C A P Í T U L O T E R C E R O

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

B E R T O L T B R E C H T

1 *Del expresionismo a la Neue Sachlichkeit*

Del vigoroso afán de trascendencia con que el expresionismo se inscribió en el ámbito teatral, dos resultantes fundamentales se produjeron, una considerando al personaje sólo en la relatividad de su presencia social, otra encarándolo en la incógnita de su simismo y en la relatividad de su consistencia ontológica y aspiración metafísica. Ésta se representa en Kafka; aquélla en Bertolt Brecht. Una y otra desesimisman a la criatura escénica en cuanto que la obligan a trascender, pero en tanto que la alienación kafkiana nace de la sucesividad de unas obstaculizaciones y precisamente como agonía o lucha contra la singularidad exilada del propio simismo y, al par, paradójicamente, como anhelo por un más hondo y concertado ensimismamiento *en* la sociedad y la eternidad, la de Brecht se origina al servicio de la función, funcionalmente, tratando al individuo en cuanto portador de unos dones que ni ha de aglutinar en la masa ni ha de aislar pero con los cuales ha de servir a un progreso colectivo.

Bertolt Brecht nació en Ausburg (Baviera), en 1898, realizó estudios de medicina en la Universidad de Munich, fue movilizado como enfermero militar en 1918 y, con la deflagración, entró a formar parte de una juventud — Caspar Neher y J.-R. Becher fueron sus amigos — que, por falta de sentido, se dio a la protesta por la protesta misma, hallando en esta anarquía su propia significación. Ya vimos la airada y ciega insurrección expresionista contra los preceptos de la sociedad guillermina y vimos cómo esta potencia descauzada, después de pasar por lo que, en cierto modo, fue un sosiego, en cuanto que supuso un objetivo donde centrarse en pro o en contra: la guerra, se dispersó, más caótica en el desastre y más violenta en la esperanza, o hacia el nihilismo aniquilador de quienes habían perdido la

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

fe en toda norma o hacia el vago instinto de una revolución sin programa. *Baal,* la primera obra teatral de Brecht, compuesta en 1918, atestigua aquella primera actitud.

Baal es el poeta que, como lo hicieron Wedekind y el mismo Brecht, va derramando por los cabarets la angustia vacía de su guitarra y canto, que repele todo compromiso con el orden consagrado y que, cínico hasta la ferocidad y solo hasta la ceniza, abre con mano sucia y, sin embargo, malherida, la entraña misma de la belleza en busca de la escatología. Con la carne triste — *Pero el amor es también como una nuez de coco que es sabrosa mientras permanece fresca y que se debe escupir en cuanto el jugo ha sido chupado y sólo queda la carne, que es amarga* — y, en reacción decepcionada, carnal hasta el paroxismo; oponiéndose a toda convención romántica y, sin medida, incluso a los velos del pudor — *¡Lávate en seguida!* es la respuesta que da a la muchacha a quien acaba de seducir y que se debate entre sus sentimientos y su remordimiento —; blasfemo — *Veo al mundo en una dulce luz: el mundo es el excremento del buen Dios* —, pagano y animal — *¡Es preciso que el animal salga de su guarida! ¡Que se muestre al sol!* —, dios pagano y sanguinario, como el dios de su nombre, que traiciona, viola y mata, Baal no es sino el caos de una espiritualidad pura, fresca y profundamente ofendida que, por despecho de la ofensa, se aboca a la destrucción de todo lo que aún pueda recordarle qué fue, su claro espíritu, su agua nítida, y a la expansión del cieno por la tierra, cantando a la guitarra su credo:

Orge me decía:
que el lugar que más estimaba en el mundo
no era ni el banco del césped, cerca de la tumba de sus padres,
ni el confesional, ni el lecho de la puta,
ni los muslos blandos, blancos, calientes y grasos.
Orge me decía:
El lugar que sobre la tierra le fue siempre más querido
es el water.
Decía que era un lugar donde uno se satisface
de tener sobre sí a las estrellas y debajo de sí los excrementos.
¿No es maravilloso ese sitio donde, incluso en la noche de bodas,
se puede estar solo?
Sitio de humildad, donde comprendes claramente
que no eres sino un hombre que nada puede conservar.
Sitio de sabiduría, donde puedes preparar tu panza
para nuevos placeres.
Donde uno, descansando física y agradablemente,
actúa por su bien, con dulzura pero con insistencia.
Y, sin embargo, donde reconoces lo que verdaderamente eres:
un golfo que, en el water, bufa.

Con esta canción basta para dar idea del carácter escatológicamente orgiástico de *Baal,* obra en la que su autor, extremando audacias con el propósito pueril de escandalizar a los mantenedores del eufemismo burgués, no hizo sino dramatizar un estadio agudo de la exasperación germana de aquellos años, comprendiendo sin embargo que el principio y el fin de semejante

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

aventura no podía ser otro que la selva. De la selva viene Baal y a la selva se dirige; de las selvas negras, dijo Brecht en una de sus baladas. Estatua vigorosa cubierta de inmundicias, alcanza a veces la grandeza de una progenie cifrada en Segismundo:

Vosotros que habéis sido expulsados del cielo y del infierno,
asesinos que tanto habéis sufrido,
¿por qué no permanecisteis en el vientre de vuestras madres,
donde reinaba la calma y, aun existiendo, se podía dormir?

Pero deja traslucir demasiado su resorte y efectismo, y así se convierte en marioneta maciza, sólo piedra de escándalo, incapaz de conmovernos incluso cuando revienta gruñendo, como los perros de Lautréamont, a las estrellas silentes.

1918, cuando nació *Baal,* fuè también el tiempo de otros acontecimientos ciertamente más importantes: la fundación de la liga Spartakus, integrada por los socialistas de izquierda, y la proclamación de la República proletaria de Baviera, primeros movimientos revolucionarios que, tras el asesinato, el 15 de enero de 1919, de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht y, el 21 de febrero, de Kurt Eisner, presidente de la República bávara, fueron en marzo violenta y definitivamente reprimidos. Brecht escribía entonces *Trommeln in der Nacht (Tambores en la noche),* para contar el conflicto típico en todas las postguerras — recuérdese *Draussen vor der Tür,* de Borchert — del soldado desaparecido que regresa en el momento justo en que su prometida acaba de concertar sus bodas con otro hombre. Aquí, el espectro es un surco penoso en la armonía burguesa de la que ha sido excluido y en la que querría participar; motiva el delirio automático de la farsa expresionista decorada, según las normas de la escuela, con biombos de cartón y una redonda luna roja que se enciende para presidir, como un atavismo siniestro, cada una de sus entradas; reacciona pretendiendo afiliarse al movimiento espartakista cuyos tambores y metrallas redoblan en fondo y, convocado al fin por su prometida, duda entre la causa revolucionaria y el lecho conyugal, decidiéndose por éste.

Quien, por los caminos de *Baal,* no era sino un epígono de poeta maldito impulsado por el signo de Rimbaud, a quien aún no conocía, y por la influencia de Büchner, se mantenía ahora y todavía bajo el sello de éste, conjugado con el de Wedekind, también visible en aquella primera producción. Superaba aquel primer estadio de inerte exasperación y se especificaba en la rama activista del expresionismo, cuyos componentes, que dieron a la escuela sus posibilidades épicas y políticas, pararon en la Neue Sachlichkeit o nueva objetividad, especie de retorno a un arte realista y antirromántico en el que la materia real se transustanciaba en mayor o menor grado según las pervivencias estilísticas del cauce matriz — el expresionismo — y las exigencias sociales y progresistas de la nueva rama. La trayectoria política que siguieron sus afiliados fuè muy diversa. De esa rama surgieron prosélitos del nazismo, así Arnolt Bronnen, y conjugadores de la dialéctica marxista, como es el caso de Brecht. Pero aún no hemos llegado a ese punto de evolución.

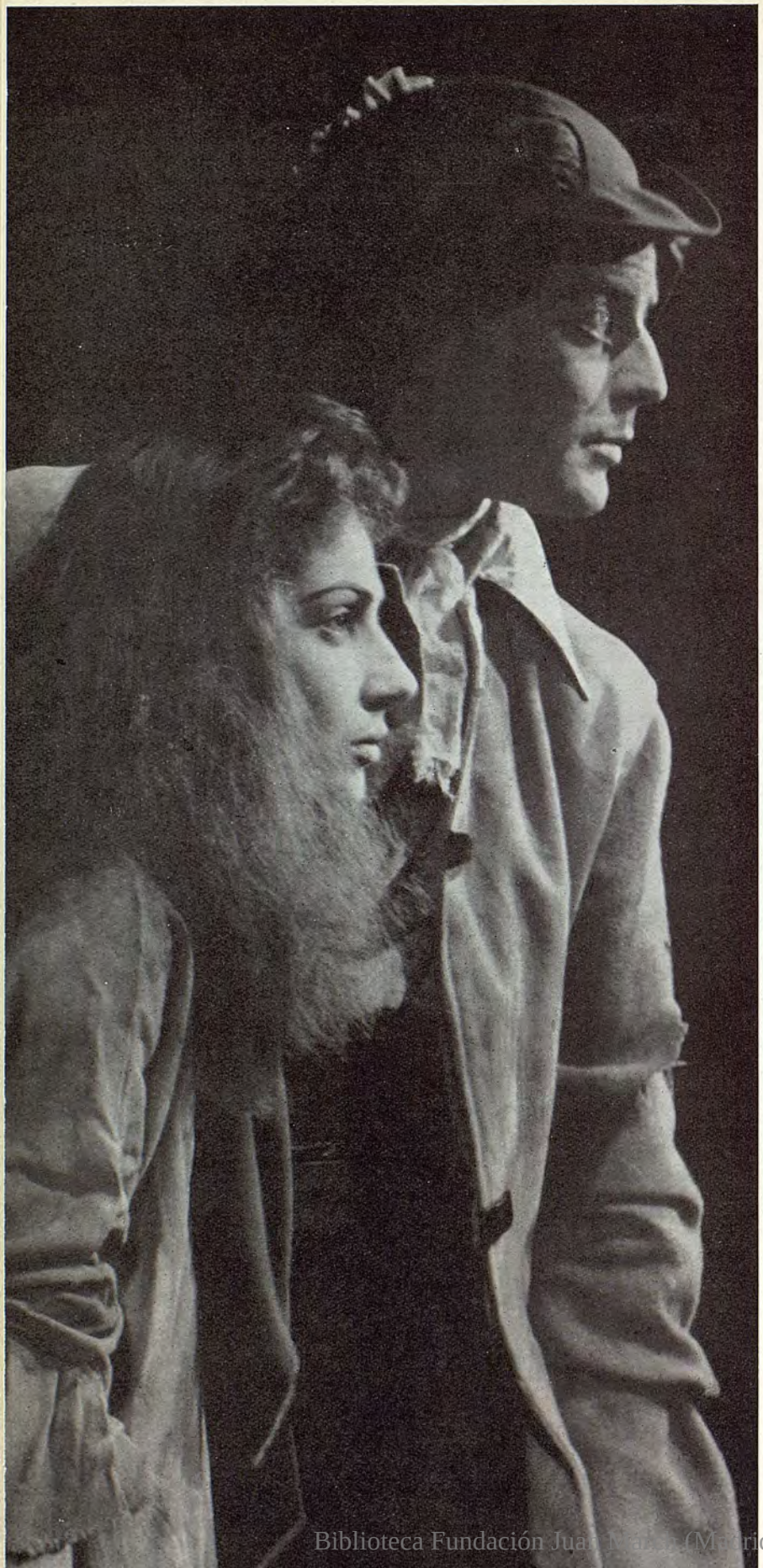
Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Tambores en la noche aparecía — y así habría de reconocerlo su autor años más tarde — como una obra equívoca que, al mostrar a su soldado Kragler abrazando la causa spartakista por motivos de particular despecho y reacción contra aquellos que, representando al frente contrario, los oportunistas de la guerra enriquecidos en su coyuntura, coincidían ser quienes más obstinada y egoístamente se habían empeñado en declararle — a él, solamente desaparecido y, por lo tanto, de incierta suerte — muerto y descompuesto y sepultado para siempre jamás, es decir: el padre y nuevo prometido de su novia; al mostrar esto — y aunque la deserción final del soldado, prefiriendo el placer de sus nupcias, le evidenciaba burgués y, por burgués, insoluble con el movimiento revolucionario —, corría el riesgo de inducir al espectador a considerar la subversión de Spartakus como lid romántica condenable, del mismo modo que la obra condenaba todo lo romántico y, entre ello, la imprecisa ilusión de las palabras altisonantes con que cierta vertiente del expresionismo, incapaz de ofrecer soluciones prácticas, hablaba de utópicas comunidades ideales como sustituto de la corrompida sociedad. Y si por equívoco el drama denotaba su carácter inmaturo, en cambio de esta última condenación deducía sus características más laudables y, en primer lugar, la rotundidad diáfana y concisa del lenguaje por la cual nuevamente se descendía, con alivio, de las altas atmósferas de la grandilocuencia abstracta y utópica a los conceptos llanos y rasantes a tierra, concretos — es sintomático que, cuando Anna, la prometida, habla de cómo la imagen de su novio se le fue, con la ausencia, borrando en la memoria, aquél le conteste con agudo sentido de lo práctico: *Te hubiera hecho falta una fotografía* —, aplicados a una decidida vulgarización, aun a veces escatológica, del lirismo — *¿Por qué tienes ese aire de leche vomitada?... Estás poniendo cara como de orinar sobre ortigas...* — y usando de una economía expresiva — con frecuencia mediante la ayuda de la hipérbole, el esquematismo automático y el grotesco, en herencia del expresionismo — que valió a su autor el Premio Kleist.

Un nuevo paso lleva a Brecht al abstraccionismo temático absoluto. Su tercera obra, *Im Dickicht der Städte (En la jungla de las ciudades,* 1921-1924) dramatiza una lucha por sí misma y sin expresión de causa o, por lo menos, según lo ha confesado el autor, habiendo intentado dramatizarla, resulta ser el espectáculo de cómo, en las ingentes urbes modernas, el antagonismo por la vida no es sino la parodia del combate deportivamente puro. Pasajes enteros de *Une Saison en Enfer,* de Rimbaud, se insertan en el texto, que así declara una influencia, pero otras distintas confluyen en su redacción. Por aquella época, Brecht se interesaba por el deporte y, especialmente, por el boxeo; acababa de leer una novela de J. Jensen sobre Chicago; la violencia encarnizada de *Los bandidos,* de Schiller, y el sistema luminotécnico con que Jessner, en el Teatro Nacional del Gendarmenmarkt, había matizado su montaje de *Otelo* — sistema puramente expresionista, de conos de luz ceñida al personaje y vastas zonas de sombra —, le habían dejado una fuerte impresión. Tales son los sellos impresos en *La jungla de las ciudades,* donde el enfrentamiento deportivo por probar al hombre — *un combate sin otra causa que el placer de luchar y otro fin que el de determinar al "mejor hombre"* — se trueca progresivamente en el friso de una crueldad sin sentido y gratuita — que recuerda a Kafka —, en el sañudo cálculo de una violencia fría y sin cuartel por pervivir, en la exposición de un sentido fatalista de la existencia — por el que quedan

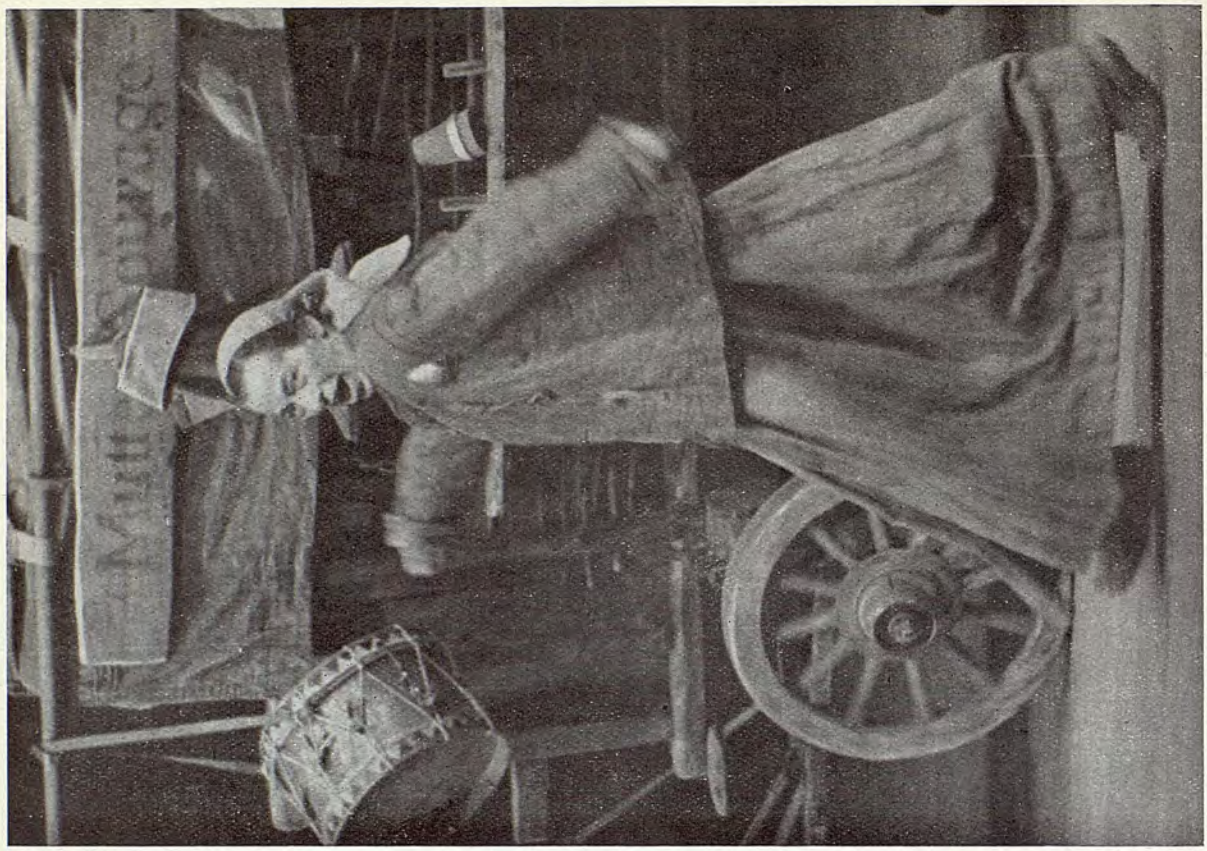
Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)



Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)



Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

negadas la dignidad, la libertad y el respeto humanos — y en todo un programa de golpes sucios que, infringiendo las leyes del juego, se impusieron con su realidad al entonces idealista Brecht. Quien compuso su obra según métodos, más que expresionistas, superrealistas, de asociación automática: *Juntaba combinaciones de palabras como se mezclan alcoholes. Escenas enteras nacieron así, compuestas a base de palabras de resonancia sensorial, de palabras que tenían un espesor y un color determinados.* Quien, de forma todavía abstracta — cuya fuerza y absurdo peculiares dimanan de la sucesividad de añagazas, traiciones, ofensas y sucias victorias sin expresión de por qué, y también de la docilidad con que cada antagonista, cuando le toca la vez, se presta a ser vencido, o de la rotundidad con que se decide vencedor, una y otra más decididas conforme la obra avanza —, denota aquí ya el eje de sus preocupaciones, en torno al cual se construirán luego su ética y su política: la eficacia, por la cual, para Brecht, se discrimina la legitimidad o invalidez de los hechos humanos.[1]

1 El núm. de la revista *Europe* (35.º año, núms. 133-134, enero-febrero 1957, París) consagrado al autor, contiene la siguiente bibliografía:

LIBROS. PRIMERAS EDICIONES EN ALEMÁN (1922-1945): *Baal* (Kiepenheur, Potsdam, 1922); *Trommeln in der Nacht* (Propyläen, Berlín, 1922); *Das Leben Eduards II von England* (Kiepenheur, Potsdam, 1924); *Bertolt Brechts Hauspostille* (Propyläen, Berlín, 1927); *Im Dickicht der Städte* (ídem, ídem, ídem); *Mann ist Mann* (ídem); *Versuche,* Heft 1-7 (Kiepenheur, Berlín, 1930-1933); *Die Songs der Dreigroschenoper* (ídem, 1932); *Dreigroschenroman* (De Lange, Amsterdam, 1934); *Lieder, Gedichte, Chöre* (Carrefour, París, 1934); *Gesammelte Werke,* 2 Bände (Malik, Londres, 1938); *Svendborger Gedichte* (ídem, 1939); *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (Aurora, Nueva York, 1945).

LIBROS. EDICIONES EN ALEMÁN (1945-1956): *Versuche,* Heft 9-14 (Suhrkamp, Berlín, 1950-1955); *Versuche,* Heft 9-14 (Aufbau, 1951-1955); *Versuche,* Sonderheft (Aufbau, Berlín, 1933); *Stücke,* Band 1-4 (ídem, 1955); *Erste Stücke,* 2 Bände (Suhrkamp, Berlín, 1953); *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm,* 1927-1933, 2 Bände (ídem, 1955); *Songs aus der Dreigroschenoper* (Weiss, Berlín, 1949); *Furcht und Elend des III Reiches* (Aufbau, 1948; Volk und Wissen, 1949; Berlín); *Antigone modell 1948* (Weiss, 1949; Henschel, 1955; Berlín); *Die Erziehung der Hirse* (Aufbau, 1951; Volk und Wissen, 1951; Berlín); *Hundert Gedichte,* 1918-1950 (Aufbau, Berlín, 1951); *Bertolt Brechts Hauspostille* (Suhrkamp, Berlín-Frankfurt, 1954); *Bertolt Brechts Gedichte und Lieder* (ídem, 1956); *Gedichte* (Reclam, Leipzig, 1954); *Kriegsfibel* (Eulenspiegel, Berlín, 1955); *Gedichte und Prosa* (Moskau: Verl. für fremdsprachige Literatur, 1953); *Kalendergeschichten* (Weiss, 1949, Berlín; Aufbau, 1954; Mitteldt. Verl., Halle, 1954); *Der verwundete Sokrates* (Kinderbuch-Verl., Berlín-Dresde, 1949); *Dreigroschenroman* (Desch, Munich, 1949; De Lange, Amsterdam, 1950; Aufbau, Berlín, 1950).

Entre los escritos teóricos de Brecht en relación al teatro, sobresalen: *Pequeño Organon para el teatro* (Sinn und Form, Berlín, 1949, págs. 11 a 41); *Cinco dificultades para escribir la verdad* (Versuche, núm. 9, Suhrkamp, Berlín, 1949, págs. 85 a 96); *Reflexiones sobre las obras populares* (Versuche, núm. 10, ídem anterior, 1950, págs. 113 a 121); *La escena de la calle* (ídem, ídem anterior, págs. 121 a 135); *Una nueva técnica del juego del comediante* (Versuche núm. 11, ídem anterior, 1952, págs. 89 a 107).

Conviene asimismo consultar los postfacios del autor a sus obras *Ópera, Mahagonny, Hombre, Santa Juana, Cabezas redondas, La Madre, La Decisión* y *Madre Carrar,* en la edición de Malik (Londres, 1938) y la obra colectiva *Theaterarbeit,* seis *aufführung* por Ruth Berlau, B. B., Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rülicke, bajo la dirección de Helen Weigel (VVV, Dresdner Verlag).

En Francia, L'Arche ha publicado ya siete volúmenes de las obras completas del dramaturgo. "Théâtre Populaire", enero-febrero 1955, núm. 11, ha publicado *A la recherche du droit* — una de las escenas de *Furcht und Elend...* — El núm. arriba citado de "Europe" incluye *La decisión.* En castellano, existen las siguientes publicaciones: *La condena de Lucullus* (Losange, Buenos Aires, 1956); *La ópera de dos centavos* (ídem, 1957); *Galileo Galilei* (ídem, 1956); *El círculo de tiza caucasiano* (ídem, 1957); *La Santa Juana de los mataderos* (Ariadna, Buenos Aires, 1956), entre otras.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Un gran avance en las concepciones dramáticas brechtianas lo constituye su obra siguiente: *Mann ist Mann (Hombre por hombre,* 1924-1926), farsa cómica en la que el protagonista, habiendo salido de su casa en cierta ocasión para comprar un pez por encargo de su esposa, se encuentra sustituyendo a un soldado — preso en una pagoda tibetana — y, obligado por los compañeros de éste, cuya ausencia se ven obligados a encubrir para no delatarse como aquellos que, borrachos, atentaron contra la pagoda, termina por adueñarse a su pesar incluso de la personalidad del desaparecido. Lo que a Brecht interesa es mostrar cómo el hombre no posee una personalidad ineluctable y cómo, por lo tanto, son falsos todos los prejuicios románticos según los cuales el carácter viene predeterminado o es sólo el producto de la voluntad soberana. No reconoce el dramaturgo germano otra soberanía que la de las circunstancias y así se inscribe en la vasta corriente del relativismo moderno, presente desde una u otra proyección en su mundo creativo. Dice:

El señor Brecht afirma: un hombre es un hombre
y esto cada uno puede afirmarlo en suma,
pero el señor Brecht prueba también cómo
se puede hacer de un hombre todo lo que se quiera.
Desmontarlo, volverlo a montar como a un ser mecánico
sin que con ello pierda nada, es magnífico.

Y, en efecto, desmontado resulta su personaje Galy Gay, y vuelto a montar supliendo a Jeraiah Jip, *como* Jeraiah Jip, mediante una sencilla y jocosa trampa. Se la tienden sus compañeros, fingiendo con cuatro trastos y la ayuda física de alguno de ellos un elefante, convenciéndole de que es dueño del animal artificioso, invitándole a venderlo y haciendo que sea sorprendido en esa venta fraudulenta, organizándole consejo sumarísimo y condenándole a pena de muerte, ejecutándole con balas de fogueo y, cuando está desvanecido de miedo, cerrando un ataúd donde se supone falsamente que yace Galy Gay, despertándole bajo el nombre de Jeraiah Jip y obligándole a presenciar el entierro de aquel que él se pensaba ser y que debe reconocer como extraño, pues se siente vivo. Pero la farsa oculta una trágica significación. Porque Galy Gay ha muerto, si no física, sí espiritualmente; la personalidad de Galy Gay ha sido efectivamente fusilada y quien despierta, poco importa su entidad física, ya no es aquel apacible ciudadano complaciente y jocundo que fué Galy Gay, sino el feroz Jeraiah Jip, sediento de sangre:

Y ya me siento cogido
por el deseo de clavar mis dientes
en la garganta del enemigo.
Un instinto ancestral me ordena:
Siembra la muerte en las familias,
cumple tu misión sanguinaria,
sé un despiadado matador.

Bajo trama tan voluntariamente burda, bajo tal homérica carcajada, el conflicto verdadero radica, como lo observa Geneviève Serrau,[2] en la aliena-

2 Geneviève Serrau: *Brecht* (L'Arche, París, 1955).

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

ción o enajenación de la personalidad engranada en un sistema social bastardo que la destruye en cuanto que la *altera*. Los compañeros de Galy Gay son ya, cuando aparecen, seres *alienados* y, por lo tanto, ausentes de lo que debería constituir su humanidad y, asimismo, siguiendo el sentido común de aquella palabra, insertos en la locura militar y bélica donde se encuadran. Galy Gay, en cambio, va a resultar alienado por el largo proceso de la obra. Y he aquí por qué ésta pertenece por derecho al expresionismo: porque aquella trama antes descrita no es sino la traslación a un plano físico y literal del conflicto interno ahora citado. Antinaturalista — contra todos los preceptos de la verosimilitud —, adopta una consistencia neoconvencional que, contra toda lógica y al margen de toda psicología, hemos de aceptar si queremos aprehender el contenido literalmente encarnado.

Pero la razón que da a *Hombre por hombre* una importancia indubitable dentro de la producción brechtiana estriba en que se trata de su primera obra épica o, por lo menos, donde quedan proyectadas las principales características de su teatro épico — efectos de distanciación y, entre ellos, las canciones que detienen el transcurso dramático o el situar la trama, aquí en parodia de Rudyard Kipling, en ambientes exóticos y no familiares; representar condiciones en lugar de acciones y, mejor que representarlas, provocarlas demostrativamente; estructurar el edificio dramático en momentos estáticos y no según una psicología y acción resultante dinámicas —, en las que más adelante me detendré.

Tales características aparecen, ahora apoyadas en el carácter convencional propio del género, en una ópera: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny,* 1928-1929), que aprovecha, como lo hicieron Jarry, Max Jacob y Apollinaire respecto a la ópera cómica, aquel carácter para delinearse en la métrica aleluyesca del libreto para música y para transferir, por medio de uno y otra, las fronteras de la realidad lógica. Observa Jean-Claude Hémery[3] que su estilo es un contrapunto entre la poesía violenta de las primeras obras brechtianas y la *volonté de neutralité de l'expression, d'atonalité ascétique* que distingue a sus dramas posteriores. Es, pues, esa atonalidad una primera coordenada estilística que conviene retener. Otra la constituye la función que Brecht atribuye a la música y por la cual distingue entre wagnerismo y ópera épica de esta forma:

WAGNERISMO	ÓPERA ÉPICA
La música estimula.	*La música comunica.*
Una música que realza el texto.	*Una música que explica el texto.*
Una música que impone el texto.	*Una música que considera el texto como cosa adquirida.*
Una música que ilustra.	*Una música que se afirma.*
Una música que pinta un estado psíquico.	*Una música que indica una forma de actuar.*

Para Brecht, la música, colaboradora del verbo — en partituras de Kurt Weil, al comienzo, de Hans Eisler después y, por último, de Paul Dessau —

3 Jean-Claude Hémery: nota de introducción a *Mahagonny* en O. C., L'Arche, París, tomo IV, 1956.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

en casi todas sus obras, asume un papel trascendental en la técnica de la *Verfremdung* o distanciación tendente a evitar que el espectador se identifique con el personaje y a provocarle la lucidez necesaria para que se halle en estado de crítica social con respecto al comportamiento de ese personaje. *S'il est vrai,* dice René Leibowitz,[4] *que la structure sonore des scènes de Brecht ne cherche pas à illustrer ou à accompagner, mais qu'elle constitue un geste dramatique antithétique par rapport à l'action et au texte parlé, on peut déduire de là qu'elle crée pour l'acteur une "contrariété" qui, à la fois, complique et facilite sa tâche* (complicándosela en cuanto que le obliga a sustraerse al transcurso de la acción, deteniéndola, cortando en seco su ritmo, para disponerse a cantar una canción frecuentemente cabaretera o de factura grotesca con la que se comenta aquella acción; facilitándosela en cuanto que el actor brechtiano o épico debe, lejos de asumir su papel, criticarlo con su representación del mismo y dejar en evidencia su vertiente negativa o positiva desde un punto de vista social). Así, Brecht, en sus observaciones para *Die Dreigroschenoper,* anota que el actor no debe solamente cantar, sino *también mostrar que canta,* exigencia consonante con la que muestra cuando aplica la música al drama y que no es otra sino la de redimirlo de la realidad, trasfiriéndolo a una irrealidad más significativa, aséptica y propicia para el estado crítico del espectador: *Un hombre en la agonía es algo real, pero si se pone a cantar, el espectador es transportado a la irrealidad y goza tanto más del espectáculo* — gozar del espectáculo, para Brecht, es lo mismo que captarlo intelectivamente en todas sus consecuencias y, simultáneamente, con regocijo — *cuanto mayor es el grado de aquella irrealidad.*

Anota asimismo que el actor no debe seguir ciegamente la melodía, y aboga por un modo de *hablar contra la música* evidentemente provechoso a sus fines y que supone un contraste añadido al ya existente entre el carácter de la melodía y el de la letra, éste visible, por no citar más, en el *Canto de la fraternización* de *Mutter Courage,* donde la letra, para dicha por una prostituta, opone su libertino y descarnado sarcasmo a la música, de Paul Dessau, elegíacamente enamorada.

Mahagonny cuenta la historia de una ciudad mítica fundada por unos traperos de Alaska como señuelo de vagabundos libertinos. Todos los placeres están allí al alcance de la mano y esto marca la fortuna de la villa. Por un momento, la cercanía de un tifón amenaza su existencia, pero el tifón pasa de soslayo y, por consiguiente reacción, los moradores de la urbe proclaman la ley del *todo está permitido,* que inmediatamente se cumple con las cuatro satisfacciones fundamentales: comer hasta la indigestión, emborracharse, hacer el amor y boxear. Paul, proclamador de semejante saturnalia, cae sin embargo víctima de lo mismo que creó y, juzgado por sus muchos delitos, resulta más o menos absuelto de crímenes y violaciones y condenado por haber carecido del dinero bastante para pagar una ronda de bebida con la que invitó a sus amigos:

4 René Leibowitz: *Brecht et la musique de scène,* en el núm. 11, enero-febrero de 1955, de "Théâtre Populaire", París, consagrado al dramaturgo alemán y donde se insertan, además, los siguientes artículos: *Vocation et provocation idéologiques,* por Michel Habart; *Une nouvelle dramaturgie,* por Bernard Dort; *L'acteur de l'ère scientifique,* por Walter Weideli; unos *Propos sur B. B.* a cargo de Henri Lefebvre, Roger Planchon y Claude Roy; y extractos del *Pequeño Organon* y de la obra colectiva *Theaterarbeit.*

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Pero por no haber pagado
mis tres botellas de whisky

. . . . . .

se te condena a muerte, Paul Ackermann.
Por carecer de dinero,
lo que es el peor crimen
que se pueda cometer sobre la tierra.

La intención paródica y el sarcasmo son manifiestos con una violencia que es a lo colectivo lo que *Baal* era respecto a la persona privada. Pero en una y otra el común denominador es la soledad sobre la que el hombre construye la orgía de sus apetitos y el espejismo de sus amistades para al fin descubrir el nihilista slogan de la incomunicación e impotencia: *Nada podéis hacer ni por vosotros ni por nosotros ni por nadie.*

Lo que es, en cambio, más nuevo, al menos dentro de la producción brechtiana, está constituido por los aspectos formales de la obra, entre los cuales ya analicé algunos, restándome por mencionar uno fundamental: la literarización del teatro, o por mejor decir huyendo de la palabra bárbara, la formulación en el teatro. Con técnica importada de Piscator, Brecht proyecta sobre los escenarios de su obra toda clase de leyendas y rótulos, desde las listas estadísticas de crímenes cometidos en la ciudad y sobre la circulación monetaria en la misma, hasta la palabra definidora de cada uno de los estadios del libertinaje: *Comer, El amor, Pelearse, Emborracharse,* en nominación de otras tantas escenas ilustrativas de ejemplario estático. Pero en su tendencia a formular no se detiene ahí: La presencia y recorrido del tifón quedan marcados por medio de un mapa que una flecha proyectada recorre, y el parte de su velocidad, situación y daños causados se precisa por anuncios de altavoz; por todas partes aparecen las prohibiciones — que van a ser agredidas — en leyendas de cartel y, al fin, cuando Mahagonny en llamas se funde en el desconcierto, los cortejos de los moradores, en tanto entonan el último y desesperado coral, llevan pancartas donde se leen ilícitas aspiraciones, deseos egolátricos, bárbaros mandamientos — *Todos contra todos, Porque se mantenga el caos, Porque dure la edad de oro, Por la expropiación de los demás, Por la venalidad del amor, Por la libertad de los ricos, Por la grandeza del cieno...* — y, en fin, la formulación hiperbólica — carácter que implica un comentario social — de todo credo opresor. Por último, cada escena de la obra se abre con la leyenda que la enuncia, resumiendo en cierto modo su acción al modo en que la novelística clásica solía, al enumerar los capítulos, pergeñar el asunto. Estos enunciados, en uso por toda la dramática brechtiana casi sin excepción, y los restantes casos de formulación ya vistos, se inscriben en la Verfremdung como un nuevo *efecto V (Verfremdungseffek).* Así lo especifica el dramaturgo en las notas antes citadas a *Die Dreigroschenoper: Los carteles exigen y hacen posible un nuevo estilo del actor: el* ESTILO ÉPICO. *Una vez leídos los títulos proyectados en los carteles, el espectador asume la actitud del observador que fuma un cigarrillo.*

En el mismo año en que Brecht escribiera su *Mahagonny* (1928), dio fin a su famosa obra *Die Dreigroschenoper (La ópera de los cuatro cuartos),* basada en la *Beggar's Opera (Ópera de los mendigos),* compuesta por John Gay en 1728 para fustigar satíricamente la degradación de las costumbres en

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

su época. Brecht se atiene al argumento original y cuenta los hechos del capitán de rateros Macheath, sus bodas con Polly, hija del señor Peachum, enderezador de atuendos de mendigo, agente y cerebro gris de la mendicidad tarada, verdadero atrecista del excitante a la piedad; su pacto y vieja amistad con el jefe de la policía Brown, alias Brown el Tigre; su comercio con su propia banda y con las pupilas del lupanar de Turnbridge; y, al fin —por venganza de su involuntario suegro y hallándose Brown en el dilema de encarcelar a Mackie o de soportar que una legión de mendigos ulcerosos, a la voz de mando de aquél, se precipite a enturbiar la coronación de la reina, que va a celebrarse—, su encarcelamiento, condena a muerte y ulterior perdón. Éstas y otras muchas hazañas del mismo cuño son las que forman la sátira de Brecht, quien, como ya lo hiciera Gay, da a sus prostitutas y ladrones de laya la sosegada apariencia de idílicos burgueses. Así —Gay prestó a sus personajes, por contraste, un florido lenguaje pastoril—, aquéllos resultan la personificación *de las ideas que la burguesía tiene de los bandidos, mendigos y prostitutas* y en su proceder queda satirizada esta burguesía delicadamente criminal —*Me he dado cuenta de que los poderosos pueden, sí, provocar la miseria; pero no pueden contemplarla*—, cuyos delitos a gran escala reciben de la sociedad una tan injusta absolución como injusta es la condena inapelable que se lanza contra el pequeño delincuente —*Nosotros, pequeños artesanos burgueses, nosotros que abrimos con nuestras honradas ganzúas las niqueladas cajas registradoras de los pequeños negocios, nosotros somos devorados por los grandes empresarios, detrás de los cuales están las grandes instituciones bancarias. ¿Qué es una llave maestra comparada con un título accionario? ¿Qué es el asalto a un Banco comparado con la fundación de un Banco? ¿Qué es el asesinato comparado con el trabajo de oficina?*

Die Dreigroschenoper es la primera gran obra brechtiana, aunque en el cálculo de su mérito hayan de ser restados los de original de Gay. La canción que podríamos llamar V, en su forma habitual de balada, cristaliza la picardía del texto insuperablemente y evidencia cómo la atmósfera poética propia de Villon fue grata a Brecht. Letreros, rótulos y ese efecto escénico que preside cada cantable: *Luz dorada. Se ilumina el organillo. Desde lo alto bajan tres lámparas sostenidas por un varal y un cartel que dice el nombre de la canción,* van jalonando al verbo como otras tantas rupturas de sentido que, infundiéndole su aire arrevistado, apoyan sus substanciales contradicciones —la urbanidad de la rapacería, la distinguida suavidad del hampa, las buenas y apacibles maneras del patíbulo—, obligándole a trascender, yo diría a segregar su oculta y taimada significación satírica. Pero a quien, siguiendo los postulados de la ética marxista, juzga lo individual por su eficacia con respecto a lo colectivo, es necesario y justo juzgarle por su eficacia. Y, en esto, *La ópera de cuatro cuartos* fracasó. Su traslación inmediata a la cinematografía, debida a Pabst, su éxito en Alemania y por todas partes, denotaron que la misma sociedad burguesa contra la cual la obra se dirigía había encontrado su placer en aquel espectáculo de mendigos astutos y rateros corteses, sin soñar ni por un momento que el espejo la estaba reflejando. Pero éste es el fracaso del teatro épico brechtiano en su misma teorización, como luego se verá.[5]

5 Sobre Brecht, véase, aparte los trabajos ya citados, los siguientes estudios: *Berliner Dramaturgie,* de H. Ihering (Aufbau, Berlín); *New theatres for old,* de M. Gorelik (S.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

2 *Obras didácticas*

Un brusco viraje abre en la dramaturgia brechtiana el paréntesis didáctico, al que pertenecen *Der Flug des Lindberghs (El vuelo de Lindbergh),* escrita en 1928-1929 para ensalzar la gesta del famoso aviador y, cuando éste mostró sus simpatías por el nazismo, rectificada en *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis (Obra didáctica del acuerdo en Baden-Baden,* 1929); los trabajos escritos para escolares *Der Jasager und der Neinsager (Aquel que dice sí, aquel que dice no,* 1929-1930), inspirado en un Nô japonés, y *Die Massnahme* (*La Decisión,* 1930); y, por último, la más lograda y ya en nueva transición a las fórmulas épicas *Die Ausnahme und die Regel (La excepción y la regla,* 1930).

Con ellas, Brecht se sumaba a una modalidad escénica puramente pedagógica que Piscator estaba entonces practicando — *R. R. R. (Revista de la Revolución Roja), A pesar de todo, Rasputín* —, pocas veces de forma absoluta en dramatizaciones históricas y con frecuencia según procedimentos escenográficos externos. La modalidad contaba, además, según Geneviève Serrau cita, con el antiguo precedente de las obras utilizadas por los Jesuítas en el siglo XVII como instrumento de propaganda católica para la Contrarreforma. Y se podrían citar otros muchos casos en los que ha sido usada, por lo general al margen de toda estética.

Con sus *Lehrstücke* (obras didácticas), Brecht sacó al género sus últimas consecuencias e inauguró un teatro de máxima economía expresiva — sin decorados, sin vestuario y con un diálogo ascético hasta la sequedad y puramente formulatorio — y suma brevedad que, por la forma simplista de su exposición, se relaciona con los viejos ejemplos o con las parábolas y apólogos que siempre fueron entrañables a Brecht y cuya forma utilizó en algunas de sus obras mayores, así *Der gute Mensch von Sezuan.*

En *Baden-Baden,* su autor daba forma de oratorio — con música de Hindemith — al proceso del aviador abatido. Alternando recitación en prosa bíblica con coros en verso blanco, llegada a su condenación excluyéndole del concierto, acuerdo o inteligencia *(Einverstandnis)* entre los hombres, contra el que había atentado por orgullo — singularidad — en una gesta que, para Brecht, sólo se justificaba funcionalmente — como hecho de y para la reciprocidad de los hombres —.

Der Jasager und der Neinsager insistía sobre el problema central: cómo puede un hombre situarse en justa relación con sus semejantes, o sea, planteado un dilema para la conducta, qué actitud se justifica mayormente. Sabemos ya, porque nos ha salido alguna vez al paso y porque la filosofía marxista que Brecht estudiaba y practicaba atentamente así lo exige, su respuesta: la más eficaz. Efectivamente, la obra en cuestión supone que, habiéndose producido una epidemia, un profesor y tres estudiantes deciden marchar más allá de las montañas en busca de los socorros pertinentes. En el camino, un muchacho que se había unido a la expedición con el propósito de traer medicamentos

---

French, Nueva York, 1945); *The playwright as thinker* (Harcourt, Nueva York, 1946), *The modern theatre* (Londres, 1948) y *In search of theatre* (Knopf, Nueva York, 1953), de Eric Bentley, y *Die dramatische Versuche B. Brechts 1918-1933,* de Ernst Schumacher (Berlín, 1955). En este último quedan analizadas las relaciones entre el dramaturgo y el expresionismo.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

para su madre, se siente agotado e incapaz de seguir. Sus compañeros se consultan. *Según las costumbres,* deben abandonarlo y él debe resignarse. Contesta sí y, a su ruego, es despeñado en un barranco. Las primeras escenas del *Jasager* se repiten textualmente en la segunda parte de la obra, el *Neinsager,* pero aquí el muchacho contesta no: *Quien da el primer paso no tiene forzosamente que dar también el segundo. Se puede reconocer que el primer paso era un error. Pretendía buscar remedios para mi madre, pero yo mismo he caído enfermo, y aquello ya no es posible. Así, pues, voy a dar media vuelta inmediatamente; respeto la nueva situación. Y os pido a vosotros que también retrocedáis para llevarme a mi casa... Por lo que concierne a la Gran Costumbre, no veo en ella el menor sentido. Así, pues, de lo que tenemos necesidad es de una nueva Costumbre que vamos inmediatamente a instituir: la costumbre de reflexionar de nuevo en cada nueva situación.* Y el profesor concluye, especificando la ética brechtiana: *Lo que dice el niño, si no es heroico, es al menos sensato.*

Die Massnahme es aún más taxativa sobre este nuevo y materialista heroísmo de la prudencia. Concierne a cuatro agitadores comunistas que, al volver de su misión en China, donde se han visto precisados a matar a un camarada que, precisamente por exceso de celo en su ideal, les dificultaba la tarea, se presentan para ser juzgados y son absueltos. En realidad, la dramatización del caso establece la secular contienda entre el sentimiento inmediato y el sentimiento mediatizado por una misión. Así, el joven camarada, en la impaciencia de su corazón, ayuda a los coolíes que no pueden con su carga, agrede a los obreros que boicotean la huelga y, cuando ha de hacer una negociación con el traficante en armas, es incapaz de disimular su repugnancia. En consecuencia, fracasan sus gestiones y compromete a sus compañeros. Contra ese proceder, Brecht preconiza, en consonancia con la ética comunista, procedimientos propios de una cautela maquiavélica, senderos subrepticios y, en resumen, una conducta en la que los medios, justificados funcionalmente, deben ser elegidos en consideraeión de su mayor eficacia. La ética metafísica, justificada en Dios, queda sustituida por una moral inmediatamente social y política, lo que es no sólo reprobable sino erróneo.

> El Coro. — *Pero ¿acaso no es justo poner el honor por encima de todo?*
> Los Cuatro Agitadores. — *No.*

Transformar el mundo en el que los valores y disposiciones sociales han sido tergiversados: tal es la única finalidad que Brecht se propone. Los extremos que ordena a su consecución son justos en cuanto que se oponen a los principios abstractos — el honor lo es cuando resta privado de su semántica ética — y en cuanto que atacan, como luego se verá, a quienes han utilizado las prohibiciones éticas como reducto y encubrimiento de su propio bienestar. Así, es innegable que determinada especie de católicos ha convertido el hecho de que el reino de Dios y de la perfección no sea de este mundo en la justificación de un desequilibrio económico, de una polarización de las riquezas y de un sistema social absurdo no porque diferencie a las clases sino porque las escinde. El sitio de Dios, lo dijo el Evangelio, ha sido muchas veces ocupado por traficantes; la palabra de Dios, usada como escudo de preponderancias abusivas; el concepto del pecado original por el cual este mundo es tierra de

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER

Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg
von Bertolt Brecht

Musik: Paul Dessau
Regie: Erich Engel/Bertolt Brecht
Bühnenbild: Teo Otto/Heinrich Kilger
Kostüme: Heinrich Kilger
Musikalische Leitung: Adolf Fritz Guhl

Darsteller:

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Ernst Kahler
Ernst Busch
Regine Lutz
Carola Braunbock
Käthe Reichel
Sabine Thalbach
Johannes Bergfeldt
Erich Franz
Friedrich Gnass
Wolf Kaiser
Alfred Land
Wladimir Marfiak
Georg Peter-Pilz
Johannes Schmidt
Heinz Schubert
Kurt Sperling
Adolf Tamke
und andere

Joseph Noerden
Erwin Geschonneck

Annemarie Hase
Bella Waldritter
Bernd Asberg
Gerhard Bienert
Harry Gillmann
Willy Hübner
Peter Kalisch
Peter Lehmbrock
Egon Monk
Gert Schaefer
Edgar Schrade
Willi Schwabe
Wolfgang E Struck
Axel Triebel

BERLINER ENSEMBLE

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

dolor, utilizado como ley para explicar la opresión y consolar a los oprimidos. Ese consuelo es un delito. Y Brecht lo sabe y procede justamente cuando denuncia este tiempo de confusión en el que son confundidos Dios y oro, Dios y codicia material, Dios y engreimiento de quien se cree justo, promiscuidad debida a un capitalismo farisaico que por todas partes se extiende. Pero yerra cuando, por oponerse al mal uso del nombre de Dios, quiere poner en desuso su nombre.

Señores que pretenden reformarnos
venciendo nuestro instinto criminal;
primero traten de alimentarnos:
¡comer primero, luego la moral!,

canta Mackie en *Die Dreigroschenoper,* quitando a Brecht toda la soberana razón que esgrimía cuando, en la misma obra, denunciaba la falsa caridad — mero producto de revulsión física — de aquellos que son incapaces de contemplar la miseria, aunque no de provocarla. La distinción sutil que media entre éste y aquel extremo, Brecht la destruye y asola al hombre en el nivel de la materia.

¿Qué bajezas te rehusarías a cometer
para extirpar toda bajeza?

dice en *La decisión,* ignorando que la provocación siempre se hace con el mismo signo y que los caminos torcidos sólo conducen a fines torcidos. Pero tal es la dialéctica materialista que profesa y para la cual el fin justifica los medios:

Aquel que lucha por el comunismo
debe saber luchar y rehusar el combate,
decir la verdad y no decirla,
servir y no servir,
mantener sus promesas e incumplirlas,
exponerse al peligro y huirlo,
darse a reconocer y quedar invisible.
Aquel que lucha por el comunismo
no posee, entre todas las virtudes, más que una sola:
La de luchar por el comunismo.

Credo que se invalida con simples razones: Pues ¿no es ésa la conducta del capitalismo al que Brecht se opone? Combatir la vileza con la vileza, ¿no es impulsar un desorden? ¿Y qué seguridad asiste al que impulsa el desorden para creer que, en un momento, podrá detenerlo? ¿O que se detendrá cuando ya no sea útil? Porque ¿para quiénes no será útil? Brecht demuestra en sus obras — lo que es sabiduría — que el proletariado a cuyo bienestar sus esfuerzos se encaminan no encarna al héroe — y así se redime el dramaturgo germano del tópico que siempre ha lastrado a las literaturas socialistas —, que se suma a rastreros intereses — *comer primero, luego la moral* —, pero afirma que la causa de esta condición radica en la desposesión que padece y, por tanto, la culpa en quienes lo han desposeído. Es decir: el desorden de los opresores ha provocado desorden. ¿No lo engendrará también el desorden de

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

sus defensores? ¿O cuenta, a ultranza, con una utópica perfección del hombre o, por mejor decir, de las clases oprimidas?

Para afirmar, como lo hacen los cuatro agitadores,

Es horrible matar
y, sin embargo, matamos, no solamente a los demás, sino a nosotros mis-
Porque sólo la violencia podrá transformar [mos, si necesario fuera.
a este mundo asesino.
El que vive lo sabe.
No nos ha sido permitido todavía no matar,

se necesitaría abrigar la certeza de que el hombre no desea matar, de que ningún hombre lo quiere, y contar con que la violencia no engendraría violencia en un irreprimible furor de sangre desencadenado.

La decisión, quizá por plantear un problema directamente comunista y atenerse a las soluciones dogmáticas del partido, supone un punto de desequilibrio en la obra brechtiana en cuanto que la expone a interpretaciones negativas que no merece. Pero esas presuntas interpretaciones quedan corregidas por el último y más cuajado de los *Lehrstücke: Die Ausnahme und die Regel.* Supuestos un comerciante y un coolí en penosa marcha por el desierto, la regla aquí sería que, si el agua se les acaba, no quedándoles en sus cantimploras más que unos sorbos que se ocultan recíprocamente; la regla sería, digo, que si el criado se acerca a su amo durante la noche y llevando en la mano un objeto macizo, lo hiciera para agredirle y robarle su poco de agua. La excepción sería que se acercase, por el contrario, para ofrecerle el agua de su cantimplora. Esto último es lo que ha ocurrido realmente. Pero el comerciante se atuvo a la regla y mató a su criado. El juez le absolverá: *El acusado procedió pues en legítima defensa: poco importa que se le amenazase* REALMENTE *o que se creyera amenazado. En la situación que se encontraba,* DEBÍA *creerse amenazado.*

Geneviève Serrau afirma razonablemente que el espectador se ve obligado, dada la implacable lógica de los razonamientos del juez, o a aceptar su monstruoso veredicto o a condenar en bloque todo el sistema social que lo justifica. Es cierto. Y Brecht, al pensar que *en el sistema que nos habéis hecho, la bondad es una excepción,* concluye consecuentemente:

No te muestres humano,
pues pagarás cara tu virtud.
¡Desgraciado de aquel cuyo rostro es amable!
Retenedle, que quiere ayudar a su prójimo.
Se muere de sed a tus pies: tápate las orejas;
se te pide socorro: retén tus pasos...
¡Desgraciado de aquel que se deja arrastrar!
Da de beber a un hombre,
y es un lobo quien bebe.

El programa de la violencia brechtiana se encierra aquí en sus justos límites y en sus debidas proporciones. No es lícito separar sus conclusiones de sus premisas, y si éstas demuestran que vivimos un sistema social en el que la bondad es una excepción *increíble,* habrá que aceptar que quienes

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

ayudan a los creadores de semejante sistema ayudan al sistema mismo y dan cauce a una bondad contraproducente. Y ya es hora de decir cómo la demostración contenida en *La excepción y la regla* — obra a la que su autor llama *moralidad* —, parando por un lado en el sarcasmo doloroso de aquellas palabras antes citadas, se dirige a poner en evidencia, por el rigor de un silogismo, cómo precisamente el hecho de que la regla — DEBÍA *creerse amenazado* — justifique la abolición de la excepción — la bondad — demuestra que la regla está podrida, pues aquello que legitima un estado ilegítimo—crueldad, violencia, maldad — es ilegítimo en sí. A esto nos conduce Brecht y es esto lo que testifican las palabras iniciales y finales de su obra:

Su conducta puede pareceros familiar: descubridla insólita.
Bajo lo cotidiano, discriminad lo inexplicable.
Tras la regla consagrada, discernid lo absurdo.

. . . . . .

Os rogamos insistentemente que no digáis: "Es natural"
ante los acontecimientos de cada día.
En una época en la que reina la confusión, donde corre la sangre,
donde se ordena el desorden,
donde lo arbitrario toma fuerza de ley,
donde la humanidad se deshumaniza...
no digáis nunca: "Es natural",
para que nada parezca inmutable.

. . . . . .

En la regla descubrid el abuso
y dondequiera que el abuso se muestre,
encontrad el remedio.

Sería inexcusable ceguera no separar lo fecundo de esta actitud noblemente revolucionaria, revisionaria — presidida por el rigor de la conciencia estimulada hacia la verdadera comprensión de la realidad y no sofocada por las costumbres tópicas —, de la dialéctica marxista que en el caso de Brecht, aun afiliándola, ni basta para desviarla por la ruta del comunismo soviético ni para uncirla hacia ofuscados parcialismos. Pero el resto de la obra brechtiana nos ampliará de por sí sus aristas recusables y sus postulados honradamente objetivos.

Volviendo al plano de la estética, los *Lehrstücke* se patentizan como subproductos del expresionismo más rígido. El estatismo de su única situación — por cada uno, que así resulta un *Stationendrama* o *Wegdrama* —: su tono formulatorio — evidentemente emparentado con las dramatizaciones narrativas y monologales del expresionismo — al que confluyen las autopresentaciones de los personajes — *Yo soy fulano, voy hacia tal sitio, abrigo tal intención* — directamente importadas del teatro chino, cuya marca sobre Brecht analizaré más tarde; la simetría que construye *Aquel que dice sí, aquel que dice no;* y, sobre todo, el esquematismo del verbo reducido a, más que substanciales, esqueléticas enunciaciones — aplicación pedagógica del *geballter Stil* o estilo condensado —, junto a la nominación funcional y no propia

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

de los personajes, y al hecho de que cada acción, al margen de la verosimilitud, sin respeto a las convenciones acordadas sobre el tiempo y el lugar escénicos, resumiendo aquél y cambiando éste o manteniéndose en abstracto, sea como la exposición literalmente física de la idea; la escena de los *clowns* inserta en *Baden-Baden,* valga por caso concreto, y cuyo humor negro transfiere incluso el campo del expresionismo para ligar con la estética superrealista: tales son las pruebas más que sobradas.

Brecht quiso, pues, desde un principio aplicar una estética neoconvencional a sustantivaciones del teatro siempre buscadas por los caminos del realismo, Tan alta pretensión evitaría, más tarde, a sus obras el dogmatismo demagógico en el que ha pecado siempre el teatro social. Pero esa hora no había llegado aún. La rigidez del expresionismo, al encauzarse firmemente hacia la enseñanza de una idea, al uncirse con el yugo de la didáctica, resultó más rígida y como uniformada; y los *Lehrstücke* se nos aparecen hoy como un género en el que la consistencia estética y la misión didáctica no llegan a conciliarse, con lo que aquéllos quedan como algo que, primario *sine qua non* didáctico, profundo, complejo y contradictorio *sine qua non* dialéctico, no alcanza a desprenderse de un rigor estético — concretamente, el del expresionismo —, *sine qua non* artístico. Así, en ellos, la simplificación es buscada cerebralmente y el resultado es de un primitivismo en cierto modo hermético, poemático o gélido — que tanto monta —, donde se denuncia la factura excesivamente intelectual. Y es que Brecht aún no había llegado a lo que constituye la condición básica de su estética teatral: la libertad del espectador, que en las obras didácticas aún trata de dirigir en un sentido preciso, coaccionándola.

2 *Teoría del teatro épico*

En el postfacio a *Mahagonny,* el dramaturgo da un cuadro comparativo:

Forma dramática del teatro	Forma épica del teatro
La escena encarna la acción, mezcla al público con la acción y consume su actividad; le posibilita sus sentimientos; le comunica experiencias.	*La cuenta, le hace espectador, pero despierta su actividad; le fuerza a tomar decisiones; le comunica conocimientos.*
El espectador se encuentra en medio de la acción.	*Se opone a ella.*
El teatro trabaja por las vías de la sugestión.	*Por argumentaciones.*
Los sentimientos son conservados.	*Se les empuja hasta la comprensión.*
El hombre es supuesto conocido.	*El hombre es objeto de estudio.*
El hombre es inmutable.	*El hombre cambia y es mutable.*
La curiosidad se cierne sobre la solución.	*Se cierne sobre la evolución.*
Cada escena es funcional respecto a la otra.	*Cada escena sucede por sí misma.*

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Los acontecimientos son lineales.	*Son curvos.*
Natura non facit saltus.	*Facit saltus.*
El mundo tal y como es.	*El mundo en lo que llega a ser.*
Lo que el hombre debería hacer (soll).	*Lo que el hombre debe hacer (muss).*
Sus instintos.	*Sus motivos.*
El pensamiento condiciona al ser.	*El ser social condiciona al pensamiento.*

El esbozo teórico que este cuadro supone fue madurando y enriqueciéndose en la práctica desde 1930, hasta redondearse, en 1949, con la formulación de las experiencias adquiridas en el *Pequeño Organon para el teatro.* Ambos documentos, refrendados a guisa de ejemplario práctico por el libro colectivo *Theaterarbeit,* concerniente a las producciones del Berliner Ensemble, la última compañía regida por Brecht y encabezada por su mujer, la gran actriz Helen Weigel, van a servirnos para resumir el concepto y técnica del teatro épico brechtiano.[6]

Tiende éste, y tal es su fin primordial, a abolir el carácter ilusorio del teatro vigente hoy en día, impidiendo al espectador y actor que se identifiquen con el personaje y situándolos a su respecto en un estado de lucidez objetiva, es decir, de crítica, que denota cómo el teatro brechtiano, más que una suscitación del sentimiento, es una invitación al pensamiento. *Sí, haciendo del* CONTENIDO — ha escrito el autor — *un elemento independiente, al que* CONCURREN *el texto, la música, la imagen, sacrificando la ilusión a la discusión, haciendo que el contenido sea sometido a la discusión, llevando al espectador no a* SENTIR *sensaciones, a asentir solamente — es su sólo derecho hasta ahora —, no a* ENTREGARSE A *(sich hineinversetzen), sino a* EXPLICARSE CON *(sich ausseinandersetzen), a luchar con la obra; es abrir la vía a una transmutación que va mucho más lejos de los simples problemas formales; es comenzar a percibir la función propia del teatro, que es función social.*[7]

La técnica consecuente arrasta muchos y variados postulados, pero principalmente lo que Brecht llama *Verfremdungseffekt* (efecto V) o efecto de distanciación o extrañeza, por el cual aquello sobre lo que se quería llamar la atención *es transformado, de algo familiar, habitual e inmediato que era, en algo singular, descollante, incluso chocante e inesperado.* La técnica *Verfremdung* o de extrañeza es el conjunto de esos recursos, entre cuyo número posible Brecht ensayó algunos por lo que al orden dramático se refiere. Así, la localización de sus obras en latitudes exóticas; su estructuración en rápidas y numerosas secuencias estáticas de significación suficiente y sugestión tendida en diversas direcciones; constantes rupturas de sentido por medio de canciones, formulaciones, proyección de rótulos y divisas; empleo del estilo indirecto en la exposición, citando a ésta narrativamente en tiempo pasado real o ideal, quitando a la acción categoría de presente cierto y respetándole, cuando más, mediante la autopresentación de los personajes y su relato del hecho propio, entidad de presente hipotético; y, por último, proyección cómica de la acción. En el análisis de las obras mayores de Brecht nos irán saliendo al paso.

Sin embargo, donde la *Verfremdung* se afianza es en el orden escénico o,

6 Véase nota 1, pág. 129.
7 Notas sobre *Mahagonny.*

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

por lo menos, es allí donde, tras haber provocado un grado de primaria extrañeza sobre el hecho habitual y habernos dejado en actitud revisionaria, desarrolla sus posibilidades críticas, cifradas fundamentalmente en el trabajo del actor. Se establece así en el resultado teatral una yuxtaposición de la escena sobre el libro, dejado éste, por preceptiva del teatro épico, a una objetividad expositiva sin comentario que no consiente en sí misma determinaciones en ningún sentido. De ahí que, al tratar de Brecht, sea extremadamente arriesgado separar la obra de su escenificación, pues ésta *da* al contenido humano de aquélla una irradiación críticamente social no formulada en el texto. Pero éste permanecerá, si el tiempo lo respeta; en tanto que de sus escenificaciones, sometidas a la metamorfosis de los intérpretes y exégetas que carguen con ellas, no quedará memoria. De ahí que una historia del teatro deba escindir uno y otra, intentando discernir la significación y valor propios de lo que ha sido fijado por el verbo. Con lo que quiero detener mis anteriores razonamientos, remitiendo al lector al lugar donde los recojo y completo desde un punto de vista escénico: en el capítulo sobre la dirección, que cierra este volumen.

Algunas consideraciones, no obstante, son precisas. El teatro épico brechtiano se engarza con cuño propio en una tradición social mantenida en Alemania desde los clásicos del romanticismo, Goethe, Lessing, Kleist, Büchner — *La muerte de Danton* — y, especialmente, Schiller — *Los bandidos, Guillermo Tell...* —, y desorientada luego, excitada y diversamente dirigida en el período expresionista. Brecht es el resultado directo de Kaiser, Toller, Kraus y cuantos en el expresionismo tentaron las posibilidades épicas del teatro, pero una más íntima conexión todavía cabe cifrar entre el suyo y el teatro épico concebido, nombrado y puesto en práctica por Piscator. Brecht colaboró en las empresas de éste durante algunos años y del estilo piscatoriano dedujo al menos una característica visible de sus dramas: el método narrativo dramatizado, habiendo recibido juntamente de aquél el uso de la rotulación, la pancarta escrita, la estadística enumerada y la proyección de leyendas y máximas como instrumento — en el caso de Brecht, V — de ilustración social. Pero el autor de *Madre Coraje* no se dejó prender, en cambio, por su tecnicismo y sintiendo, contra determinados asertos extremos de Piscator, que la función social del teatro no podía lograrse a costa de su sustancia artística, realizó un soberano esfuerzo por hallar el punto de posible conciliación entre una y otra. Ese esfuerzo es su obra. Ese esfuerzo cohesiona sus teorías. Su fundamento lo estamos precisando. Y aún podríamos citar, con Paul Rilla,[8] las palabras que Schiller escribió en una carta dirigida a Goethe: *La poesía, por esencia, pone en pasado todo lo que es presente y ale-*

8 Paúl Rilla: *Théâtre épique ou dramatique,* en el núm. citado en nota 1, pág. 129 de "Europe", donde, además, se insertan: *Renier le passé ou préparer l'avenir,* de Pierre Abraham; *L'exemple de B.,* de Johannes Becher; *Grandeur de B.,* de Arnold Zweig; *A l'occasion de la mort,* de Lion Feutchwanger; *Un éternel chercheur,* de Constantin Fedin; *L'antidogmatique,* de Jorge Amado: *Il a su provoquer des crises salutaires,* de Georges Lukacs; *b. b.,* de Vladimir Pozner; *B. en privé,* de Hans Winge; *Chemins du jeune B.,* de Gilbert Badia; "*Ainsi va le monde et il ne va pas bien*", de André Gisselbrecht; *Sur le procès de l'Opéra de Quat'sous,* de Lotte H. Eisner; *L'Opéra de Quat'sous. La fable et son succès,* de Arturo Lazzari; *La chanson de Jenny,* de Ernst Bloch; *Sur la mise en scène du "Cercle...",* de Jean Dasté; *Shakespeare, B. et l'Histoire,* de Michel Zéraffa; *Commentaires de quelques poèmes de B.,* de Walter Benjamin; Bibliographie sommaire; Notes biographiques; y las siguientes traducciones de escritos brechtianos: *Quelques poèmes, La Décision, Proses sur l'art dramatique, Les deux fils* (relato), *Les affaires de M. Jules Cé-*

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

ja (por proyección ideal) todo lo que está próximo. Así, fuerza al dramaturgo para que mantenga alejada de nosotros a la realidad que se nos impone individualmente y para que asegure al corazón una cierta libertad poética con respecto al tema. En su más elevada concepción, la tragedia tenderá pues siempre hacia el carácter épico y es únicamente por ese camino por donde se convierte en poesía. Es decir, cuando es inspiración de *Verfremdung,* técnica central, como se vió, de un teatro épico enraizado en la definición que Hegel diera de la poesía dramática: *aquella que alía en sí la objetividad de la epopeya a los principios subjetivos de la poesía lírica.*

Tales precedencias no hacen sino afirmar los cimientos de las concepciones épicas brechtianas que, sin embargo, corrigen su determinación con dos aportaciones personales, la una circunstancial y controvertible: la dialéctica del materialismo marxista, y la otra fecunda y abierta a futuros aprovechamientos: la posibilitación de un contenido social independiente del realismo que lo tenía subyugado.

Brecht afirmó que *hoy la existencia humana debe ser concebida como el conjunto de todas las relaciones sociales* y, aunque amputó de estas relaciones las metafísicas, con el consiguiente detrimento en la trascendencia ontológica del personaje, su afirmación se atenía *directamente* a una realidad incontrovertible que también puede ser alcanzada indirectamente, como trascendencia de lo individual — y tal es el caso de los neoconvencionales ya analizados en éste y el primer volumen de la presente obra —. De una u otra forma, toda dramática que, directa o trascendentemente, por determinación o proyección, potencial o taxativamente, no implique la conciencia de aquellas relaciones, queda sin justificación hoy en día, cuando por nuestras especialísimas circunstancias de profunda revolución económica y científica el hombre no puede ser ignorado en su relatividad, como punto matemático cuyo simismo se determina no sólo desde su interior sino hacia fuera, y desde fuera hacia sí, como término funcional en la composición de un cosmos y, por lo tanto, relativo a los demás hombres, hacia su simismo y hacia su proyección eterna — o su Dios —, nudo de relaciones pues en cuatro vertientes constituido: psíquico-somática, social, ontológica y metafísica. Dicho de otro modo, la evolución histórica ha convertido al hombre en ente épico — es épica aprehenderle en aquel nudo de relaciones —, de donde la necesidad del género asimilado por Brecht.

Y de donde la necesidad de una proyección social en las dramáticas, siempre que de esa sustantivación: lo social, se haga una inmanencia o una trascendencia, pero no un dogmatismo. Dogmático fué Piscator, mientras que lo que caracteriza al teatro épico de Brecht es precisamente su antidogmatismo, gracias al cual pudo abstenerse del realismo proselitista y agitador de aquél — y, en general, de todas las dramáticas sociales —, buscando su proyección social por caminos estéticos, deliberadamente artísticos y, por lo tanto, absolutamente ajenos de la literatura de propaganda; neoconvencionales y, por lo tanto, ajenos al realismo soviético (que con razón dice André Gisselbrecht: *El realismo directo es en el teatro menos convincente que el realismo poético. Brecht quiere dar al realismo el máximo de extensión; es*

---

sar (extracto), *Constatation préliminaire à toute lutte contra la barbarie, Cinq difficulté...* y *Appel au Parlement de Bonn.* Por el citado contenido y el magnífico material ilustrativo que contiene, este núm. de "Europe" es de alto interés.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

el tema del ensayo "Extensión y variedad de la escritura realista", donde da como ejemplo de realismo... un poema de Shelley).[9]

La proyección social implica para Brecht un axioma básico: el hombre es susceptible de cambio — y una primera demostración, pesimista, la vimos en *Hombre por hombre* —, de lo cual que el personaje deba ser mostrado en lo que debe hacer y en lo que debe llegar a ser, cifrándose la atención en este transcurso por sí mismo. Implica además un origen y una dirección: desde el pensamiento y hacia el pensamiento, de donde su índole dialéctica.

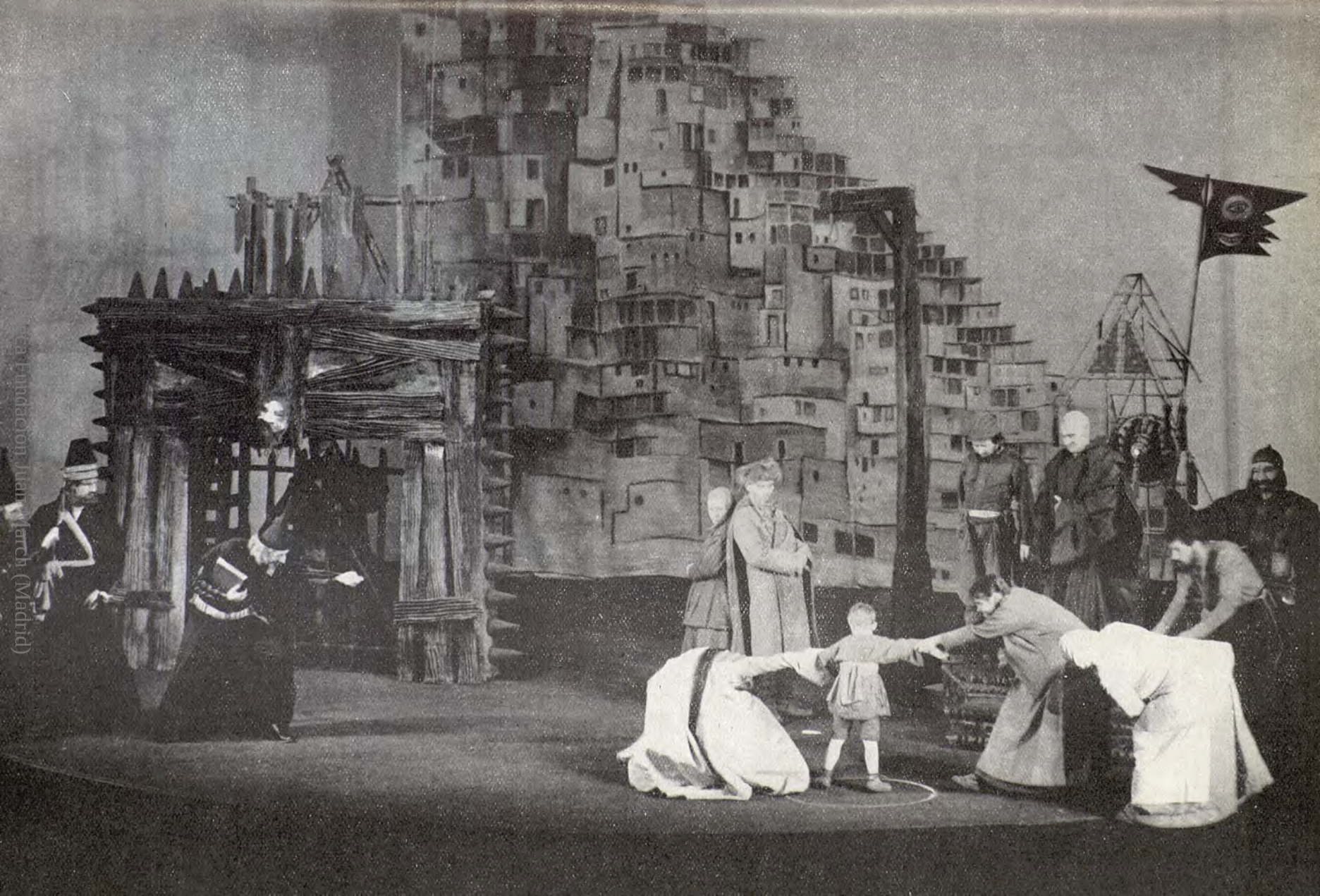
Respecto a la diferencia que Brecht establece entre una forma dramática y una forma épica, es puramente convencional y procede, por un lado, de considerar lo épico, como lo hace la mayoría de los preceptistas modernos, como género de la objetividad y, por otro, de contraponer etimológicamente épica — de ἔπος, palabra — y drama — de δράμα, acción —. De aquello resulta la no identificación del actor y espectador con el personaje, objetivamente situado respecto a uno y otro y respetándoles así su función crítica. De esto otro proceden los variados recursos brechtianos de nominación y formulación y especialmente el que su teatro épico, en lugar de encarnar una acción, la cuente. Pero a estas diferencias se podrían oponer numerosos datos que las contradicen, lo que nos lleva a opinar con Paul Rilla y en parte por conceder poca importancia a las clasificaciones genéricas, que, *diga lo que diga el propio Brecht en sus exposiciones teóricas, el teatro de Brecht hace precisamente de la alternancia* — y yo añadiría, fusión — *de lo épico y lo dramático un acontecimiento teatral.* En efecto, si aplicamos las diferencias establecidas por Goethe en su tratado *De la poesía épica y dramática* — el suceso es, en aquélla, *absolutamente pasado* y en ésta *absolutamente presente;* en la primera, el intérprete es rapsoda y mimo en la segunda; el público, allí, escucha sereno, mientras que, aquí, contempla impaciente — a *Madre Coraje,* concluiremos, como lo hace Rilla, en considerar rapsódicos los resúmenes proyectados frente a cada escena en tiempo pasado y las canciones que alejan el tiempo de la acción, en tanto que cada escena en sí, en su acción, se nos patentizará como mímica y en presente absoluto. De lo cual cabe deducir, con el mencionado Rilla: *La tensión dramática resulta de que el espectador que mira y escucha impacientemente se ve obligado sin cesar a trocarse en espectador que escucha tranquilamente y controla su propia emoción y los acontecimientos de la escena* (allí, ante una acción presente en cuanto que se desarrolla en su actualidad, en cuanto que se *re-presenta;* aquí, ante una narración rapsódica repentinamente proyectada al pasado real o virtual de la fábula)... *Reflexión épica y concentración mímica imprimen alternativamente su marca al espectáculo.*

4 *El ciclo antinazi*

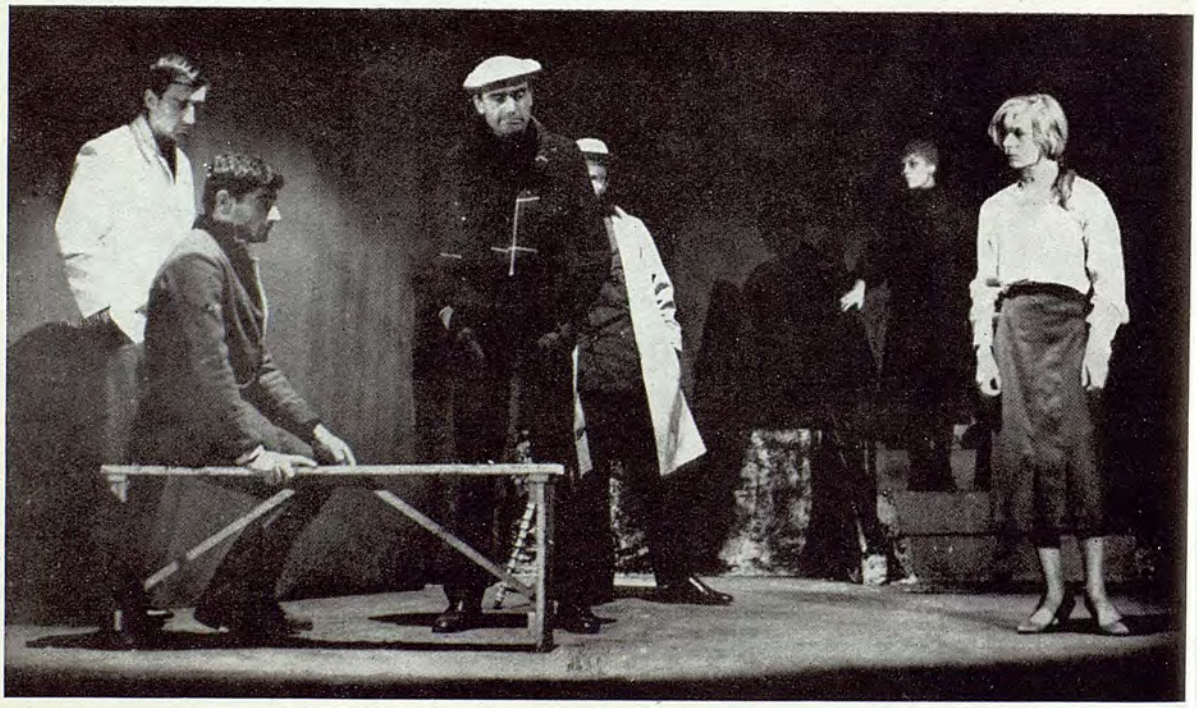
El advenimiento de Hitler al poder alemán provocó la emigración de numerosos intelectuales: Heinrich y Thomas Mann, Stefan Zweig, Toller, Feuchtwanger, Piscator, Einstein, Becher... y Brecht. Desde 1933 hasta 1948 permaneció éste en el exilio, residiendo en Viena, París, Dinamarca, Finlandia y los Estados Unidos. A su regreso a la República Democrática Alemana, se le facilitaron los medios para desarrollar y exponer prácticamente

9 André Gisselbrecht: artículo citado de "Europe". Véase nota 8.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)



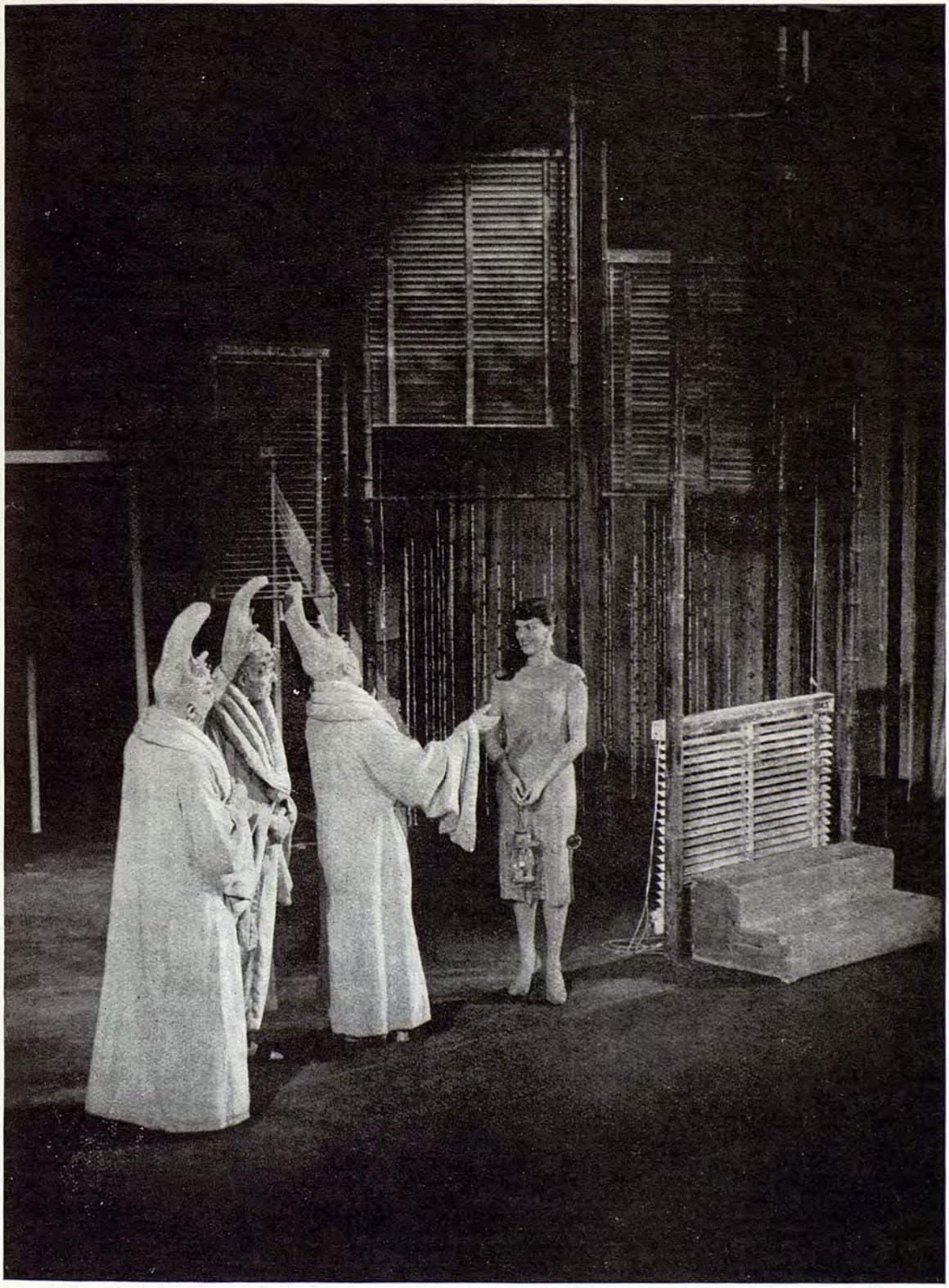
Fundación Juan March (Madrid)



Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)



Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

su estilo, y el Berliner Ensemble pudo establecerse en el Theater am Schiffbauerdamm. Comienza entonces el último período de la vida del autor, fallecido el 14 de agosto de 1956, y también la época de su reconocimiento universal debido en parte a la sistemática difusión y épica representación de sus obras mayores, escritas en la ausencia de su patria, y en parte a que Brecht encarnaba la figura del resistente ideológico, víctima firme y paciente de una causa vencida y detestada. Las razones, pues, de esta compensación, humanamente justa, con que fué curado de su larga amargura de quince años, son híbridas de crítica y mitomanía antifascista. Y el teatro épico brechtiano, en tanto que triunfaba, fracasó por segunda vez y con la misma especie de fracaso que obtuvo *La ópera de cuatro cuartos* cuando, tentando la morbosa marginalidad de aquellos mismos a quienes retrataba, obtuvo su aplauso y dió lugar a un espectáculo semejante al de Próspero en la taberna *A la Cacatúa Verde* descrita por Schnitzler, donde la aristocracia reía, creyéndose ineludida o tomándola por farsa permisible, ante la historia de su propia corrupción.

En 1954, un público de etiqueta, rebosando el Teatro Sarah Bernhardt parisiense (I Festival de Arte Dramático), aclamaba la representación de *Madre Coraje* y solicitaba la presencia de su autor. Rendía homenaje a los valores eternos de una obra, a su excepcional montaje e interpretación, a la víctima de un despotismo, al huésped destacado, a todo, pues todo era en mayor o menor escala digno de homenaje, menos a la función épica de aquel teatro, que restaba no sólo desconocida sino insospechada. La burguesía se inclinaba ante su propio espejo. Porque el espejo no era explícito. Por su propia culpa o idiosincracia y por culpa y carácter del espejo. Y así el teatro épico, pretendiéndose distante, quedaba próximo; queriendo extrañar, entrañaba; y, allegando el pensamiento provocado, lo convertía en pasión. Tal era su fracaso. Tal será siempre su fracaso y lo que denota cómo las teorías de la extrañeza épica nunca alcanzarán, salvo que la humanidad cambie radicalmente, carta de naturaleza escénica, permaneciendo en cambio — y Brecht lo supo — como uno de los *ensayos* más excitantes y fecundos que se hayan producido en el mundo de hoy por librar al teatro de su atonía reflexiva.

Continuando con la obra de Bertolt Brecht, varias se nos aparecen conjuntadas por comunes trazos ideológicos y combativos: la denuncia del verdadero sentido y consecuencias de la política hitleriana. Abre este ciclo *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (Cabezas redondas y cabezas puntiagudas,* 1932-1935), donte el autor desarrolla, en su preferida forma de parábola, el caso de un estado imaginativo, Johoo, a cuyo gobierno es llamado un tal Iberin — personificación de Hitler — que, por solucionar la insurrección de los campesinos incapaces de pagar el arriendo de sus granjas, divide al pueblo en dos castas: los *tschuch* — cabezas redondas — y los *tschich* — puntiagudas —, imagen directa de arios y judíos y, en realidad, cobertura de otra antigua distinción: ricos y pobres, opresores y oprimidos. La obra muestra, primero, la adhesión y, luego, la decepción y rebeldía de un hombre, Callas, hacia el régimen que le ha hecho víctima de su engaño.

Con la misma intención y para describir la vida y carácter germanos — y, si se quiere y para decirlo con palabras gratas a Brecht, el desmontaje y nuevo y monstruoso montaje de la personalidad alemana — bajo el nazismo, o sea desde 1932 hasta 1938, fecha en que fue redactada la obra, Brecht escribió *Furcht und Elend des Dritten Reiches (Pánico y miserias del*

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

III Reich), título con el que aludía a otro balzaciano: *Splendeurs et misères des courtisanes* y que agrupa veinticuatro sainetes breves, realistas y sintomáticos respecto a un estado social en el que la delación estaba al orden del día; donde la justicia se hallaba entre la espada de su deber y la pared del partido nazi intocable; el campo de concentración, la violencia física y el despotismo de los S. S. constituían una continua acechanza; se volvían los hijos — por fanatismo de las juventudes hitlerianas — contra los padres y se veían éstos obligados a precaver sus conversaciones de los oídos de aquéllos; el racismo se alzaba como una amenaza implacable; la opinión pública era espiada, controlada y tergiversada en emisiones propagandísticas; se hipnotizaba al individuo con el tóxico del mitin y quien pecaba de libertad podía o adquirir una enfermedad profesional inexplicablemente contusa o ser devuelto a su familia en un ataúd de plomo cerrado, sellado y lacrado para encubrir el monstruoso despojo lacerado en el que se le había convertido. Tal es el friso clínico que Brecht traza de Alemania y que cierra con la anexión de país austríaco; friso cuya veracidad terminará por decidir la historia y para cuya composición Brecht, instigado por la realidad que veía o sentía, olvidó sus procedimientos épicos — sólo visibles en las sarcásticas estrofas que presiden cada escena —, afiliándose al realismo que el carácter documental de su obra le exigía.

Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (La irresistible ascensión de Arturo Ui, 1941-1942) describe el mismo período, representando en clima de gangsters el crecimiento del poder hitleriano.

Por último, *Die Gesichte der Simone Machard (Las visiones de Simone Machard,* 1944-1945) trata del movimiento de Resistencia en Francia.

Es ésta la más perdurable entre las obras antinazis de Brecht y ello porque tiende a su objetivo a través de una ficción, porque aquel combate es un fondo de pasiva excitación sobre el que se realza la triste historia emocionada de una criada de hostería, Simone Machard, quien, prendada en el libro de Santa Juana de Arco, ve sus mismas visiones transmutadas en la actualidad que la ofende y, poco a poco, va cubriéndose el alma con la armadura ideal de su sueño, hasta oponerse al colaboracionismo de sus patronos prendiendo fuego al depósito de gasolina que aquéllos habían negado a quienes debían — el ejército francés — exponiéndola al riesgo de caer en manos de quienes la utilizarían contra Francia.

Para su redacción, el dramaturgo utilizó los datos de una novela de Lion Feuchtwanger, *Simone,* entreverados con los relativos a la Santa Doncella, cuyo signo ya le había subyugado por dos veces, al escribir *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* y al dirigir, para el Berliner Ensemble, el *Proceso de Juana de Arco,* de Anna Seghers. La ideología de Brecht recupera para la actualidad a la víctima de todos los intereses de la burguesía y vemos a Simone sucesivamente preocupada por la suerte de su hermano — soldado y, en el sueño, figura de ángel guiador —; defendiendo a quienes claman contra sus patronos porque, por salvar sus ricas vajillas, piensan desposeer al pueblo de los camiones que podrían salvarlo del peligro inminente; colaborando en toda coyuntura en el auxilio del necesitado, decidiéndose a su heroica acción, odiada y nunca defendida, perseguida, acorralada y sin obtener de quienes piensan como ella o pertenecen a su sangre y su casta más que cobardía, inhibición o, cuando más, una torpe mirada de vergüenza por sí mismos. Es ésta una de las raras ocasiones en que Brecht expone al héroe

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

positivo, incólume aún, intacto, puro en su misma simplicidad de romántica mitomanía — o mejor: en su fe —, todavía no enconado con la vileza que la opresión graba en el espíritu del oprimido y que Brecht no se cansa de demostrar, laudablemente objetivo, para erigir luego más implacable el juicio contra la causa primera de aquella degradación, y más inapelable el fallo contra los opresores, sus agentes. La presencia de los oprimidos, humillados en su mismo envilecimiento o pasividad, está dada también aquí, con los mozos y mecánicos y viejos criados de la hostería, incapaces de defender ostensiblemente a la pequeña heroína, bien porque quedaron mutilados en una guerra que ellos no habían planeado y que no servía a sus intereses y, con la mutilación, recibieron una baja conformidad vegetativa, bien porque tenían un miedo que se les había inoculado en los huesos ya al nacer, bien porque eran incapaces de resistir a la secular y atávica orden de las diferencias de clase; está dada con los padres de Simone, uncidos como la tierra al pacto servil de lo que ha sido hostigado secularmente con su hostigador; está dada en el alcalde de la localidad, consciente de su deber y no obstante fracasado en su falta de energía; e incluso en el mismo soldado alemán que, porque pertenece al pueblo, sonríe a sus hermanos franceses y escupe un ex abrupto a la espalda de su capitán, pero sólo a la espalda. Pero sobre este común denominador — que más tarde explayaré con respecto a otras obras —, sobresale el sí, la afirmación, la tierna testarudez de Simone-Juana, descendiendo de Antígona y demostrando, con Juana y con Antígona, la enemistad irreconciliable de maternidad y despotismo.

Advertí ya que el pensamiento de Brecht carece de metafísica y, así, la santidad de Juana se da en él como un concepto ético, como una gracia recibida no por influjo sobrenatural sino desde las raíces del pueblo, donde para Brecht y por endurecida, vilipendiada y entenebrecida que se encuentre su corteza, reside. Por eso Simone, cuando es juzgada en una de sus visiones y su ángel consejero, convocado por el tribunal, no comparece, acude a la tierra, golpea la tierra, se hinca en la tierra. Pero la tierra ha sido coceada y el barro está silente. Debe estarlo. La muchacha será encerrada en un asilo de alienados, cuya imagen espantosa se representa ya en la figura de sus monjas, que Brecht, parcial entonces, melodramático, sectárico entonces, pinta con rasgos de frialdad impenetrable.

Pero, a pesar de todo, el signo de Simone permanece como un signo de esperanza y es este carácter positivo de la obra lo que explica por qué Brecht no empleó en ella sus efectos V, ni canciones burlescas, ni rótulos, ni comentarios directamente dirigidos al espectador. Semejante técnica es propia de obras negativas o, más exactamente, equívocas, en las que a la simpatía humana del personaje subyace otra verdadera y reprobable significación de su conducta, o viceversa. De ahí que se pueda afirmar cómo el teatro épico brechtiano es un teatro críticamente negativo. Y es lógico: procede del convencimiento de que nuestra sociedad ha sido confundida y tergiversados los valores, y se dirige a cambiar esa situación. Pero Simone no necesita ser cambiada; el espectador, ante ella, no ha de precaverse; la emoción que reciba de su ejemplo puede ser alimentada sin sacudimientos, ni detenciones revisionarias, ni controles mentales, precisamente porque la recibe de un ejemplo, ejemplarmente, y no, como es usual en la obra de Brecht, de un contraejemplo creado para, en el fondo, repelerle. Aún podríamos cifrar una cierta técnica de distanciación en ese alternarse de las escenas reales

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

con las visiones de un pasado histórico, en el paralelismo entre Simone y la Doncella, pero entre unas y otras se establece en todo momento una simbiosis de datos forjada con técnica onírica y de asociación de ideas que, por decirlo así, da entraña actual de Simone y quienes la rodean a la extrañeza de Juana y sus circunstancias. Un solo caso de nominación sustituyendo a la representación física se produce, cuando, durante una de las visiones, una voz va dando la relación de nombres, títulos y dignatarios que así, nominalmente solo, se congregan para rendir gratitud a la heroína de Orleans; pero, siendo un dato neoconvencional, no puede decirse que lo sea de distanciación. Lo es, en cambio, el lenguaje onírico o, mejor dicho, la fonética onírica empleada esporádicamente en las visiones y en especial para las voces celestiales que, así, por deformación de la palabra — por ejemplo traducido: *moletarios de dodos los baises* —, se deforman; pero este efecto V no pretende sino evitar que el público se entregue a esas visiones como si fueran reales, negarles la realidad e insistir — porque la ideología ametafísica de Brecht no consiente otra cosa —, mediante la citada, pueril deformación fonética, sobre el carácter que su autor quiere darles: que no son sino el sueño de un corazón de niño. De un corazón de niño del pueblo. De un corazón de niño de la tierra: Simone Machard, en sí impecable y, por lo tanto, absolutamente entrañable.

5 *Juana escarnecida*

Die heilige Johanna der Schlachthöfe (Santa Juana de los mataderos, 1929-1930) es la más compleja y poderosa entre las obras del primer período brechtiano. El ambiente donde se desarrolla, los grandes mataderos de Chicago y el capitalismo de la carne, denota la inspiración de la literatura social norteamericana de los años 20, que Brecht acoge para crear, según su signo, más que un drama, un coro polifónico sincopado y progresivamente urgente en el que se entremezclan los cálculos financieros de los diversos trusts en cuestión — presididos por la figura casi mítica del rey de la carne, Pierpont Mauler, especialmente constituido para cambiar en escrúpulos de conciencia o inhibiciones humanitarias su erecta y despiadada rigidez, según convenga a sus intereses —, las operaciones de Bolsa y la oferta y demanda de las distintas corporaciones, con la bronca protesta de la huelga y la canción utópica del Ejército de Salvación. De este último emerge Juana, dispuesta a convencer, firme en su terrible ingenuidad. No cuenta con que Mauler, del mismo modo que un día puede ordenar el sacrificio de miles de reses, al siguiente — y, sobre todo, si sus amigos de Nueva York le comunican la depreciación de la carne — puede sentirse horrorizado ante la vista de una chuleta y decidir la venta de todas sus industrias; que puede retener su producción para arruinar a sus competidores, o negarse a comprar ganado para que descienda su cotización, o cerrar sus enormes carnicerías, o impulsar la huelga, o sofocarla; que puede darse a una conducta farisaica y compleja en la que la firmeza inocente de Juana se enreda y se confunde. En este juego del gato y el ratón consiste la obra. Juana va, alternativamente, descubriendo la verdadera significación de las leyes que sustentan toda sociedad capitalista y dejándose seducir por sus añagazas. *Terrible es la tentación de la bondad,* se dice en *El círculo de tiza,* y Juana es tentada

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

y seducida con su propia bondad, hasta el punto de que retiene la carta-consigna para la huelga, con lo que ésta, por falta de cohesión entre sus sectores, es sofocada. En la agonía es glorificada por los mismos a quienes quiso combatir; su santificación en boca de los industriales resuena como un juego de escarnio monstruoso.

Brecht se vale de sus conocidos métodos de nominación y formulación, introduciendo cada escena — la obra contiene trece y otros tantos cambios de lugar — por su correspondiente rótulo, y utiliza aquellos métodos como música concreta rígidamente contrapuesta a la sensiblería farisaica, así cuando a las escenas de la bolsa subyace, sin tregua, la cita de las cotizaciones, o cuando, en el rito agrio de la beatificación de Juana, van dando los altavoces la verdadera cifra y consecuencia universal del capitalismo. Similarmente y para resumir el transcurso de los acontecimientos, introduce por la platea vendedores de periódicos cuyas pregonadas noticias son otra nueva formulación.

En la redacción del texto se podrían rastrear exposiciones planas, no gradualmente producidas por la acción sino directa y taxativamente planteadas, en equivalencia a las autopresentaciones que, inspiradas por el teatro chino, hemos visto anteriormente. La hegemonía interjectiva es tal que la obra resulta, según dije, pura polifonía sincopada en exclamaciones agudas que alternativamente se ordenan — según el cálculo — o desordenan — según la incapacidad de comunicación humana resuelta en gritos y caos —. Y, entre su maraña, como una línea curva de amplias y numerosas contradicciones, se abren paso las sucesivas iluminaciones de Johanna Dark.

Son éstas fundamentalmente dos: de qué forma la religión se convierte en un instrumento de la impunidad capitalista y en qué consiste la ruindad de los pobres. Analicémoslas porque son dos constantes brechtianas.

Pierpont Mauler razona de este modo: Si se suprimiera la propiedad, el mundo quedaría transformado desde sus cimientos y, en su nueva estructura, *Dios quedaría suprimido, ya que no tendría función alguna que desempeñar.* En consecuencia, anima a Juana a proseguir su labor salutista: *Por eso vosotros debéis colaborar con nuestra causa... En suma, que debéis volver a erigir a Dios, la única salvación, y hacer batir por Él los tambores para que ponga su planta en los barrios de la miseria y resuene su voz en los mataderos.* Tras estas premisas, la terrible voz de Juana diciendo, poco antes de su muerte: *Por eso, a aquel que diga a los de abajo que hay un Dios que, aún siendo invisible, les ayudará, hay que golpearle la cabeza contra las piedras de la calle, hasta que reviente,* se unge de patética justificación. La razón y sinrazón de este proceso deductivo fue ya discriminada páginas atrás. El Dios de Brecht, el Dios que Brecht quiere abolir sobre la tierra, no roza siquiera al recto concepto de la divinidad. Para él, no es sino una palabra usada como fórmula mágica por los prevaricadores; una máscara vacía con la que encubrir sus desafueros; un sofisma. Por los caminos de su incredulidad, denuncia un abuso: los traficantes en el templo, y yerra porque lo toma por uso. Otro tanto sería pretender abolir el afecto filial sobre la tierra porque algunos hubieran empleado su mandamiento para encubrir sus fines. No hay pacto entre Dios y sus fariseos, aunque el libre albedrío consentido por Aquél al hombre tolere a éstos, y por inescrutable designio, que utilicen su nombre como bandera. La simonía quizá sea un efecto del capitalismo, como denuncia Brecht — y es simonía ese querer comprar la palabra de Dios no para consolar

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

sino para contener al pobre, para dar a la miseria aspecto insoluble y, a las drásticas diferencias sociales que el capitalismo engendra, visos de regularidad secularmente consagrada y fatalista —; quizá puede llevarnos a clamar, como lo hace el Papa Pío en *Le père humilié,* de Claudel, que Cristo habló y es como si no hubiera hablado, que actuó y es como si nunca hubiera actuado, que derramó su sangre y es como si su sangre se hubiera perdido; pero Cristo tenía un látigo en la mano contra los mismos enemigos de Brecht y la simonía no es una prueba contra Dios, sino un delito contra su nombre.

Johanna Dark es arrastrada de grado en grado en la profundidad. Su segunda y aquí certera iluminación estriba en comprender por qué el espectáculo de la pobreza es asimismo espectáculo de ruindad. *El agente Sullivan Slift muestra a Johanna Dark la ruindad de los pobres.* A sus ojos desfilan ejemplos elocuentes: Un empleado cayó en una caldera de cocción y, tragado por las máquinas en serie, fue a parar a las laminadoras de tocino que lo trataron como si lo fuera. Dejó una chaqueta y una gorra que conviene hacer desaparecer como rastros de un crimen. Las confían a un muchacho, a un camarada del fallecido, y éste decide usufructuarlas sin que el estómago se le revuelva por ese usufructo. Pero aún hay más. La mujer del hombre reducido a tocino le busca; es preciso acallarla con una excusa increíble — que su marido salió de viaje —; es preciso comprarle el corazón y la lengua: con veinte comidas gratuitas. Y la mujer del hombre reducido a tocino pacta y come, del mismo modo que, al comienzo de la obra, los huelguistas presentaban una discreta atención a las predicaciones de Juana sólo por comer la sopa que el Ejército de Salvación les distribuía.

Brecht no incurre, pues, en el sectarismo melodramático que convierte en traidor al antagonista y en héroe al agonista cuyo beneficio busca. Pero, tras dejar constancia objetiva de los hechos, se dispone a indagaciones éticas. El muchacho aquel que usufructuó las ropas del muerto tiene un porqué: *Lo que pasa es que estoy muy hundido. El año pasado, los veinte céntimos más que se pagan en la sección de abonos me sedujeron y me llevaron a trabajar en la molienda de huesos. Allí enfermé de los pulmones y adquirí una inflamación crónica en los ojos. Desde entonces fue disminuyendo mi capacidad para el trabajo y la verdad es que, desde febrero, sólo he podido trabajar dos días.* Y tiene su porqué la viuda del hombre que se trocó en tocino y ese porqué se llama hambre. Y Juana llega al fondo de su profundidad: *Seguramente se hubiera mantenido fiel a su marido, como cualquier otra, y durante algún tiempo habría continuado preguntando por el que la sustentaba; pero el precio era demasiado alto y sucumbió a las veinte comidas. ¿Y acaso por sí mismo aquel joven con el que puede contar cualquier canalla habría mostrado a la mujer del muerto la chaqueta? Pero el precio le pareció también demasiado alto. ¿Y por qué no había de advertirme sobre los peligros de la máquina aquel hombre al que le faltaba una mano? Si el precio no le hubiera parecido demasiado alto, ¿no lo habría hecho? ¿No vendió acaso su ira justa, pero demasiado cara? Si la ruindad de estas gentes no tiene límites, tampoco lo tiene su pobreza. Lo que me has mostrado no es la perversidad de los pobres, sino la pobreza de los pobres. Si vosotros me mostráis la ruindad de los pobres, yo os muestro a vosotros los sufrimientos de estos pobres ruines. ¡Habláis demasiado de depravación, pero su miserable rostro la desmiente!*

La situación social sigue siendo, por lo tanto, centro determinante, aquí de la moral, que en ella se califica o descalifica. Pero esta conclusión del ma-

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

terialismo marxista brechtiano, ¿no entra, en otros términos, en un juicio católico? ¿Acaso en el juicio de Dios no pesa la situación social como eximente o agravante? Aunque, eso sí, no solamente pesa la situación social, difiriendo en esto la infinita matización de la justicia divina con la exclusiva supeditación, de la moral a la relación social, establecida por el dramaturgo germano.

6 *La violencia*

Cuando el coro de los opresores entona su repugnante hosanna: *¡Da la riqueza al rico, hosanna, y asimismo la virtud!*, Juana, en la agonía, claudica: *Porque únicamente la violencia sirve donde reina la violencia.* Es justamente el puerto al que van a parar Teresa Carrar — *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Los fusiles de la Madre Carrar,* 1936-1937) — para ocupar el puesto vacante de su hijo, muerto y llevado sobre redes hasta su presencia — como en *Jinetes hacia el mar,* de Synge, cuya marca es evidente sobre la obra citada de Brecht —, y Pelagia Vlassova — *Die Mutter,* 1932, adaptación de la novela de Gorky — para ocupar el puesto del suyo, muerto luchando por sus ideas. Y, sin embargo, Brecht no es un partisano de la violencia por la violencia misma, como tampoco lo es de la maldad al hacer de la virtud una excepción imposible en un sistema social injusto. Para el dramaturgo, en fin, la injusticia de este sistema social es lo que hace que toda bondad desarrollada en él sea indulgencia y, por lo tanto, un medio inoperante para lograr la deseada transformación.

Sin embargo, cabe avizorar una íntima evolución en las ideas de Brecht. *La Madre,* compuesta inmediatamente después de *Die Massnahme,* cierra el período didáctico de su obra, o sea la fase centradamente comunista de su producción. Las proyecciones utilizadas en ella no estriban sólo en resúmenes capitales, sino también — como en los montajes de Piscator — en citaciones de textos de Lenín y Marx, consignas del Partido, símbolos del Comunismo y fotografías de las personalidades políticas implicadas en la revolución soviética o características de su momento histórico. Al contraste que suponen y quieren provocar se suma el originado por las canciones insertas en la acción, efectos V que se complementan con el estilo directamente narrativo de la escena final y que se dirían innecesarios pues la aridez didáctica de la obra es tal que — pese al conmovedor espectáculo de la madre procurando superar su ignorancia e instruyéndose lentamente para cooperar en la acción revolucionaria, cooperando en efecto primero con la distribución de octavillas propagandísticas, sobreponiéndose a la muerte de su hijo y ocupando su sitio, fusil o bandera roja en mano — ni la emoción prende ni se corre el riesgo de una posible identificación puramente cordial y no reflexiva.

Después vino el exilio y Brecht pudo conocer las consecuencias de toda ideología fanática y apretar con los dientes el zumo agrio que la violencia produce. Tras el ciclo antinazi, las consignas comunistas desaparecieron de su obra, aunque ésta siguió empapada, hasta la muerte del autor, del materialismo marxista que presidió sus creaciones anteriores. La violencia perdió entonces su salvoconducto y lo obtuvo, en cambio, la bondad. Así lo expone la sucesión de tres obras: *Das Verhör des Lukullus (El interrogatorio de Lucullus,* 1938), *Der gute Mensch von Sezuan* (*El alma buena de Sezuan,* 1938-1940) y *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraje y sus hijos,* 1939).

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

7 *Madre Coraje*

En *El interrogatorio de Lucullus,* concebido primeramente para la radio y base después de la ópera de Paul Dessau *La condenación de Lucullus,* Brecht dramatiza la severa requisitoria de los muertos contra su nuevo huésped, el general Lucullus, a cuyo entierro y lauda oficial asistimos al comienzo de la obra. Los vencidos representados en el friso marmóreo de sus triunfos son convocados a atestiguar y de su testimonio — como todo el texto, en verso blanco y exento de ironía — se desprende que de nada sirvió tanta sangre vertida en las hazañas del héroe. 80.000 fué el número de los muertos y de tal carnicería la conquista más útil fué la importación, desde Asia a Roma, de un cerezo, de un hermoso cerezo, incapaz, no obstante su hermosura, de justificar la sangre agolpada en sus frutos.

Brecht, en el juicio de los muertos fallando contra Lucullus, condenaba la guerra. De forma menos sumaria, pero más humanamente activa, más entrañable, *Madre Coraje y sus hijos* iba a reincidir en el mismo fallo.

Describe Brecht aquí la gracia y desgracia, ventura y desventura de Anna Fierling, más conocida por el sobrenombre de Madre Coraje, y de sus hijos, el honesto Pequeñosuizo, el temperamental Eilif y la sordomuda Catalina. Tirando de su carreta, la familia sigue a las tropas durante la Guerra de Treinta Años. El comercio de Madre Coraje consiste en comprar y vender provechosamente al amparo de esta guerra que, en justa reciprocidad, llegará el día en que le exija sus diezmos. Los diezmos son un hijo, fusilado porque quiso esconder la caja de sus tropas al enemigo; y otro hijo, fusilado porque en una corta tregua de paz puso en práctica su heroísmo guerrero — desvalijando una granja — sin discriminar que, para un orden socialmente acomodaticio, lo que es loable en guerra puede ser reprobable en la paz; y la hija que, gemela a Simone Machard, y viendo que las tropas se disponen a saquear una ciudad mientras duermen sus habitantes, batirá, redoblará el tambor dando la alarma, por lo que será sacrificada por los sitiadores en tanto que los sitiados, gracias a ella, despiertan y frustran el asalto. Madre Coraje tira de su carreta y arrastra su comercio tras de sí. Primero, con sus hijos. Después, tras el vacío de sus hijos. Como una bestia de carga, sola, progresivamente sola, absolutamente sola, cantando obstinada su canción de cantinera de ejércitos, su graznar de grajo que no se sabe, su vuelo sombrío sobre la sangre vertida y, en justa reciprocidad, sobre la propia sangre vertida.

Nunca consiguió Brecht caracteres humanos más entrañables y más cargados de sentido en su humana contradicción. El Cocinero, El Limosnero, La prostituta seductora de coroneles y, sobre todo, Madre Coraje. Un mundo infrahistórico y, por ello, consciente de los verdaderos móviles barajados en la contienda, con esa sabiduría y esa rapacidad del bajo pueblo variadamente propenso a la más rica picaresca. Para citarlo, si no objetivamente ya que Brecht procedía desde una intención previa, sí concreta y fielmente, el autor evita el heroísmo, aunque no lo evita por sistema, como lo prueba la gesta final de Catalina. Así, Madre Coraje puede regatear el precio marcado para el rescate de su hijo y, cuando al fin, prevaleciendo su maternidad, decide acordarlo, llega tarde. Puede incluso, porque si denunciara conocerlo se expondría y expondría a los suyos a la muerte, negar que conoce el cadáver que descubren a su vista, cuando ese cadáver es el de su hijo; negarlo casi con la

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

negación de Pedro, torvamente, y después gritar por su negación, dolerse de su negación y del vacío de su maternidad con un solo grito ronco, de boca pasmada e infrahumana, de vientre convulso hasta la misma raíz, que Helen Weigel, encarnando al personaje, daba con el instinto del genio y como si, más que sobre el corazón, fuera sobre su intestino donde se acababa de trabar un nudo agónico e irremediable. Y puede, entre tanta muerte, seguir comerciando y, por lo tanto, provocando la guerra; aprovechándose de ella y, por lo tanto, creándola. Y, no obstante, conmoviéndonos.

Los propósitos de Brecht al escribir su obra nos son conocidos: trataba de impulsar el contraejemplo de Madre Coraje. Pero Anna Fierling era inconsciente del mal que provocaba y Brecht lo sabía. De ahí su emoción, la emoción de su desventura. Contrapuestos en su espíritu el sentimiento maternal y el interés mercantil, no cedía ni al uno ni al otro, cedía alternativamente a ambos y, cuando prevalecía el primero, ya era tarde. Su confusión espiritual la muestra, así, como una víctima. El sentimiento de solidaridad consiguiente, en tanto que es invitado en el espectador hacia la víctima, debía ser corregido. La corrección, ya se adivina, se produce con los efectos conocidos de distanciación: canciones y rótulos, y se dirige a que el público, mientras compadece, es decir: *padece con* la madre, siguiendo su justo impulso cordial, repruebe, por reflexión y súbito alertar del pensamiento, a la cantinera y al hecho de su comercio, que las guerras siempre fueron, en la concepción brechtiana, el resultado de quienes en ellas obtienen su beneficio.

¿Consigue Brecht esta ambivalencia efectiva? ¿Queda efectivamente la emoción controlada por la crítica, según quiere el teatro épico? En términos generales: si se evita el *Einfühlung* — *identificación* del espectador con el personaje — ¿no queda evitada también la emoción? ¿Caben compaginadas en una misma obra el extrañamiento y lo emotivo? Brecht lo pretendía así, altamente ambicioso, pero la respuesta es distinta para cada espectador y hay tantas como espectadores. Brecht suponía la homogeneidad del público y se equivocaba pues no en todos los espectadores se da una capacidad crítica y, compensadamente, emotiva, en algunos predomina aquel primer carácter, en otros el segundo, y en todos y cada uno la dosificación o compensación es distinta. En cierto modo, todo el teatro neoconvencional se apoya tanto en el pensamiento como en la receptividad directa del espectador, entendiendo por receptividad directa todo movimiento emocional primario. El teatro neoconvencional opera en cuatro direcciones: emocional, intuitiva, intelectiva y físicamente, preponderando una o varias de estas direcciones, según los casos. De ahí que todo espectador situado ante él en expectación primaria se halle extraño a su lenguaje hasta no comprenderlo. Si carecemos de una honda capacidad de *comprensión física,* Ghelderode pierde para nosotros una de sus fuerzas más agudas. Si nos apostamos ante Ionesco *razonablemente* — que es otro modo de situación primaria —, o sea atrincherados en un sentido común pragmático y no abiertos intelectiva e intuitivamente a la variada sugestión de las más caleidoscópicas desintegraciones, habremos entablado contacto con un desconocido social y lógicamente execrable. La emoción desapasionada y estética de Eliot, por último, implica en el espectador que quiere aprehenderla un alto grado de civilizada serenidad.

Brecht, por lo tanto, se suma a la corriente neoconvencional en cuanto que exige al público una capacidad crítica de control superpuesta a la receptividad directa que, de uno u otro modo, solicitan todos los autores del mismo

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

signo. Pero él la exige con intención didáctica y a fines de revolución social, o sea en un sentido pragmático, y en esto radica lo impracticable de su designio. Por último, tampoco el propio Brecht consigue en sus obras por igual el equilibrio entre el mimo absolutamente presente, o sea la representación dramática, y la rapsodia absolutamente pasada y efectos V de la distanciación que definen al teatro épico, con lo que el espectador o permanece en la impaciencia o en la paciencia. En *Madre Coraje,* por ejemplo, el autor se deja vencer por el patético éxodo de la cada vez más amputada familia, representación del que fué su propio éxodo huyendo a la expansión del nazismo. Y la obra resulta la más cálida y entrañable entre las suyas. Porque fue amasada directamente con su propia entraña. Nuevamente volvemos al eterno problema del sentimiento humano inmediato en pugna y venciendo siempre — salvo quizás en el caso de los santos y justos — al sentir mediatizado por una misión, prendido a una idea y, por lo tanto, átono en nuestro corazón, que siempre es primario.

Un último aspecto queda por tratar en esta obra. Nótese que Brecht la subtitula *crónica de la Guerra de Treinta Años* y que, a pesar de ello, su contenido, lejos de abarcar el suceso histórico, radica en la cotidianidad que subyace al suceso y, en todo caso, en la visión que de éste tienen no sus forjadores sino el pueblo marginal. Semejante atención a lo infrahistórico conduce directamente a la historización de lo cotidiano por la cual Brecht, congruente con la intención de su teatro épico, procura — y ello fundamentalmente por medio del actor — que el hecho humano se revista de todas las circunstancias que lo impulsan y contradicciones que lo cohesionan, revelándose así — del mismo modo que la personalidad en *Hombre por hombre* — como algo contingente, que es fruto de una decisión y de una voluntad — y, por lo tanto, exento de todo fatalismo romántico —, y también de una voluntad ajena y de unas circunstancias coaccionantes, o sea: en uno u otro caso, absolutamente mutable. Es el axioma previo — *sine qua non* — de una dramaturgia que considera al mundo como un objeto transformable y a cuya transformación — pues su estado actual no es bueno ni justo — se dedica.

Brecht juzga a la historia desde aquello que, formándola y sedimentándola, no se inscribe en ella. La pirámide, para él, no lleva el nombre de su faraón, sino el del millar de esclavos que la puso en pie. A Lucullus lo juzgan un campesino, un esclavo que antes fue maestro, un panadero, una prostituta y una vendedora de pescado. La Guerra de Treinta Años se define no en las proezas de sus generales sino en la voz gruesa y chanceante de sus soldados. De ahí resulta un inmediato antiheroísmo que hace de la literatura brechtiana una derivación de las antiguas literaturas vindicantes y burlescas del pueblo. Así, cuando a Lucullus le entierran, junto a la loa oficial se alza el escarnio de la tropa:

— ¡Adiós, Luco, viejo cerdo,
estamos en paz!
— ¡Salgamos del osario
y bebamos un trago!
— La gloria no lo es todo;
también hay que vivir.

Y Madre Coraje se expresa así ante las exequias de un mariscal: *Qué pena, ese pobre Mariscal del Imperio — veintidós pares de calcetines —, un*

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

golpe de mala suerte y allí se quedó, según parece. Por culpa de esa niebla que se arrastra sobre los campos. Gritó a sus hombres: luchad hasta la muerte y, como se volviera a la retaguardia al trote corto de su caballo, se perdió entre la niebla y se encontró en plena batalla donde una bala lo agarró antes de que pudiera decir pío.

Las razones de la infrahistoria y las de la historia siempre son distintas y desde aquélla a ésta hay un surco ansioso de degradación para cuyo trazado no es preciso acudir al materialismo histórico de Engels y Marx — desde el que Brecht procede — porque desde la Edad Media, con los juegos de escarnio, de locos y de muerte, se proyecta hasta hoy, donde se renueva, entre pícaro, sórdido, justo y sanchopancesco, pero sin el respeto profundo de Sancho por su señor.

8 *Chen-Te y Chui-Ta*

Hans Winge[10] atestigua cómo Brecht atribuía la limpidez de su estilo a diversas influencias conformativas: su origen bávaro, el alemán de Lutero, la concisión expresiva de Marx y el lenguaje común, sustancioso y directo, de los americanos. Asimismo citaba a Breughel entre sus maestros y, efectivamente, el pintor flamenco puede con pleno derecho ser la pauta de esos conjuntos populares que en la obra de Brecht pululan y que, como en Breughel, tienen la carne viva, pintoresca y jocunda, de un sinvivir que se ríe de sí mismo y del lucero del alba, conocen siempre la palabra justa y, si descarada, más aún descarable, para arrancar de cuajo el rostro de los ídolos en cuanto éstos se convierten en máscaras — conceptos de mayúscula tópica, hazañas aceptadas como heroicas por falta de revisión — y, curtidos ya por la miseria, íntimos de las necesidades más bajas, poseen una singular sabiduría: la de que aquellas necesidades son un yugo universal, sabiduría que les arma para corroer todo eufemismo, desentrañar toda vanagloria, adosar el debido trasero — que es también un vanidad de vanidades — a toda vanidad y, en reacción casi pánica, tenderse a los muros de Jauja donde comer, beber y procrear son una legítima reivindicación. El trasiego popular de Breughel supone la infrahistoria de Brecht y, si al pintor le hubiera dado por los temas cesáreos en vez de buscar sus fuentes en la carnosa Flandes, habría podido situar entre sus más instruídos hijos a ese secretario de César que, en *Los asuntos del señor Julio César,* novela de Brecht aún inédita, narra infrahistóricamente la vida de Roma y del romano. La crueldad de Breughel, por último, opuesta a una larga historia de narcisistas disfraces enaltecedores, es también la crueldad de Brecht y el ascendiente donde se encuentra éste con Ghelderode.

Pero aún cabe insistir sobre otra inspiración ya citada: la del teatro oriental, en cuya órbita se inscribe *El alma buena de Sezuan,* parábola dramática que, por el mero hecho de serlo, ya supone una distanciación por las vías del exotismo didáctico, ahora liberado, por lo que a esta última calificación se refiere, de la sequedad doctrinaria que distinguió a los *Lehrstücke* y conseguido, en cambio, según la alígera amabilidad, en cierto modo ponderadamente escéptica y confuciana, de la fábula. Lo que Brecht dramatiza en este caso, con sus habituales canciones — entre las que sobresalen la *Del*

10 Artículo citado de "Europe". Véase nota 8.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Octavo Elefante y la del *Aguador Bajo la Lluvia* —, sus autopresentaciones y fragmentos narrativos y su estructuración en rápidas escenas, es un cuento gentil: que tres dioses a la busca de un alma buena llegaron a Sezuan y, habiendo sido recibidos por Wang, el aguador, estaban a punto de no encontrar cobijo para pasar la noche cuando Chen-Te, la prostituta, se lo ofreció, por lo que aquéllos la recompensaron con mil dólares, cantidad que la muchacha empleó para abrir un estanco. Comenzaron entonces sus desventuras. Chen-Te, a pesar de los pesares, era un alma cándida incapaz de negar su ayuda a los menesterosos. Y los menesterosos cayeron como una plaga sobre su estanco y, aposentándose entre sus tabacos, amenazaron con arruinar el negocio. El arroz se le iba de las manos por dar de comer a los hambrientos. Los cigarros volaban de sus cajones por dar humo a quien lo había de menester. Y, cuando por azar halló en un parque, y bajo un árbol de lluvia, al aviador que no volaba por carecer de empleo, y advirtió que el desesperado iba a emplear el árbol para emprender un último y estático vuelo mortal, el amor rezumó desde su corazón impaciente. Pero el aviador Yang-Sun pertenecía a la misma especie de sanguijuelas que aquellos menesterosos y a punto estuvo de alcanzar que la infeliz Chen-Te vendiera todos sus haberes para que él dispusiese de la cantidad precisa con que comprar un empleo, al que pensaba incorporarse con los frutos del amor, pero no con el amor mismo, embarcándose y dejándose en tierra a su enamorada. Ante estos y otros atropellos, Chen-Te inventó a un primo lejano, Chui-Ta, con cuya ficticia apariencia estimó conveniente disfrazarse de vez en cuando, valiéndose de ella para arrojar de su tienda a los que la saqueaban y para alejar de sus egoístas pretensiones a su prometido — a quien por otra parte volvió un hombre cabal, empleándole de encargado en la fábrica de tabacos que fundó —. Chui-Ta se hizo cada vez más necesario a Chen-Te y sus visitas, en consecuencia, menudearon cada vez más, hasta que aquélla desapareció totalmente. Y el primo fue acusado de esta desaparición que a nadie convenía y llevado ante los jueces. Los dioses visitantes, ocupando el sitio de aquéllos, juzgaron a Chui-Ta. Los dioses juzgaron a Chen-Te, su inventora.

En *Las cinco dificultades para escribir la verdad,* ejemplar programático de ideología brechtiana, su autor escribe: *Para decir que los buenos no han sido vencidos a causa de su virtud, sino a causa de su debilidad, se necesita mucho coraje.* Brecht lo demuestra con frecuencia. Y de esa bondadosa debilidad saca las variadas conclusiones que se han ido viendo. Chen-Te es buena y débil en su bondad, como son débiles los menesterosos que la asaltan y por el hecho de asaltarla. De donde resulta que, si la bondad es una excepción para la regla opresora y, por lo tanto, una amenaza para su sistema, también es una excepción para la idiosincracia del oprimido. Con lo que Brecht llega a un puerto libre de polarizaciones sociales y más atento a la condición humana: que la bondad es una excepción con respecto al hombre y la convocatoria de su miedo o de su oportunismo, lo que en definitiva ratifica una de las calidades del dramaturgo germano: cómo para este escritor socialista el hecho de ser pobre no supone un heroísmo.

En *El alma buena de Sezuan* se trata de evaluar las posibilidades de la bondad en este mundo tal y como se halla constituido. La conclusión es ésta: los dioses permitirán a Chen-Te que se convierta en Chui-Ta una vez al mes, término que comprueba en otro aspecto la prudencia utilitaria de Brecht y cómo, en su concepción, todos los valores se supeditan al grado de

FUNDACION JUAN MARCH EX-LIBRIS
Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

su eficacia. Pero, sea como sea, la bondad no es ya, como lo fue en un tiempo, una dolorosa añoranza; sino una exigencia laudable y sonriente que, a pesar de cuantos se oponen a ella, existe y debe ser recuperada, como debe prevalecer Chen-Te sobre Chui-Ta y aunque se le consienta, una vez al mes, adoptar su rígido carácter pragmático. Brecht no se ha contradicho; simplemente, ha variado el ángulo de enfoque. Su voz, ahora, despojada de violencia, no aconseja abandonar la bondad como una excepción incomprendida; pide practicarla no obstante la incomprensión. Las premisas son las mismas; pero la consecuencia es diversa pues, aun reconociendo que, en el sistema actual, Chen-Te no podría vivir sin el auxilio de Chui-Ta, se pregunta si no existirá un medio de evitar esta ayuda o de hacerla innecesaria y deja, abriendo acaso una esperanza — que ya sabemos consiste en la transformación social de nuestra existencia —, la respuesta al público:

¿Dónde está la solución?
Nosotros no la hemos hallado ni a precio de oro.
¿Son necesarios hombres distintos? ¿O un mundo otro?
¿O acaso otros dioses — si no podemos pasarnos sin ellos —?
Henos aquí aterrados en el fondo del alma.
Para dar fin a semejante malestar,
buscad vosotros mismos si hay un medio
para ayudar al alma buena porque encuentre
la dichosa salida que pide su bondad.
Querido público, ve, busca el desenlace;
es preciso que exista uno conveniente.
¡Es preciso, preciso!

9 *Inspiración china*

Los procedimientos estilísticos orientales y, especialmente chinos, han dejado una marcada huella en la dramática brechtiana. Prueba literal de aquéllos lo es *Die Horatier und die Kuriatier (Los Horacios y los Curiacios,* 1933-1934), obra *para escolares,* según la calificó el propio autor, donde la técnica expositiva silogística, al conjuntarse con el discurso enunciativo, el mimo guerrero y los procedimientos ideográficos de China, dan lugar a un raro modelo de grabado primitivo. Es ésta la segunda obra que Brecht escribió frente a la política nazi, cuyas futuras expansiones territoriales y consiguiente esclavitud de los pueblos oprimidos por su imperialismo quedan prevenidos en ella. Sin embargo, no se detiene ahí la intención de la obra, pues trascendiendo más allá apunta a la índole, juego — casi juego de ajedrez — y tópico de toda guerra. Tres contra tres — arquero, portalanza y portaespada por cada bando —, Horacios y Curiacios se enfrentan, aquéllos en legítima defensa contra la invasión de éstos, en batallas de a uno. Como es uso literal en el teatro chino, a la espalda de cada uno se fijan las pequeñas banderas que simbolizan a los ejércitos a sus órdenes y, cuando alguno sufre una derrota, le basta con arrancar de sí una o varias banderas según sea el número de sus destacamentos extintos o desarticulados. Este recurso ideográfico — uno más en la vasta signología de las dramáticas orientales — se complementa con otro formulatorio cuando, en cuadros o pizarras

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

a propósito, se ve dejando constancia de las bajas sufridas en el número de las legiones. La obra se estructura así:

DESPLIEGUE DE FUERZAS

A) El Coro de los Curiacios expone sus intenciones de invasión.
A') El Coro de los Horacios, sus intenciones de defensa.
B) El Coro de los Curiacios encomienda simbólicamente a sus generales los ejércitos a sus órdenes y les da a probar sus armas y a elegir las mejores. Éstas son excelentes.
B') El Coro de los Horacios actúa del mismo modo, pero las armas elegidas son sólo mediocres.

I. *La batalla de los arqueros*

C) Los dos primeros antagonistas, alentados y comentados por sus respectivos coros, calculan su estrategia que, en este caso, depende de la situación del sol, o sea: de que se hallen el uno para el otro en la sombra o en la luz. Vence al Curiacio.

II. *La batalla de los portalanzas*

D) 1. *Los siete usos de la lanza.* — El segundo Horacio marcha penosa y mímicamente a través de una montaña imaginaria al encuentro del enemigo. Se aposta en un desfiladero, pero el enemigo le pasa cuando aquél duerme vencido por la fatiga. El segundo Horacio descubre siete usos distintos para su lanza — como pértiga, balancín, etc. —.
D') 2. *La cabalgada sobre el río.* — Encuentro. Vence el Curiacio.

III. *La batalla de los portaespadas*

E) Enfrentamiento. El tercer Horacio huye ante el desconcierto y vergüenza de sus coros. Pero se trata sólo de una astuta maniobra porque el enemigo, con todo el peso de sus fuerzas, al querer perseguir su rápida huída desarticula su propio poder, con lo que no se halla en condiciones de resistir el brusco contraataque del Horacio, que así logra una victoria definitiva.

El cuadro anterior ilustra claramente el sistema de paralelismos empleados y da un esquema de esta obra reducida voluntaria y armónicamente a la narración y mimo de su argumento. Su tema es una lección del más primario arte militar: cómo el movimiento y la técnica de retrocesos y contraataques son los mejores aliados de la estrategia, pero esta lección alude también al eje pragmático de la ideología brechtiana por el cual la conducta humana no debe ser juzgada por una ética abstracta — el honor hubiera prohibido huir al tercer Horacio — sino en razón de su última eficacia. No obstante, lo que más importa es el estilo neoconvencional de su dramatización, estilo que no tolera decoraciones realistas — el paisaje, aconseja Brecht, debe estar indicado en el suelo del escenario linealmente o en relieve de escasa altura y, en uno u otro caso, asemejándose a las viejas cartas geográficas —; que, según es norma del teatro épico, revela las fuentes de la luz y soslaya

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

efectos ilusorios — el sol es un proyector paseado a través de la primera escena por un actor de un lado al otro del escenario —; que comporta la ayuda de la ideografía china — ya citada en varios casos y aún esbozada cuando se cubre a las viudas de un vestido de luto —; que solicita, como es tradicional en Oriente, el acompañamiento y subrayado del tambor, exige al actor una absoluta capacidad expositiva puramente física — y regular sus pasos y situación como medida del tiempo — y busca por la simetría y paralelismo una total economía expresiva.

La obra en cuestión prueba tajantemente el íntimo nexo existente entre el estilo dramático oriental y el teatro épico brechtiano. El dramaturgo alemán no sólo halló en China el tema, leyenda o clima de varias de sus obras — *El alma buena de Sezuan; El círculo de tiza en el Cáucaso,* basada en *El círculo de tiza,* de Li Hsing Tao —, sino también el núcleo en el que se fundamenta su teoría sobre una épica dramática y, dentro de ella, sobre el estilo del actor tendente a producir un efecto de extrañeza o alejamiento, cuya norma se encuentra en la interpretación china donde no la encarnación sino la narración, no la identificación sino la cita objetiva, distante e ideográfica, son preceptos.

10 *El Círculo de Tiza en el Cáucaso*

Con *Madre Coraje* y *Galileo Galilei,* se alinea *Der kaukasische Kreiderkreis (El círculo de tiza caucásico,* 1944-1945) en la cima de la producción brechtiana.

Su tema no es otro sino el del famoso juicio de Salomón incorporado a la tradición oral y escrita del mundo entero y nuevamente tratado por Li Hsing-Tao, dramaturgo chino que vivió bajo la dinastía Yuan, a fines del siglo XIII y principios del XIV, en su obra *Pao ta-tschi tschi-kan hui-ian tchi tsa-tchi (Drama de la historia del círculo de tiza, por media del cual el consejero de Estado Pao averiguó con su sabiduría la verdad).* De este drama, contado entre los cien dramas maestros de la literatura china, numerosas traducciones han sido realizadas, la primera al francés, por Saint-Julien, en 1832, y después al alemán, sucesivamente por Wolheim da Fonseca (1876), Klaubund (1925) y Alfred Forke. Por estos conductos debió llegar a Brecht el conocimiento del texto, sobre el cual efectuó no una versión libre — como solía —, sino una revisión que desemboca en un nuevo concepto de la justicia distributiva.

La representación propiamente dicha del *Círculo de Tiza* es, tal y como Brecht la plantea, drama didáctico con respecto al debate de dos *kolkhoses* caucasianos sobre si un antiguo campo de pastos debe o no debe ser sembrado de viñas y árboles frutales. Tras este prólogo se desarrolla el ejemplo ilustrativo, que comienza con una revolución palaciega y la desbandada general de los familiares del príncipe degollado. Un niño queda abandonado. Es el hijo de los príncipes. Su desvalimiento somete a Groucha, la criada, a la terrible tentación de la bondad, cuyo sentido incumbe explicar — como en otros pasajes — a un recitador, mientras la actriz mima su trama. Brecht desearía que en ese ejercicio de la tentación viésemos la doble cara del acto presunto: Groucha, humanamente, se halla ante una convocatoria, la de un niño abandonado, ineludible, pero socialmente debería volver la espalda a esa rama de un tronco de tiranos y no ayudar, salvándole, a su continuación.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

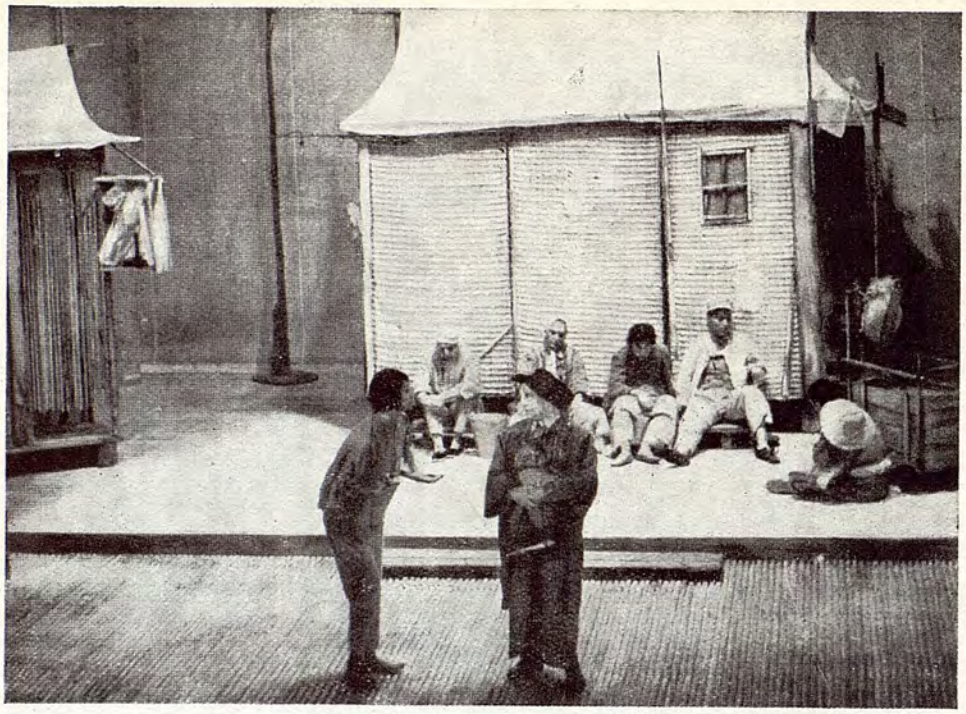
Otra vez, como en el caso del alma buena de Sezuan, domina la afectividad espontánea; y en Brecht, el poeta. Groucha recoge al niño y la obra no es sino el largo acaecer de su ternura y el cansado riesgo de su viaje por salvarle a los soldados de la revolución, que le buscan y a los que la muchacha burla, enreda e incluso acomete. Su aventura múltiple concluye más allá de las montañas, donde habita su hermano, pero aun allí ha de afrontar un nuevo riesgo: el de la respetabilidad — ella es muchacha soltera con un hijo que se le supone suyo — y, para evitar las malas lenguas, compone la farsa de unas bodas con un agonizante que le dará, al morir y según ha sido acordado con su madre, el nombre necesario.

Un segundo eje de la acción nos presenta al juez Azdak, especie de borrachín en precario cuyo extravagante código para siempre en sentencias de rara ecuanimidad y honda sabiduría. A este juez, alternativamente en desgracia y gracia de la revolución, se presentará nuestra Groucha cuando la verdadera madre del niño reclame a éste. Su situación es complicada. El agonizante revivió y se halla cogida en los lazos de una boda; Simon, el soldado, aquel que se le había prometido y a quien se había prometido en un rito de cortesía, volvió de la guerra y, aunque ofendido por ese niño súbito y la infidelidad que aparentemente demuestra, está dispuesto a reconocerlo como hijo por ayudar a Groucha a conservarlo. Y allí está Azdak, llenando su bolsa, rociando con vino su sabiduría y repartiendo sus sentencias en sabrosa comicidad; resolviendo, entre otros y sirva como ejemplo, el pleito de la seducción en el establo, de forma absolutoria para el seductor y condenatoria para la seducida, a quien, a guisa de prueba, ha mandado pasear ante la corte: *Fijaos cómo se balancea. La parte criminal está descubierta. La violencia es probada. Por tu glotonería, por tus zalemas sobre todo, por tus largas estadías en el agua tibia, por tu pereza, por tu carne demasiado dulce, has violentado a ese pobre hombre. ¿Acaso crees poder pasearte con un trasero semejante y deslizarte de entre las mallas de la justicia? Es una agresión premeditada con un arma de las más peligrosas. Eres condenada... y ahora ven conmigo a la granja, Ludovica, para que la Corte pueda considerar holgadamente el cuerpo del delito.*

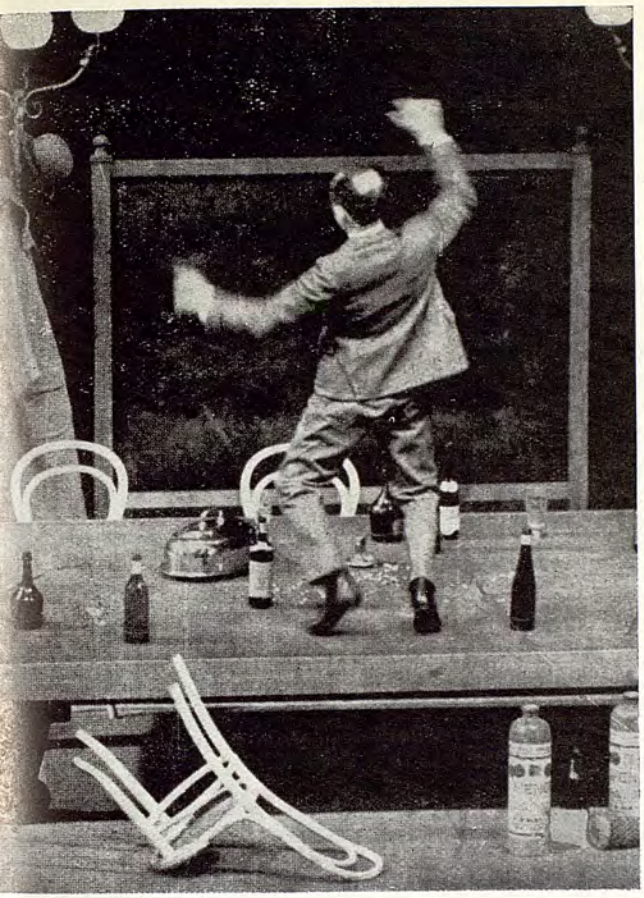
Ése es Azdak. Y éste el círculo de tiza que ha pintado a su orden. Y ésta la mujer del gobernador degollado, a quien la repentina memoria de que poseía un hijo en alguna parte del mundo se le ha despertado por un inmenso dolor maternal: el de no poder recibir la herencia de su marido si no es por mediación de su hijo. Y ésta es Groucha, que cuidó al niño, lo sustentó, lo dejó exento de su casta, le enseñó las letras. Y éste es Simón, el soldado paciente. Madre y madrina serán invitadas a tirar del niño cada una para sí. Quien demuestre una fuerza mayor para sacarlo del círculo, vencerá. Y, aquí, Brecht cambia el desenlace del juicio de Salomón. Renunciará Groucha, no la madre; será la muchacha quien no podrá forcejear con los miembros del niño, quien no querrá descoyuntarlo para su egoísmo, quien demostrará así una mayor generosidad y, por lo tanto, un amor más profundo. El fallo de Azdak le será favorable y, como dos ancianos, después de toda una vida en común, piden la separación, Azdak, el astuto, concederá esta separación equivocándose al dictar el acta y citando, no a los dos viejos locos, sino a Groucha y a su agonizante redivivo, con lo que aquélla no sólo conservará a su hijo sino al que deseaba para padre de su hijo, Simón, el soldado paciente. Y el recitador enunciará la sentencia de toda la historia: *Cada cosa pertenece a*

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)



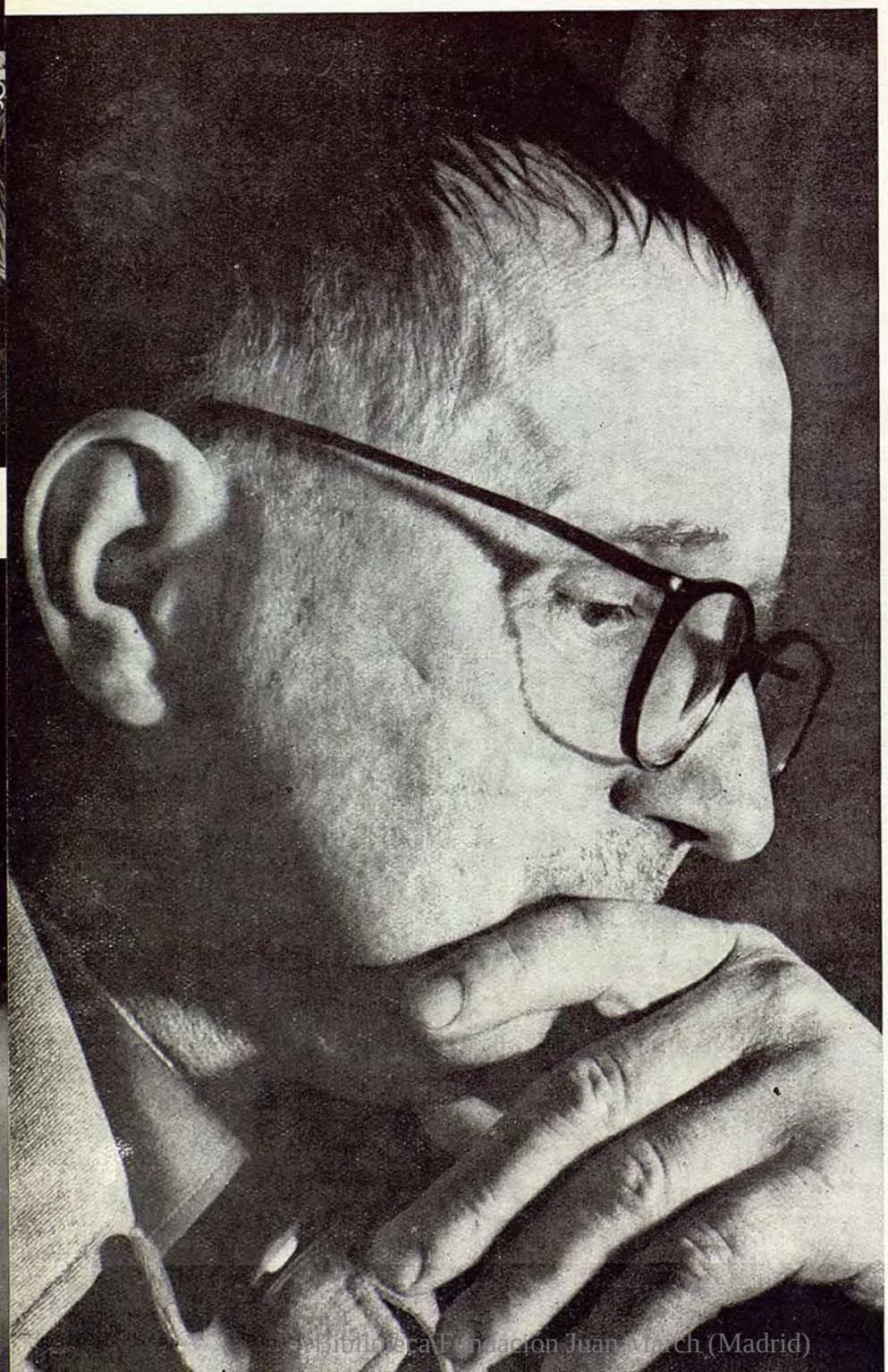
Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)



Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)



Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

quien la vuelve mejor, formulando así otro de los principales mandamientos del decálogo ético brechtiano.

Lo que nos lleva a su sentido de la propiedad literaria, afín al que tuvieron los clásicos. Para Brecht, toda temática constituye un fondo común proindiviso; lo que cifra el índice de la originalidad es el tratamiento del tema. Consecuentemente, no vaciló en inspirarse dondequiera veía materia propicia a una rectificación o asentimiento desde el punto de vista de su ideología. Hizo suyos los procedimientos estéticos del expresionismo y del teatro chino; se apropió de obras de John Gay, Li Hsing-Tao, Lenz — *Der Hofmeister (El Preceptor)* — y adaptó otras de Hasek — *Schweyk im zweiten Weltkrieg (Schweik en la segunda guerra mundial)* —, Feutchwanger, Gorky y los isabelinos — *Leben Eduard II von England (Vida de Eduardo II de Inglaterra),* de Marlowe —; buscó sus temas en el Nô japonés y en las sagas finesas — *Herr Puntila und sein Knecht Matti* —; la *commedia dell'arte* y la farsa popular le cedieron sus dones, Villon sus baladas y Rimbaud sus profundidades infernales. Si a esto se suma el carácter histórico de sus restantes dramas, le excluiremos del rango de los autores imaginativos. Brecht no lo fué y hacerlo constar así, si no supone su depreciación pues la falta de capacidad genética se compensa en él con una tensión poética y un rigor demostrativo evidentes, al menos implica afirmarle carente de uno de los medios de concepción creadora más directos. Nada es nuevo — se dice — bajo el sol, pero del acervo de las ideas es la sangre — o la receptividad subconsciente — y no la conciencia del escritor el agente de una selección y acrisolamiento propios. Brecht se aplica, en cambio, a una creación previa y definida y se *suma* a sus dones, o los sustrae de sí, los renueva en una dirección social, los reajusta a una trama reelaborada o los corrige por oposición. Esto, en cierto modo, es labor científica y arrastra un cierto virtuosismo, innegable pese a cuantos han erigido un mito Brecht en el que aúnan todas las perfecciones.

Pero pasemos a otros aspectos de la obra antes relatada. Contiene acaso la más hermosa escena de amor que Brecht haya escrito y para la cual sólo hallamos un parangón en otra, entre el aviador y Chen-Te, de *El alma buena de Sezuan.* Una de las virtudes brechtianas: el pudor máximo en la revelación de los sentimientos — pudor que, reteniendo la entraña rasgada de la madre ante la muerte del hijo, en *Los fusiles de la Madre Carrar,* acumulaba su dolorosa emoción en una sola palabra: *Hijo;* pudor que convertía el complejo sacudimiento espiritual de la otra madre, ésta gorkiana, en quehacer natural y apresurado —, cuaja en estas escenas con la limpidez de un rito que es, a su vez, el síntoma de la clasicidad brechtiana. Cuanto hay en el dramaturgo germano de repulsión, no ya por estética sólo, sino hasta por naturaleza, con respecto a todo desbocado romanticismo, aparece aquí en los rasgos de un sentimiento amoroso que, por pudor, adopta la línea recta, las paralelas limpias y las superficies lisas, para expresarse, voluntariamente encauzado en *El círculo* por la contención de la fórmula y casi con faz de contrato. Simón y Groucha se enumeran sus cualidades de convivencia como las dos partes de un convenio recapitulan sus aportaciones, y lo hacen con la gravedad sonriente de los acólitos en una ceremonia litúrgica y entre profundas inclinaciones y fórmulas de cortesía recíproca. El humor que los inviste es el título de una sabiduría poética admirable que se define con una palabra antiguamente castellana: gentileza.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Pero en ese pudor neoclásico en el que nuevamente aparece la huella de los rituales de la cortesía oriental, Geneviève Serrau, sutilmente, percibe un punto de filosofía roussoniana. En efecto, la gentileza es la forma cotidiana de la bondad sobre la tierra y su exposición, por correr a cargo de gentes sencillas, implica que Brecht supone a éstas exentas aún de la corrupción que la sociedad, según el filósofo francés, imprime a la criatura. Imperceptiblemente hemos pasado de lo infrahistórico a lo paradisíaco; Groucha y Simón son seres del paraíso o, para hablar como Rousseau, de la Naturaleza; por eso rezuman la vieja savia litúrgica, cortés y superior que se ha descrito. Y he aquí que Brecht, el detector de la debilidad en la virtud y de la degradación en la pobreza y del cainismo en la propiedad, es cogido en especie de romanticismo. Que, como dice Claudel, *ningún hombre puede vivir sin admiración.*

En esta escena, en la decidida versión del acto humano por su margen de farsa cómica, en el propósito — visible desde *Hombre por hombre* — de alcanzar conclusiones trascendentales por las vías de la intrascendencia, se implica otro de los postulados del teatro épico: la comicidad. Brecht la preconizaba ya en sus observaciones a *La ópera: Pero dondequiera esté el materialismo, surgen formas épicas de arte dramático, y especialmente y con mayor frecuencia en el género cómico, que de por sí es siempre más materialista, más al alcance de todos.* Si exceptuamos las obras de juventud y los *Lehrstüke,* demasiado engreídos en su aridez didáctica, el resto de la dramaturgia brechtiana se compone según una dosificación en la que lo cómico arroja un alto grado. Es un modo recreativo como cualquier otro entre los muchos de este título, que Brecht considera sustancial en su definición del teatro: *Es la construcción de imágenes vivas, de acontecimientos históricos o imaginarios sucedidos entre los hombres, y esto a título recreativo (Kleines Organon).* Para él, la comedia *permite soluciones que la tragedia, si es que aún se cree en su posibilidad, no permite,* palabras que afirmando una preferencia en el sentido a que me refiero contienen una negación prematura: la que atañe a la tragedia, poco instructiva para Brecht quizá en razón de que opera demasiado violentamente y no consiente al público la distancia observadora de la sonrisa. Comediografía, pues, es la obra brechtiana y comediografía que no evita los más extremos grados de la farsa popular, la picardía molieresca en su mayor enredo, la sal sabrosa y gruesa del júbilo isabelino, sino que se complace en ellos y los utiliza como auxiliares de su sentido épico. Como así se demuestra en la popular, molieresca e isabelina *Herr Puntila und sein Knecht Matti (El señor Puntila y su criado Matti,* 1940), en cuyo prólogo la actriz recitadora explica.

Muy honorable público, nuestro tiempo no es alegre.
Prudente quien se inquieta y tonto quien vive en paz.
Como de nada sirve impedirse reír,
es una comedia lo que hemos preferido escribir.

Modelo de teatro popular y, en cierta contraposición con el *Lehrstück,* patrón de un nuevo género, el *Volksstück,* la obra escenifica las aventuras del propietario finlandés Puntila, que cuando está borracho busca entre los humildes a sus compañeros de francachela y, cuando recobra la lucidez, reniega de ellos, y de su valet Matti, especie de admirable Chrigton orgulloso de

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

su dignidad de criado que termina por rechazar la proposición de matrimonio que le hace la hija de su señor y por abandonar a éste, incapaz de soportar por más tiempo *sus familiaridades*. En rápida sucesividad, vamos recorriendo las consecuencias de esa doble persona que se cobija en Puntila, capaz, cuando predomina en él su principio ebrio, de comprometer bodas con varias mujeres al objeto de conseguir unas botellas, introducirse con vehículo y todo en la casa de su presunto yerno, repudiar a éste — diplomático — y a toda la refinada hueste de sus invitados, y contratar para sus fincas a cuantos necesitados encuentra en la feria. Pero el principio sobrio pasa a prevalecer y las prometidas han de regresar a su pueblo dejándose las suelas en el camino y los necesitados volverse a su búsqueda de trabajo. Brecht viviseccíona la idiosincracia del propietario y lo hace en un laboratorio donde los aparatos de precisión y el intrumental científico tienen al parecer prohibida la entrada. Se diría, ante la desbordada comicidad de esta gesta, que hemos recobrado la risa jocunda de los clásicos; pero esta risa supone un cálculo previo, el cálculo de la hipérbole como efecto V y conduce a una precisión final: el equilibrio entre la atracción y la repulsión que Puntila provoca, la dosificada mesura con que a Matti se le ha distribuido su razón y a Puntila su sinrazón y que consigue que una y otra vayan aflorando lentamente, deducidamente, y no por repentina y parcial etiqueta.

11 *Galileo y el nuevo concepto del heroísmo*

En el sistema de las concepciones brechtianas hemos visto cómo se conjugan diversas características hasta constituir un haz de coordenadas inseparables entre sí: el prevalecimiento de lo infrahistórico, el desmontaje de los grandes ideales hasta revelar o su farsa oculta o al hombre latente bajo la estatua marmórea, la negación a las Grandes Costumbres y la supeditación del honor abstracto y baldío a una ética pragmático-social. Quien se nutre de palabras mayúsculas y abstracta elocuencia, parece pensar Brecht, se halla en disposición, cuando las circunstancias le inviten al ejercicio de sus abstracciones, de atentar contra el hombre e incluso lleva en sí potencialmente — efecto inmediato de su sangre inodora, incolora e insípida — ese atentado. Se trata, una vez más, del antiguo conflicto entre los verdaderos defensores del hombre — del hombre concreto, prójimo en su imperfección y en su grandeza — y aquellos que, dando escolta a la Humanidad o, lo que tanto monta, a una palabra vacía y aséptica, se escoltan en realidad a sí mismos. De éstos es Thiers — en *Die Tage der Kommune* (*Los días de la Comuna,* 1945-1948) una sintomática personificación. Mostrado en albornoz y verificando la temperatura de su baño, se enjuga delicadamente la boca con su servilleta en tanto decide extirpar la Comuna si es necesario con un mar de sangre, se engríe en las adulaciones de Favre creyendo velar por los destinos de Francia, que entrega, junto con su oro, al señor de Bismarck y, en fin, imbuído de su papel histórico, realiza modestamente a su vez grandes sacrificios personales:

FAVRE. — *Señor Presidente, Francia tiembla por vuestra salud. Solamente vos podéis aún salvarla.*

THIERS. — *Lo sé. Es la razón por la cual me véis beber leche. Odio la leche, querido Favre.*

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Su contrapunto está en los comuneros cuya popularidad contiene los rasgos de esa sociedad soñada por Brecht en la que la educación pública es obligatoria, cuenta cada uno con los medios precisos para desarrollar sus capacidades, desciende el índice de criminalidad hasta su extinción — precisamente porque un verdadero orden ha sido instaurado y todos velan por su mantenimiento, sin necesidad alguna de policía y represión —, se opone la magnanimidad y el respeto a los derechos humanos contra las medidas feroces del enemigo y la libertad es un bien al fin al alcance de todos. Por supuesto, semejante estado es una simplificación, como todas las utopías, que comporta exaltadamente un cierto e innegable grado de sectarismo contra las clases sociales secularmente contrapuestas al pueblo: clero, aristocracia, capital; por supuesto también, dos conceptos sutilmente distintos son involucrados: pueblo y proletariado; y en el hecho histórico de la Comuna, Brecht traba los postulados de su sociología marxista. Dándole, pues, la razón en lo que la tiene — pues es cierto que determinadas clases sociales confunden con frecuencia su privilegio con el derecho, del que carecen, a la opresión y al parasitismo — y restándosela allí donde no la posee — pues también es verdad que las diferencias sociales se determinan en las diferencias de función y tributación, y que no existe pueblo sin señor, aunque, eso sí, sólo un buen señor promoverá un vasallaje bueno —, lo cierto es que en semejantes premisas ajusta una consecuencia: el nuevo concepto del héroe, que vamos a rastrear en otra obra: *Leben des Galilei (Vida de Galileo)*, compuesta primeramente en 1937-1938, después abreviada para que Charles Laughton la interpretase en Norteamérica y, al fin, en 1953, restituída a nuevos límites más amplios.

Coexisten en la persona de Galileo, tal como Brecht nos la presenta, la grandeza y la debilidad de espíritu. Glotón, puede no obstante olvidarse de sus circunstancias absorto en la contemplación del firmamento; es capaz de adular al gran duque de Florencia en tanto mantiene firmemente sus convicciones; sin temor a la peste que asola Florencia, prosigue sus estudios, tienta a la Inquisición defendiendo el sistema de quien había corrido una suerte trágica, Copérnico, y sin embargo, al final, abjura de la verdad. Pero hasta aquí Brecht nada añade al concepto del héroe dramático considerado por el nuevo teatro — recuérdese a Shaw — y hasta por el antiguo — véase Shakespeare — como un complejo contradictorio de cualidades positivas y negativas, contra la polarización maciza del romanticismo melodramático según la cual el héroe nacía ya ungido por todas las virtudes. Equilibra en Galileo el mármol y la carne o, si se quiere, el soberano soplo del espíritu y la flaqueza concupiscente, oportunista, contemporizante y material, y la altura estética de la obra radica principalmente en este equilibrio que da la justa medida del hombre. Brecht, sin embargo, prosigue hasta entrar en campo propio, mostrando a Galileo, ya en su presentación, bajo el impacto de un efecto V que lo apea a ojos del espectador de su pedestal consolidado por la historia. Así, vemos al sabio recibiendo la noticia de que un nuevo invento, el telescopio, acaba de ser puesto en circulación por los países nórdicos, e inmediatamente asistimos a un espectáculo penoso: Galileo se apropia del invento y lo presenta como suyo pública y oficialmente ante el dogo de Venecia.

El dramaturgo no exime al sabio de la responsabilidad que le incumbe por esta apropiación indebida y usa el hecho, según hemos visto, para situar-

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

le desde un comienzo en un plano de extrañeza con respecto a la estampa habitual que un público medio puede poseer de su personalidad histórica. Pero rectifica el efecto en el uso que Galileo da al instrumento óptico, capaz, en sus manos, de convertirse en medio de comprobación experimental con respecto al verdadero movimiento de los astros anunciado teóricamente por Copérnico. Si las cosas pertenecen a quien las mejora y un instrumento se define por su uso, el telescopio, podemos concluir, pertenece a Galileo, al menos considerado desde su función.

En el transcurso épico-dramático de la obra, vemos al físico sustentar opiniones que dan vigencia a su figura y que le manifiestan imbuído por las preocupaciones de su creador escénico. Le oímos afirmar su fe en el hombre y especificar: *lo que significa que creo en la razón del hombre.* Se le razona que el único consuelo y certeza de los oprimidos radica en la credulidad que prestan a las Sagradas Escrituras y que toda teoría mermando el prestigio de éstas es una agresión contra aquéllos. Pero Galileo ve en tales propósitos un deliberado oscurantismo destinado a no provocar la inquietud entre aquellos de quienes interesa a toda costa mantener su conformidad como un seguro de que los planes y abusos de la opresión, al no ser revisados, quedarán impunes. Y concluye: *Quien no conoce la verdad es simplemente un asno. Pero quien la conoce y la nombra mentira, ése es un criminal.* No obstante, cuando, fracasados todos sus intentos por ver reconocida la verdad de su sistema y habiéndole desasistido el Papa Urbano VIII — pese a que le sabía depositario de la verdad —, la Inquisición le conmina a retractarse, Galileo abjura. ¿Por qué?

Dos versiones alega la obra, una concerniente a la realidad escueta según Galileo, el único que puede atestiguarla, la confiesa, ya medio ciego, confinado, vigilado y reducido a su pobre humanidad.

ANDREA. — *¿Por qué, pues, os retractasteis?*
GALILEO. — *Me retracté porque tenía miedo del dolor físico.*
ANDREA. — *¡No!*
GALILEO. — *Me mostraron los instrumentos de tortura.*
ANDREA. — *Entonces, ¿no era un plan?*
GALILEO. — *No había ningún plan.*

El plan al que se refieren no es otro sino el del *Neinsager*. Andrea, discípulo del maestro desde que era niño, el allegado fiel sólo en un momento decepcionado y herido y arrastrado por la riada amarga de su ira, cuando la conducta del maestro no correspondió a la conducta ideal del héroe, ha tenido tiempo de reflexionar y ha visto en aquella conducta un concepto del héroe avanzado en siglos al que él poseía: *Con el hombre de la calle, decíamos: morirá, pero no se retractará nunca. Volvisteis: Me he retractado, pero viviré. Vuestras manos están sucias, decíamos. Dijisteis: Más valen manos sucias que vacías.* Y Galileo contesta: *Mejor sucias que vacías. Eso suena a realista. Eso suena como yo. Ciencia nueva, ética nueva.* Por un instante se sueña *neinsager,* el prudente que contradice al héroe para encarnar un nuevo heroísmo pragmático, el heroísmo de las manos sucias pero fértiles introducido por el materialismo marxista preconizado por Brecht. Pero su adjuración no fue un propósito de futura eficacia, sino un fruto del miedo, y lo reconoce, juzgándose y condenándose con el más riguroso de los veredictos:

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

He cedido mi saber a los poderosos para que ellos se sirvan de él, no para que usen de él sino para que abusen según sus fines. He traicionado mi profesión. Un hombre que hace lo que yo he hecho no puede ser tolerado entre los hombres de ciencia.

Es indudable que el juicio de Brecht queda expresado en las palabras de Andrea. La vida conservada a costa de ensuciarse las manos *ha servido,* pues Galileo, en su ostracismo, ha dado fin a sus célebres *Discursos* cuyo manuscrito pasará clandestinamente en poder del citado Andrea las fronteras de Italia, esparciéndose luego como la verdad por el mundo. Y si su prudencia ha servido, poco importa que Galileo no fuera *neinsager* de hecho o voluntad, porque lo fué de efecto, y es esta efectividad lo que cuenta en el sistema de pesas y medidas del materialismo. *Pero yo no puedo imaginar que vuestro cruel análisis deba ser la última palabra,* dice Andrea dispuesto a marchar con su precioso mensaje. Efectivamente. La última palabra habría de pronunciarla la filosofía de la eficacia.

La consecuencia es, pues, no un nuevo concepto del heroísmo sino una sustitución del héroe por el productor o la supeditación del índice de heroísmo al índice de la utilidad pública. Galileo mismo lo dice: *Desdichado el país que tiene necesidad de héroes* y, cuando Madre Coraje exclama: *No son héroes lo que falta,* Brecht parece añadir interlinealmente: Lo que falta son los operarios prudentes de una sociedad futura.

El dramaturgo, cuando así le conviene, utiliza el dato anacrónico — y habla aquí, en pleno siglo XVII, de milímetros cúbicos y de fronteras de Italia del mismo modo que, en *Los días de la Comuna,* supone a la aristocracia contemplando desde las inmediaciones de Versalles la derrota en París del movimiento popular, lo que es imposible — o sintetiza las distancias, busca más la expresividad del dato simbólica o convencionalmente traído a colación que el respeto a una realidad categórica, soslaya el transcurso psíquico de sus personajes cuando así lo solicita su carácter funcional dentro de la acción, pierde el pulso de su equilibrio dejándose arrastrar a dramatizaciones de un anticlericalismo casi ghelderodiano y, en cierto modo, establece una polarización melodramática agrupando por un lado aristocracia y clero y, por otro, ciencia y pueblo, pero lo que resalta en *Galileo Galilei* y confiere a la obra su nivel estético es esa conciliación entre la ética de la eficacia — que absuelve al sabio — y el análisis de su realidad psíquica — que lo condena —, sin merma recíproca de la una hacia la otra en lo que respecta a la expresividad dramática. El esfuerzo por esta conciliación, que es, al fin y al cabo, capacidad de sutileza, es una de las más plenas categorías en la obra entera de Bertolt Brecht.

12 *Resumen*

La personalidad de Brecht, para ser entendida en sus calidades y tambien sus limitaciones, ha de ser despojada del mito que la encubre con una aureola marginal a la estética. La fórmula y preceptiva del teatro épico ha quedado, en la obra del escritor y según él lo sabía sobradamente, como un ensayo aún contradictorio, inconciliado aún con el carácter occidental y probablemente inconciliable, en pura categoría hipotética, aunque, eso sí, cargado de sugestiones hacia complejas posibilidades. Las derivaciones so-

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

ciales del expresionismo hallaron en él su recto cauce y, por vez primera en la historia de las dramáticas, un teatro pudo agrupar en sí armónicamente dos sustantivaciones: la neoconvencional poética y la social, haz opuesto al realismo efectista que siempre fué vehículo de aquella segunda dirección. Una nueva compatibilidad se hizo posible gracias al arte brechtiano: entre la afirmación de una ideología y el respeto al hombre objetivamente considerado y no, por responder a aquélla, idealizado o, por enfrentarla, degradado, compatibilidad que Brecht realizó obligándose a un sutil análisis de agravantes y eximentes, despejando con la mayor imparcialidad que hasta la fecha se haya desplegado en las literaturas sociales, en la compleja ecuación de la humana urdimbre, lo confundido y lo confuso, lo maleado y lo malo, la debilidad y la entereza y, concatenando causas, remontándose así a las primeras inocencias o culpas. Tal fue el efecto de que, en él, el poeta no se subyugara al sociólogo y, consecuentemente, vemos cómo en sus obras mayores, en el contenido ideológico discutible, sobrepuja una potencia poética incuestionable.

En esta definición general de su talla, varios puntos, sin embargo, le sirven de lastre y demérito. En el orden del pensamiento, aquella dirección social fue, al par que su cauce, su límite, límite que se estrecha más con los imperativos de su ideología. El materialismo marxista y, a veces, no siempre, comunista, por decidido que fuera el antidogmatismo del dramaturgo germano, amputó a su obra toda proyección metafísica, redujo su ética a una economía, y le llevó a confundir, en el frente de sus antagonistas, el abuso con el uso, el vicio con la sustancia, atacando o negando el hecho por atacar o negar su indebida apropiación o su degradación involuntaria. Es laudable el esfuerzo que realizó por conciliar el carácter *personal* que el teatro exige al personaje y el carácter coral, en función de la masa, que le exige el socialismo, pero justo es reconocer que no siempre mantuvo este equilibrio y que sus avances en las regiones del ser no sobrepasaron el término de un psicologismo naturalista — al que por otra parte desdeñaba — o realista, sin alcanzar nunca la cifra de lo ontológico por lo mismo que no alcanzaba o negaba la cifra de lo metafísico. La consecuencia, en el orden del pensamiento, de tales premisas fuè una debilitación de su obra, cuya filosofía es evidentemente menos rica que la de otros grandes dramaturgos de la actualidad — Claudel, Eliot, Saroyan, Strindberg, valgan por caso — y hasta, por imposición socialista, precaria.

En aquellas y estas razones se contienen la grandeza y pobreza de Bertolt Brecht.

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)

Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)