que hace alusión Heiner Müller corresponde a la pretensión brechtiana de educar, a través de efectos de extrañamiento y bajo la reflexión de los ideales marxistas, al pueblo (las masas). La imposibilidad de adiestrar a los seres humanos, de fijar la esfera de lo racional y separarla de la emocionalidad, fue con lo que Müller no pudo lidiar más después de explorar, en una primera etapa, con una escritura realista. Los

⁴⁵ Cuando Lehmann lleva a cabo las características de lo que entiende por *Postdramatisches Theater*, esta pensando constantemente, y sobre todo, en el teatro de Heiner Müller, Peter Handke, Robert Wilson y Jan Fabre. No es de extrañar que cite en una innumerable cantidad de veces sobre todo a Müller para ejemplificar su propuesta teórica. Con posterioridad a la publicación del libro que trabajamos aquí han publicado junto a Patrick Primavesi su *Heiner Müller. Handbuch. Leben - Werke - Wirkung*. Metzler Verlag, 2003.

⁴⁶ Müller fue enfático: ...“emplear a Brecht sin criticarlo es traición”. Decía en una entrevista a un medio alemán (ROTWELSCH, 149).

⁴⁷ Texto extraído de MÜLLER, Heiner. *Teatro escogido I*, Primer Acto nº 221, 1987.

seres humanos son un sistema complejo al cual no se le pueden imponer límites definidos ni esperar una respuesta prefijada. El gesto de Müller, en cambio, es volver a hacer partícipe al espectador teatral de un “denominador común, que es el terror, es decir, el miedo a la transformación. La transformación última es la muerte, en el teatro” porque en el teatro se establece en una crisis...“el elemento básico del teatro es la transformación”⁴⁸. La crisis del teatro, su muerte, remite a la transformación de ese terror...Müller, parafraseando el terror del alma de Edgar Allan Poe, decía: “el terror sobre el que escribo viene de Alemania”⁴⁹.

En su *Hamletmaschine (Máquina Hamlet)*, Heiner Müller no tenía la más remota idea de cómo se iba a llevar eso a escena, cómo se iba a realizar. Se trataba de un texto de no más de ocho páginas, un collage compuesto de citas extraídas por Müller del Hamlet de Shakespeare, Brecht y del mundo de la RDA que rodeaba al propio Müller. *Hamletmaschine* no estaba pensada para un lugar ni actores determinados. Quizás una de las primeras características que pone en escena el *Hamletmaschine* de Müller, como lo recuerda Jorge Reichmann, es “el movimiento desde el lenguaje de la ideología hacia el de la auténtica subjetividad”⁵⁰. Este punto es clave porque vincula y sitúa la problemática por la que transita *Hamletmaschine* de Müller: aquel que vincula a la ideología con el poder y sitúa la subjetividad como un respiro ante la transformación (el terror) en la cual esta sumergido el intelectual como un sujeto histórico. Aquí de lo que se trata es del rompimiento del drama como lo venía entendiendo la tradición de Aristóteles hasta Brecht. El rompimiento de texto dramático desde el lugar de la autoconservación y de la construcción de lo escénico a favor de lo que Lehmann denominó *texto performance*. Lehmann observa cómo los textos de Heiner Müller producen un desplazamiento desde la representación a la performatividad, lo que produce una despedida de la concepción

⁴⁸ Entrevista a Heiner Müller con el título *El teatro es Crisis*. Traducción de Soledad Lagos-Kassai. Texto inédito.

⁴⁹ MÜLLER, Heiner. *Teatro escogido I*. Ediciones Primer Acto, Edición de Jorge Richmann, Madrid, 1990. p. 39.

⁵⁰ Idem, 17.



clásica de las figuras literarias, el gasto en distintos cambios de montaje, escenario y público ya no están jerárquicamente divididos, sino, más bien, son parte de una comunicación teatral que interactúa constantemente, como una exhaustiva intertextualidad que propicia una fragmentación del texto. De este modo *Hamletmachine* de Heiner Müller ya no puede interpretarse como un drama, entendido este último como una “especie de texto que se diferencia del texto (épico o lírico) narrativo a través de la ausencia de la función narrativa”⁵¹. Se trata, más bien, de un texto postdramático que “reflexiona la pérdida de la identidad nacional e individual y el rompimiento de los principios dramáticos, como también una división radical y la desintegración no solamente de la figura principal”⁵² sino de toda posibilidad de estructura dramática tradicional. El propio Müller entiende su teatro como una experiencia procesual porque:

la fragmentarización de un proceso acentúa su carácter procesual, obstaculiza la desaparición del acto de producción en el producto, la mercantilización, convierte el reflejo en campo de experimentación abierto a la coproducción del público⁵³.

En esta cita se pueden apreciar algunas de las características que el propio Heiner Müller da de su forma de hacer y entender el teatro. Forma que permite comprender el salto que tanto intelectual como prácticamente llevo a cabo el teatro a partir de la década de los setenta. La fragmentarización de la que habla Müller en la cita anterior no solo acentúa la procesualidad del teatro, sino que

simultáneamente cuestiona el ordenamiento que introducía la fábula a lo propiamente teatral. Amplía las posibilidades de creación porque sitúa la reflexión, y sobre todo a la acción, en el campo de la eventualidad de la puesta en escena en donde coparticipan actores y espectadores. Ya no se trata de lograr un producto terminado, una obra, sino de experimentar con y en la puesta en escena.

Los argumentos que esgrime Hans-Thies Lehmann en su *Postdramatisches Theater* (desde la experiencia con el teatro de Heiner Müller) respecto a la *estética del extrañamiento*, giran en torno a que las preguntas brechtianas abren una nueva perspectiva para la presencia y la concientización reflexiva del suceso de la presentación y representación y se preguntándose por un nuevo arte de la participación (*Zuschaukunst*). Sin embargo la principal diferencia entre el teatro brechtiano y lo que Lehmann denomina teatro postdramático se encuentra en:

que el teatro épico sin embargo se divorcia de prácticamente todas las demás versiones de teatro moderno y postmoderno [...] queda en duda por su adhesión al concepto de fábula que para Brecht no era otra cosa, al igual que para Aristóteles, que el corazón y alma del teatro. La fábula [...] representa, en el teatro brechtiano, una cortina de hierro racional con la cual la gente del mundillo del teatro ya no encontró como nutrirse, sobre todo, desde que apareció el cine y después la TV como el nuevo lugar ideal.⁵⁴

El teatro postdramático hace eco del modelo brechtiano, sobre todo a su definición del gesto como núcleo de la creación escénica. Esto, a través de los recursos narrativos con su *manipulación de los textos clásicos, de las continuas entradas y salidas del actor de su personaje*, como también del *efecto de extrañamiento* que proponía Brecht. Por otra parte retomará su discurso de lo fragmentario a través de la *desvergüenza en el plagio y el montaje, con la inclusión de canciones, imágenes y documentos* como parte de la estructura escénica, pero es crítico de su *Modell* que, como recuerda José Antonio Sánchez en su

⁵¹ BRANDSTETTER, Gabriele. 1999. “Geschichte(n) erzählen in Performance/Theater der neunziger Jahre”. En Fischer-Lichte, Erika- Kolesch, Doris – Weiler, Christel. TRANSFORMATIONEN. *Theater der Neunziger Jahre*. Theater der Zeit- Zwei, Berlin. 1999.

⁵² PRIMAVESI, Patrick. “Der Rest ist Theater. Robert Wilsons HAMLET A MONOLOGUE”. En Fischer-Lichte, Erika- Kolesch, Doris – Weiler, Christel. 1999. TRANSFORMATIONEN. *Theater der Neunziger Jahre*. Theater der Zeit- Zwei, Berlin. 1999.

⁵³ MÜLLER, Heiner. *Theaterarbeit*. Rotbuch Verlag. Berlín, 1975. p. 125. Citado por RIECHMANN, Jorge. Especial revista Primer Acto N* 221 dedicada a Heiner Müller, p. 43.

⁵⁴ Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Das Politische Schreiben*. Theater der Zeit, Recherche 12, Berlin, p. 214. La traducción es mía.

monografía sobre Brecht, “resulta insuficiente, por su retorno a una forma cerrada, para la elaboración de propuestas radicales o revolucionarias”⁵⁵ que se iban gestando en distintas partes del mundo. Sin embargo, los esfuerzos de Brecht, a partir de la década de los veinte, por convertir la escena en un lugar de reflexión que dejara de lado el sentimiento a favor de lo racional fueron cuestionados por varios artistas que incorporaron la aleatoriedad y el azar en sus procesos de creación no centrado sus intereses en escenificar un drama-textual cerrado y entendido como fábula (narración de sucesos), sino, más bien, en transformar la puesta en escena en el espacio de experimentación con los procesos y a favor de incorporar abiertamente al espectador. Con esto no queremos decir que el teatro postdramático (desde los setenta en adelante) anulara definitivamente los recursos y modelos brechtianos para hacer teatro, sino que:

escribir para el teatro significa que todo lo que acaece durante el proceso de escritura pertenece al texto. Cuando uno escribe prosa tiene que sentarse a escribir, pero un drama no se puede escribir sentado. El teatro es más lenguaje corporal que prosa.⁵⁶

REFERÊNCIAS:

- BARTHES, Roland. *Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Editorial Six Barral, 2003.
- BIAL, Henry (Ed.) *The Performance Studies Reader*. Routledge, London-New York.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- BRECHT, Bertolt. *Pequeño Organon para el teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika- Kolesch, Doris – Weiler, Christel. *TRANSFORMATIONEN. Theater der Neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit-Zwei, 1999.
- GRUMANN, Andrés. *La subordinación de la escena. Del Epos o como la fábula se transformó en fatalidad para la Opsis*, Revista *Gestos*, año 25, número 50, noviembre, Irvine California. 2010.
- KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Weimar, Wien. Böhlau UTB Verlag, Köln, 2005.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies/Primavesi, Patrick. *Heiner Müller. Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*. Metzler Verlag, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit, Recherche 12, 2002.
- MÜLLER, Heiner. *Theaterarbeit*. Berlín: Rotbuch Verlag, 1975.
- MÜLLER, Heiner. *Teatro escogido I*. Ediciones Primer Acto, Madrid: Edición de Jorge Richmann, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Editorial Paidós, 2003.
- PISCATOR, Edwin. *El teatro político*. Navarra: Ediciones Argitaletxe, 2001.
- ROJAS, Sergio. “Aristóteles y Brecht: escena y artificio.” En revista *Nombrada II*, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía. Universidad Arcis. 2005.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Brecht y el expresionismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno 1880-1950*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
- WESEMANN, Arnd. “Freiheit für den Tanz!” En: *Ballettanç. Die Lust, das Fest, die Verführung*. 2001.

⁵⁵ Sánchez, José Antonio. 1999. *Brecht y el expresionismo*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, p. 121.

⁵⁶ Gertude Stein, citada por Heiner Müller en LEHMANN, Hans-Thies/PRIMAVESI, Patrick: *Heiner Müller. Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*. Metzler Verlag, 2003.

