

I N T R O D U C C I Ó N A
L A O B R A D E
B E R T O L D B R E C H T

A N D R É
G I S S E L B R E C H T

Editado por
el**aleph**.com

© 200 – Copyright ww.el **aleph**.com
Todos los Derechos Reservados

¿PARA QUIÉN ESCRIBIR?

Brecht llegó a ser un gran escritor por no haber creído nunca en la inocencia del escritor. No le está permitido a la poesía de hoy limitarse a asuntos "anodinos". Ni siquiera las "Canciones de cuna", las "Canciones infantiles", las Elegías de Brecht son anodinas: constituyen advertencias, alertas, súplicas, exhortaciones. No, la suma espantosa de injurias que encierra nuestra época no permite limitarse a la naturaleza y al corazón humano:

¡Por cierto que vivo en una época sombría!
El verbo anodino no es más que tontería ...
... ¡Qué tiempos éstos, en que
Hablar de árboles es casi un crimen,
Pues implica el silencio de tantas fechorías!
(A quienes nazcan después de nosotros.)

Las "Cinco dificultades para escribir la verdad" retoman y amplifican el tema: el fascismo hacía estragos. La responsabilidad para con la sociedad impone elegir entre las innumerables "verdades", de naturaleza y alcance muy desiguales que el poeta debe expresar.

"Así, es una verdad que las sillas son un asiento para sentarse y que la lluvia cae de arriba hacia abajo". Muchos poetas escriben verdades de este tipo. Se parecen a los pintores que cubrían de naturalezas muertas el caso de un navío a punto de hundirse. No resulta apropiado que el artista diga cualquier cosa, so pretexto de que así lo siente. "Lo propio de la elaboración artística es conferir importancia a alguna cosa", en detrimento de muchas otras. "Sólo considerándolo desde más cerca se advierte que nada dicen salvo esto: que una silla es una silla, y que nada se puede contra el hecho de que la lluvia caiga de arriba hacia abajo." Brecht, en cambio, se concentra, entre los múltiples asuntos que se le ofrecen, en las realidades contra las cuales el hombre puede algo.

Colorario: rechazar toda forma de arte que implique un consentimiento al orden existente. En el

extenso poema "De la aceptación del mundo", hace aparecer Brecht al intelectual bien intencionado que, sin embargo, dice "amén" a todas las injusticias y a todas las exacciones, ya sea porque "hay cosas peores", o porque "no se puede hacer otra cosa", o porque "no sabe", o porque "nada entiende de economía":

Como la bajeza y la miseria no me placen,
Mi arte, en los tiempos que corren, carece
[de e stilo.
Pero si vuestro sucio mundo es sucio,
Mi aceptación -lo sé.- cuenta en algo.

Más adelante, la literatura ha de ser "pasada por la criba" según el título de otra poema (dedicado a Martin Andersen Nexö) , y se advertirá que en muchos poetas. "la deliciosa música de las palabras testimonia sólo el hecho de que no todo el mundo tenía qué comer"

En tales tiempos se celebrará
A quienes permanecieron sentados en el
[suelo escribiendo,
Sentados entre los pequeños,
Sentados entre aquellos que luchaban,

A N D R E G I S S E L B R E C H T

A quienes hablaron de los sufrimientos de
[los pequeños,
A quienes hablaron de las acciones de los
[luchadores,
Con mucho arte, en lengua noble
Antaño reservada
A la incensación de los reyes.

"LA GENTE DE MI CLASE NO ME GUSTÓ".

Está Brecht decidido a no librarnos sus desgarramientos personales; el pesimismo "profundo" a nadie interesa, no está a la altura de los trabajos de la época, dice en las "Cinco dificultades". De él, aparte del "Pobre B. B.", debe bastarnos con saber lo siguiente, escrito (como la estrofa acerca del "muy sabio Bertold Brecht" agregada a la "Canción de Salomón") para explicar su exilio:

Nací de padres
acomodados. Me ataron
Un cuello duro y me educaron
en el hábito de ser servido

Y aprendí el arte de ordenar. Pero
cuando grande
Comencé a mirar alrededor de mí.
La gente de mi clase no me gustó . .
. . Y abandoné a mi clase y me uní
a la pobre gente .
. . . Sí, divulgo secretos.
Estoy en medio del pueblo
Y explico
cómo engañan a la gente y predigo
Lo que ha de ocurrir.
Pues he sido iniciado en sus planes. . .

Ante todo, Brecht se ubica junto al pueblo. En el teatro como en cualquier parte, ello significa que el pueblo, y no los grandes hombres, hace la historia. Asimismo, la primera tarea de Brecht es destruir las pretensiones de quienes quieran emerger de la masa para utilizarla como un instrumento: destruir a los "héroes". A continuación desmontará Brecht pieza por pieza el mundo de pensamientos de los que están habituados a hacerse servir, los que "dejan su cagarruta en el gabinete" como dice Azdak, en una pieza donde un niño -adoptivo- recibe una educación muy distinta a la del joven Brecht. De donde

surge un cuadro complejo y matizado de las relaciones humanas, viciadas por el dinero que mantienen amos y servidores.

Luego mostrará Brecht el enfrentamiento de ambos mundos, el enfrentamiento de las clases, tan profundo que el espectador verá imponérsele irresistiblemente la conclusión: esto no es normal, esto no puede continuar, esto debe ser cambiado. Y por fin "mostrará", pues el teatro es un arte "sensible", cómo puede cambiarse este mundo.

"FELIZ PUEBLO EL QUE NO TIENE
HÉROES".

(Galileo Galilei)

La obra teatral de Brecht es ante todo una gigantesca demolición del héroe. Empresa que puede parecer paradójal ya que se trata del teatro: ¿acaso una obra no requiere un héroe? No, si el pedestal en que se eleva ese héroe aplasta a centenares de no-héroes; si el héroe afirma su grandeza a expensas de quienes no son "grandes". La obra de nivelación comienza con la adaptación realista, seca y brutal del "Ricardo II" de Marlowe: Brecht pretendió ma-

tar aquí al teatro de las "grandes personalidades"; la caída de Ricardo II, perdido por su apego a su favorito Galveston, no es la de una encina que se aplasta con estrépito de trueno, sino la de un arbusto que cruje con el ruidillo seco de la madera muerta. Tras la caída de un rey shakespeariano, vino la del aviador Lindbergh, en el "Vuelo de Lindbergh", transformado en "Pieza didáctica de Baden-Baden"; es el evangelio -todavía muy místico, hasta el punto de que sedujo a los teólogos protestantes de la humildad; el aviador se creía "alguien"; el coro, imagen esquemática del pueblo, le hará comprender que nada es sin las masas de las que vive; y deberá confesar que ha recibido no muchos sino demasiados elogios, que no se elevó muy alto en los cielos sino sólo un poquito; los modestos armadores del avión, dispuestos a reconocer que nada perderá el mundo sin ellos, habrán de salvarse: morirán de muerte natural; mientras que el aviador, que no consintió en alcanzar su más pequeña dimensión", se perderá en la Nada; quien afirme su personalidad habrá de perderla, quien borre la suya la conservará. Luego, con "La Decisión", pieza de tesis sobre la estrategia revolucionaria en China, llegaría el elogio del trabajo ilegal, oscuro, ignorado, sin gloria; el joven militan-

te, como los armadores del "Badener Lehrstück", "consienten" en el anonimato, en la "borradura" (material) de su rostro.

Con el rodeo de este tema del "consentimiento" de la modestia, de la muerte sin pompa, de la vida sin gloria, abordó Brecht su tarea de anonadamiento de los falsos valores del heroísmo; aspiración juvenil teñida aún de psicologismo -bastaría con "purificarse" de tal manera, para ser capaz de "cambiar el mundo"- y de religiosidad -la renuncia a los bienes terrenales convertía un poco en un San Francisco de Asís al candidato de la escuela de la Revolución. Pero, al menos, la pretensión de aquellos que, so pretexto de "méritos excepcionales", pretendían emerger de la masa y avasallarla era rechazada de primera intención por el tribunal del pueblo.

¡Humíllate, pues! ¡Húndete! En el fondo te
[espera la lección
Tú a quien se pidieron demasiadas lecciones
Déjate prodigar
La inapreciable enseñanza de las masas. . .
Permite, hombre de Estado, que lleguemos
[a ser hombres de Estado.
Tu nombre está en las leyes. Olvida tu
[nombre

INTRODUCCIÓN A LA OBRA ..

Y respeta las leyes, ¡legislador!

JUZGAMIENTO DE LOS GRANDES HOMBRES POR LOS PEQUEÑOS

En el teatro de Brecht, las escenas de "expropiación" de "grandes personalidades" no deberían contarse; tras la "expropiación" de Lindbergh sería el "desarme" del sargento Fairchild, el "Kilkoa", en "Hombre por hombre"; luego el censo al reino de las Sombras y la desaparición de Nada del general romano Lucullus. ¿Quién? Aquellos que no cumplieron "grandes acciones" sino que las sufrieron, o sufrieron sus consecuencias; aquellos para quienes la gloria es naturalmente sospechosa, porque no es más que "la huella que denuncia los estragos de un incendio", como dice en el "Proceso de Lucullus". Para juzgar a los grandes hombres Brecht abraza los puntos

del pueblo. Hegel, que admiraba a Napoleón, estigmatizaba al "ayuda de cámara" congénitamente incapaz de captar la grandeza de su amo. Brecht, en cambio, se ubica resueltamente en la óptica del ayuda de cámara.

No por voluntad malsana y vana de mirar por el ojo de la cerradura, de, denigrar y de rebajar; sino porque el heroísmo ocasiona víctimas. Nada menos semejante, por ejemplo, a las pequeñas historias del "revés del Gran Siglo" que la novela inconclusa de Brecht "Los negocios del señor Julio César". Ciertamente hay placer en arrancar las aureolas y en hacer dialogar en "Los días de la Comuna" a Thiers y Jules Favre, los chalanes de la patria en peinador de baño, tal como hace Tolstoi con Napoleón en "La guerra y la paz", o también en "rehacer" la escena de la gran querrela de "María Estuardo" transformando a las dos reinas en pescaderas (en los "Ejercicios para actores"). Pero en lugar de las falsas grandezas, no se coloca la chocarrería -Brecht no es Offenbach-, sino las preocupaciones y los sufrimientos del pueblo. Ante el cortejo fúnebre de Lucullus, el cartero pide simplemente paso y una mujer pregunta si el precio del atún ha subido; cuando el predicador de "Coraje" habla de las altas acciones y

del patriotismo del rey de Suecia, el cocinero habla de la suba de la sal y Coraje de leña para calentarse. Y cuando el predicador, durante el entierro del "gran" Tilly habla de "instante histórico", Coraje replica: "El instante histórico es cuando lastiman a mi hija".

¿QUÉ ES ROMA?

Las preocupaciones, en efecto, no son las mismas por una y otra parte. Así es como "Los negocios del señor julio César", diario del esclavo secretario del dictador, hablan más de lo que ocurre en Roma del manejo de los fondos por parte de los senadores (entre ellos Cicerón) y de los impuestos que agobian a las amas de casa que de la guerra de las Galias. Es la historia escrita por el pueblo: y es justo, porque el pueblo la hace, y no se advierte por qué los futuros escolares alemanes no habrían de estudiar el período de César en la novela de Brecht antes que en Mommsen (a quien sin embargo Brecht ha leído ceñidamente); pues Brecht responde allí a las "preguntas de un lector obrero" que for-

mula así -en el poema del mismo nombre- en versos lapidarios:

El joven Alejandro conquistó la India
¿Completamente solo?
César batió a los Galos
¿No tuvo consigo ni siquiera un cocinero?
Felipe de España lloró cuando hundieron
Su flota. ¿Fue el único que lloró?
Federico II venció en la guerra de los Siete
[Años
¿Quién más resultó victorioso, aparte de
[él? ...
En todas las páginas una victoria
¿Quién preparó el festín triunfal? Cada diez
[años un gran hombre
¿Quién pagó las consecuencias?

"Roma fue victoriosa", "Roma es grande", repite Lucullus en su defensa -pero, ¿qué es Roma?

Roma, sí; Roma, Roma.

Y, ¿qué es Roma?

¿Los albañiles que la construyeron?

Te mandaron los tahoneros, los pescadores,
los campesinos, los carreteros...

Asimismo, en "Las visiones de Simona Marchard", se plantea la cuestión: ¿qué es Francia? y allí se responde implícitamente que no lo son los Soupeau, sino la sirvienta de su albergue, la "única que permaneció fiel a la patria profanada".

**"LA GUERRA SATISFACE TODAS LAS
NECESIDADES".**

(Madre Coraje)

Simona es por cierto una heroína, pero no son tales héroes precisamente los que llenan la boca de los ricos; sino los héroes conquistadores. A éstos, las sombras proletarias de la mansión de los muertos los recusan: recusado, el testigo Alejandro el Grande, recusadas las ciudades anexadas a Roma, los reyes extranjeros encadenados, recusado incluso el cerezo trasplantado por Lucullus, pues pudo serlo sin la muerte de millares de hombres. Sin embargo, la exaltación de las virtudes guerreras seduce todavía; cuando el sargento reclutador apela al valor y a la intrepidez de Eilif, el hijo de Coraje comba el torso, y precisa demasiada ingenuidad su madre para, tratar de salvarlo llamándolo "gallina". "Cuando se

juntan tantas virtudes, es señal de que algo está podrido", dice sin embargo con justeza Coraje, "son esas virtudes que un país próspero y un Rey o Capitán General eficiente no necesitan. En país próspero no hay necesidad de virtudes, todos pueden ser más o menos mediocres, medio inteligentes y hasta cobardes". La pobre gente tiene necesidad, eso sí, de una sola virtud: "el coraje".

Si la guerra duró -y no se ha acabado de juzgar a Lucullus cuando ya reclutan para las Galias- debe tener entonces alguna seducción. El asunto es completamente expuesto por los tres soldados de "Hombre por hombre" y por el predicador de "Madre Coraje"; es que la guerra "satisface todas las necesidades", "incluso las necesidades pacíficas"; se puede comer, beber, hacer el amor, se gusta una comodidad, ocios y diversiones desconocidos con frecuencia en tiempos de paz; y además (explica el sargento Fairchild en "Hombre por hombre") queda uno libre de problemas de conciencia, pues "el reglamento de servicio nos permite desafiar a Dios con toda impunidad". ¿Qué mejor? Por cierto, la guerra puede detenerse, "retomar aliento" -"nada hay perfecto, ni tampoco guerra perfecta", dice el predicador-, pero en suma los poderosos velan sufi-

cientemente como para que ante ella se abra un porvenir; en cuanto a los héroes, "los habrá siempre".

"LA GUERRA SON LOS NEGOCIOS".

(Madre Coraje)

¡Qué aberración! La guerra no es, sin embargo, nada más que "los negocios"; digamos, parodiando a Clausewitz, la continuación de los negocios por otros medios. Tal es el asunto de la "Novela de dos centavos", donde Peachum, convertido en magnate de los seguros explica al inválido Fewkoombey, colocado ante la disyuntiva: desocupación o crimen: "Es usted un soldado. Cuando los hombres de negocios agotan sus recursos, llega en su auxilio el soldado. Es cierto que por lo general en los negocios empleamos métodos más pacíficos. Quiere decir simplemente que en ese momento además del cuchillo hay otras posibilidades. Desdichadamente, existen excepciones". Lo esencial, es que en la guerra, la gente del pueblo nada puede ganar; la pescadera nunca vio el color del oro traído a Roma por Lucullus: Para ellos, dice Coraje, victoria y derrota

nada significan: siempre resultan vencidos. "Los estados mayores, dice Azdak en el "Círculo de tiza" (en el transcurso del juicio burlesco de los príncipes georgianos causantes de guerra) pierden en un bando solo, los soldados pierden en los dos bandos". En cuanto a los poderosos ganan preferentemente en ambos bandos: mediante los suministros de guerra, en los que este indiscreto Azdak va a meter las narices. La pobre gente -simbolizada por los refugiados en tiempo de guerra. ("Círculo", "Visiones") -no han compartido la dicha y la prosperidad de los poderosos; pero comparten su desdicha; la encina aplasta en su caída a los arbolillos.

En cuanto a los pretextos patrióticos, nunca se debe olvidar que, según otra observación del astuto Azdak, "el sha de Persia es enemigo del Gran Duque, pero antes que nada es enemigo del desorden"; tal como Thiers es enemigo de Bismarck, pero antes que nada de los Comunerros (Cabet o Papa en los "Días de la Comuna"); y Soupeau enemigo de los alemanes pero antes que nada de las Simonas que pretenden compartir sus bienes o quemarlos antes que entregarlos al enemigo. Jamás debe olvidarse, por fin, que la guerra, la lucha de las naciones, nunca es más que la continuación de la lucha de clases:

Los de arriba dicen: Paz y guerra
Tienen diferente naturaleza,
Pero la paz y la guerra de ellos
Son como el viento y la tempestad.
. . . Su guerra mata
lo que su paz aún no ha tocado.

**"ES MACKIE. . . A QUIEN NADA SE
DEMANDA".**

Igualmente, bandidaje y respetabilidad burguesa no resultan opuestos: el uno se transforma constantemente en el otro; Mackie Messer presume de "gentleman" mientras mata y roba; pero no es menos gentleman que el gentleman bandido. En efecto. "¿qué es el asalto a un Banco comparada con la fundación de un Banco?" Es un pequeño acto de bandidaje frente a uno grande; y Mackie tiene mucha razón al reclamar irónicamente la indulgencia del público para los malhechores "artesanales"; razón al mostrar que, como lo decía Grimmelshausen en su "Vagabunda Coraje" nunca se ha visto colgar sino a los pequeños criminales El "rey de los men-

digos" Peachum, convertido en gran proveedor de guerra en la "Novela de dos centavos", explica por qué el gran público no puede, creer que el importante banquero Macheath sea el bandido Mackie Messer (es simple, sin embargo: Mackie ha elegido el crimen "en grande" porque resulta impune): "Puede Gladstone prender fuego tranquilamente a Westminster y pretender que han sido los conservadores; nadie creerá que hayan sido ellos, pues todo el mundo entiende que poseen medios más elevados para alcanzar sus fines; pero nadie tampoco llegará a echar la culpa a Gladstone: ¡sea como sea, un ministro no se pasea con botellas de nafta!.. .Quienes cometen sus crímenes en grande son prácticamente los únicos que pueden también cometer los pequeños crímenes sin que se los inquiete". A partir de la "Selva de las Ciudades", pasando por "Mahagonny" y la "Santa Juana de los Mataderos", Brecht provoca al mundo burgués asimilándolo a una asociación de delincuentes; gran lector de novelas policiales norteamericanas y de la historia de las grandes fortunas en Estados Unidos, se complace en pintar la Alemania del período de "consolidación" (1925-1930) bajo el aspecto del gangsterismo de Chicago.

Pero en todo esto la psicología continuaba; siendo rudimentaria, se agitaban títeres en escena, símbolos de la anarquía y de la inmoralidad burguesa, encargados de decir aquí y allá algunas verdades inéditas y escandalosas referentes a su mundo. Pero no se trataba de personajes vivos. Había que mostrar en un individuo de carne y hueso de qué manera la pertenencia a la clase dirigente determinaba su comportamiento. Oponerle uno o dos interlocutores del bajo pueblo. Hacerlos enfrentarse en una "historia" ejemplar donde todos desplegaran sus posibilidades de expresión, la totalidad de sus relaciones humanas, hasta el agotamiento. Había que crear tipos. Peachum no es un prototipo burgués - no es más que "la explotación comercial de la caridad, la Biblia atada a una cadena de oro"-; Puntila sí lo es. Los pordioseros gratos a Villon no podrían representar al pueblo, mientras que Shen-Te, Gruscha, Matti, sí pueden pretenderlo.

LOS OBREROS SÓLO HABLAN A CORO.

El Brecht de la madurez va a edificar asimismo una psicología completa de los poseedores. Algunos lamentarán que sólo el burgués aparezca allí como

un tipo, es decir como un personaje complejo, aunque del "otro lado" haya también personajes bien delineados que están lejos de ser de una sola pieza, como Galileo o Azdak. Pero Brecht adelanta aquí una razón de dramaturgo: "Todo gran asunto actual deberá incorporar el elemento proletario, poco importa si en forma activa o pasiva. Al contrario que la burguesía, la clase obrera no aparece como tipo, sino como masa, y seguirá siendo masa, pues en eso precisamente radica su fuerza. Pero el teatro requiere tipos; esa forma particular de la cantidad que es la cualidad resulta muy difícil de representar". La burguesía ha hecho el hombre-masa; pero lo que en "Hombre por hombre" constituye la debilidad de Galy Gay -pueden hacer de él lo que quieran, pues nada es ni "nada tiene que perder" -puede hacer su fuerza; la despersonalización puede ser la escuela de la revolución; igualmente Brecht pensaba, en la misma época, que el conductismo, para el cual el hombre no obra sino que "es obrado", podía ser la escuela de la acción.

ESPIRITUALISMO DE LOS MATERIALISTAS.

A primera vista, los poseedores y sus agentes, físicamente pesados -a numerosos príncipes, monjes y cardenales califican de obesos las indicaciones escénicas de Brecht-, parecen ligeros como tripas. Un soplo -el de la rebelión- los voltearía, y de ahí el tema constante de la fragilidad física: Mauler cae desmayado cuando Juana viene a "arrojar a los mercaderes del templo" (es decir de la Bolsa), se reclama agua y un médico; la señora Soupeau, en "Las visiones de Simona Machard" tiene el corazón frágil y teme las corrientes de aire, mientras que su hijo el hotelero afirma que sus nervios están afectados a causa de su personal; Natalia Abaschvili, mujer del gobernador del "Círculo de Hiza" y madre del pequeño Miguel es presa de jaquecas, y sus abogados ruegan al juez Azdak que "cuide los nervios de la demandante". Tienen la fragilidad de las cosas preciosas; son de una esencia rara, cuasi espiritual. Y precisamente, de nada hablan tanto como del espíritu y nada desprecian tanto como la sucia plata. "Es

el reino del comercio"; suspira Puntila, que es comerciante. El ideal sería espiritualizar los negocios, cómo Mauler que en la "Santa Juana de los Mataderos se siente transformarse en puro espíritu; como sus acólitos que hablan de los movimientos bursátiles y de la fabricación de conservas de carne en términos tomados de Esquilo, Virgilio, Racine u Hölderlin. Sobre todo, malhaya esas cosas "bajas" que son la necesidad de alimentarse y de vestirse. Sobre ellos desencadena Brecht el escándalo de la "Opera de dos centavos", respuesta de los mendigos a los idealistas opulentos: "primero la comida, luego la moral". Por haber escrito eso, decía Brecht poco antes de su muerte a Ernst Schumacher, permaneceré: "expresiones tales, no se olvidan". ¡Como si sólo debiera vivir en la memoria de los hombres por su anarquismo del comienzo! Y sin embargo, había que denunciar la mentira de los "grandes ideales" que la burguesía impide a sus siervos realizar.

Hablan con disgusto de comer. Esto viene de que han comido ya.

En cuanto al pequeño, no puede

[permitírselo:

Si quienes están abajo
No se preocupan de lo que es bajo,
Nunca llegarán a lo alto.

LA MENTIRA DE LOS GRANDES IDEALES.

Así hablan las "Deutsche Marginalien" escritas bajo Hitler. Así las "Cinco dificultades para escribir la verdad" que son de la misma época: "En tiempo de la peor opresión es generalmente cuando más se habla de grandeza y de otros ideales muy elevados. Hace falta valor para hablar en tales tiempos de cosas bajas y mezquinas como la alimentación y el alojamiento de los trabajadores, en medio de un concierto estruendoso donde sólo se habla del espíritu de sacrificio". El hitlerismo habla de heroísmo: el escritor antifascista hablará de la escudilla del obrero, y de lo que en ella pone el heroísmo -es decir, nada. El poseedor habla de virtudes, el escritor hablará de la comida. A fin de que para todos resulte manifiesta la hipocresía. Este es el lenguaje del burgués: "el heroísmo se pierde. . .": así hablan Soupeau o el comerciante que asiste al cortejo fúne-

bre de Lucullus. Este es el lenguaje de Brecht: "si se pierde, tanto mejor". "¿De qué me valió mi bravura? dice el cocinero en "Madre Coraje". Reviento de hambre y más me hubiera valido ser un cagón y quedarme en casa". Este es el lenguaje de los burgueses: "el santo éxtasis del amor. . "; así habla el abogado de Natalia Abaschvili, agregando "incidentalmente" que el niño así concebido, que su cliente reclama, es asimismo heredero de, ricos dominios; el juez del pueblo pregunta: "¿a cuánto ascienden los honorarios de los abogados?" A Eva, el "santo éxtasis del amor", la hija del propietario Puntila, habrá de ponerla a remendar los zapatos de Matti: ¿habrá merecido así ella a su marido el propietario? Entonces le responden: "Entre nosotros los zapatos no se remiendan sólo por amor sino también por economía".

DIALÉCTICA DEL AMO Y DEL ESCLAVO.

Estos propietarios se creen indispensables; sin ellos, nadie podría vivir; "dan" trabajo; "alimentan" a su personal. Así se expresa constantemente Soupeau, el hotelero de las "Visiones de Simona Ma-

necesidad, sin gusto. "Pero el verdadero amor al trabajo. . ."tras el que suspira ese idealista de Puntila, en vano se lo buscará entre ellos. ¿No ha de esperarse que consagren todo su tiempo y todos sus pensamientos al servicio de sus amos? Pero, lejos de eso, sólo de algo están pendientes: de "descansar" y de divertirse; tal es lo que el comerciante de "La Excepción y la Regla" piensa de su guía, y Puntila de sus vaqueros. El obrero es perezoso porque no trabaja para sí; nunca se orquestó este refrán, común a los bien pensantes, de una manera tan convincente como en el teatro de Brecht; ninguno de cuantos hayan oído hablar así a sus amos en escena podrá creer ya en su sinceridad o en la legitimidad de su derecho.

Brecht se empeña aquí y allí en hacer resaltar un elemento fundamental de la psicología del poseedor: la visión que de su empleado tiene. Ante todo, no es de su misma esencia: pueden concedérsele cualidades, muy grandes cualidades, pero hay algo que no se le puede tolerar: huele mal; así es como, en el sentido estricto de la palabra, la señora Soupeau no puede "oler" a la "gente de los prados", a esa canalla de refugiados que el Loria arroja a los arrabales de París; como Natalia Abaschvili, desfalleciente, habla

de la sirvienta Gruscha: "Me gusta el pueblo, su espíritu simple y recto. Sólo que el olor. . ." Además, sólo piensan en comer, beber y hacer el amor. De esas cosas "despreciadas", el provocador Brecht comenzó por hacer lo esencial de la "actividad" de su Baal, soberbio animal del materialismo vulgar. Pero esa exageración no era más que la expresión de la anarquía de la sociedad burguesa, y como tal la desencadenó nuevamente en el "todo está permitido" de Mahogonny, donde un goloso muriéndose de indigestión en escena denuncia por contraste la sublimación. A continuación, mostró Brecht las necesidades materiales tal como son: objeto de la preocupación esencial de quienes se ven privados de satisfacerlas; y su satisfacción como la condición sine qua non del equilibrio social.

Para el que gana dinero, es el obrero quien sólo piensa en el dinero; así Eva, hija de Puntila, encuentra a Matti "muy materialista": "Nunca he visto a nadie mostrar una preocupación tal por su dinero y por su bienestar. Veo que no sólo los ricos piensan en el dinero". Es la triste experiencia de la Santa Juana de los Mataderos cuando predica a los obreros el "sentido de lo trascendente" y el amor de Dios, atrayéndolos con una escudilla de sopa: to-

man la sopa y se dispersan sin escuchar la prédica, "no son capaces de elevarse más que a la altura del borde de una fuente". Los trabajadores son, además, seres sin imaginación; en vano Puntita se esfuerza desde lo alto de su escabel por hacer sentir a Matti la conmovedora belleza del paisaje finés; es que el criado es avisado y sabe que cuando el señor Puntita comienza a contemplar una montaña en el centro de un valle, "ya no se vuelve a hablar de la jornada de ocho horas". A los ojos de Puntila está clasificado: "Un desarraigado. Sin sentido del hogar". Es decir, de la patria; pero en realidad la patria, tanto para el finés Puntila como para el francés Soupeau, es el lugar donde tienen su propiedad; y la exaltación mística ante los bosques infinitos no podría lograr que el criado olvidara que esos bosques. . . son de Puntila. En fin, el pequeño es incapaz de ver lo "grande"; ni qué dudarle; ¿qué comprende el pueblo bajo de las grandes empresas del capitalismo que conmueven la faz de la tierra? Le falta para ello un sentido. "Batir records, luchar, dice el comerciante de "La Exposición y la Regla", no va con ellos. . . No son más que una miserable canalla que se pega al suelo" O si no: "Mira, me coloco en un plano más elevado que tú. ¿Para qué vamos a Our-

ga? Para servir a la humanidad haciendo surgir el petróleo de la tierra. ¿Comprendes esto, pobre imbecil? . . . Te das cuenta de que el país entero tiene los ojos en ti, entiendes, un pequeño aborto. . . Y dudarás en cumplir con tu deber . . . Pero para tu espíritu bajo y ávido, lo único que cuenta es la ganancia". ¿Cómo podrían, por otra parte, respetar a los empresarios? Ni siquiera se respetan a sí mismos: "¿Por qué habrían de preocuparse por su propia persona? Son enfermos por naturaleza. Un alfarero a quien falla su vasija la tira; éstos se sienten fallidos y se tiran a sí mismos".

**"EL MUNDO ES UN SUBE-Y-BAJA: LOS
DE ARRIBA NO ESTÁN ABAJO".**

(Santa Juana de los Mataderos)

¿Y cómo juzga el criado a su amo? No lo juzga. Ya está juzgado. Se cuida de emitir opiniones y hasta de tenerlas. Dice: "Sí, amo". ("Es todo cuanto se le ocurre. . . ") La explicación, no se producirá "entre hombres", se producirá en la calle. ¿Qué puede hacer el pobre, si las relaciones "humanas" estilo Puntilla resultan imposibles con el patrón, si el

"formamos una pequeña familia" de Soupeau no es más que demagogia, si el hombre en nuestra sociedad es el enemigo del hombre? Porque la lucha de clases existe. Es imposible lograr, como dice el refrán del "Canto del enemigo de clase" (en los "Cien poemas") que "la lluvia caiga de abajo hacia arriba". Es lo que, sin embargo, quiso hacer Hitler, el gran ilusionista: mantener la división de clases pretendiendo que ya no existía. Por eso el "pintor de paredes" está así bien denominado, tal como lo llama Brecht en sus poemas antinazis: ha revocado la fachada para ocultar las grietas. En los "Corales hitleristas" los bien pensantes, hermanos de los magnates de la "Santa Juana" que entonan un hosanna al reformismo, elevan hacia Hitler, con música luterana, sus cánticos de acción de gracias:

"Que cada cual permanezca tal cual es
Rico quien ya sea rico
Pobre quien ya sea pobre
Deben existir las clases
Pero no el odio de clases".

Tiempo perdido: el fascismo no es sino un avatar del capitalismo; y quien condena el fascismo sin

condenar el capitalismo es como si hablara a las paredes, dice Brecht en las "Cinco dificultades", conserva la ingenuidad del niño frente a este mundo. No es una obra de odio, sino por el contrario, una obra de bondad para con el hombre, la que emprende Brecht en su teatro prestando a todos los sentimientos, ideas y acciones de los hombres el trasfondo y la huella de una realidad que los hijos del "siglo científico" parecen conocer: la lucha de clases.

SOMETER LA LUCHA DE CLASES AL "EFECTO DE EXTRAÑEZA".

¿Es un tema dramático... la lucha de clases? ¿Conseguirá el teatro persuadir de su realidad a quienes no la admiten? Sí, pero a condición de atraer subrepticamente la atención sobre ella, representando situaciones insólitas, comportamientos que, por su extrañeza, alerten al espectador, obligándolo a descubrir la razón fundamental de esas anomalías chocantes: la división de los hombres en clases sociales, la mentira de una "humanidad" como masa uniforme e indiferenciada. Y sobre todo,

de no aparecer planteando ante todo el principio de la lucha de clases, sino, por el contrario, deducirlo en escena de las situaciones que lo ilustran. Aquélla fue la debilidad del naturalismo, de la literatura "social" de fines del siglo pasado y comienzos de éste. "No basta con saber, escribe Brecht en el Proceso de la ópera de dos centavos, que el capitalismo es cada vez más incapaz de poner orden en sus propios asuntos, aunque sigue siendo capaz de mantener a las grandes masas en el desorden; tampoco basta con decirlo: que se conozca su fracaso le brinda más tranquilidad que preocupación y amenaza. No ha de morir de muerte natural, habrá que matarlo. Cuando se ha acumulado, como pruebas, un cierto número de manifestaciones de la lucha de clases, ésta aparece de pronto como algo natural; los actos individuales o colectivos parecen, ante una primera mirada, determinados a priori por ella, lo que engendra pasividad. La lucha de clases no es ya asunto de hombres, sino el hombre asunto de la lucha de clases. Así es como muchos escritores de izquierda han ocultado la visión del mundo con planchas de barricada: la barricada oculta al enemigo y protege más a éste que a ellos mismos". Las contradicciones mortales del capitalismo aparecen en-

tonces como una "vieja historia", tan familiar que ya no causa asombro. Ahora bien, Brecht requiere que la facultad de asombro permanezca en todo momento intacta en el hombre. Hay un formulismo de la lucha de clases, que será vencido en el teatro cuando se la haya despojado de su familiaridad: en esto está contenida toda la técnica del "distanciamiento" -Verfremdung- brechtiano.

"EL PROPIETARIO, ESE ANIMAL PREHISTÓRICO"

(Prólogo de "Puntila y su criado Matti")

¿Cómo ingeniárselas para imponer la idea de que la lucha de clases es una realidad ineluctable? He aquí, por ejemplo, "Puntila"; es la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel llevada al teatro. Puntila es "ese animal llamado propietario", animal curioso que, entre otras, presenta la particularidad de querer olvidar constantemente que es propietario. Como su función en la sociedad no se lo permite, utiliza un expediente: bebe; mientras permanece bajo el imperio de la bebida, cree "acariciar mirlos blancos", palmea el vientre de su chófer Matti, lo adopta

como confidente de sus asuntos de familia y llega a pensar seriamente en casarlo con su hija, porque es "un hombre" capaz de hacer cualquier cosa con sus dos manos. Pero ¡ay!, una vez pasada, la borrachera, vuelve a ser -atroz realidad- "responsable de sus actos", es decir, que no ve en su chófer más que a un chófer, un "rojo", al menos en potencia, un "genio malo" ocupado nada más que en excitar al personal, contra él e inspirarle traidoramente actos contrarios a sus intereses. Brecht admiraba a Chaplin, y en "Luces de la Ciudad" hay un Puntila: un capitalista de gran cigarro que colma a Charlot de larguezas el lunes y lo arroja literalmente a la puerta el martes. La diferencia es que el "hombrecillo" apenas si comprende este desdoblamiento; soporta el régimen de la ducha escocesa sin encontrarle explicación. Matti sí ve claro; es de la semilla de los revolucionarios y además tiene su estrategia: sólo acepta las "familiaridades" de su amo que no hieren su dignidad ni la de su clase. Guarda las distancias: ¿cómo señalar mejor ante los ojos del espectador que esas distancias existen?

"Matti, ¿eres mi amigo?" - "No."

.. "Di que ya no hay zanja entre nos-

otros." - "Lo tomo como una orden."
... "Es mezquino hablar de dinero." -
"Entonces no hablemos de dinero."
"Error. ¿Por qué no habríamos de ser
mezquinos? ¿Acaso no somos hombres,
libres?" - "No."

Constantemente el frío Matti reintegra al Puntila ebrio, es decir, generoso y "humano", a la realidad de las relaciones de producción y de las relaciones humanas en el capitalismo. Acerca de esta realidad pronuncia algunas sentencias definitivas, bajo pretexto de devolver a su amo extraviado a la conciencia de sus propios intereses.

"Veo dos soluciones. Vender un bosque o venderme yo. ¿Qué me aconsejas?" - "Si yo tuviera un bosque, no llegaría a venderme."

Cuando en el mercado de contratación de Lammi, Puntila entona el himno del humanitarismo burgués ("¡Sois hombres! ¿Y os negocian así, en el mercado? ¡Esto no debería ser! ¡No es verdad!"), Matti responde con el enunciado brutal de la realidad:

"¿Acaso me miras a mí, para saber cómo tengo los pies hechos, de la manera como examinas a un

caballo abriéndole la boca?" - "No, yo os acepto con toda confianza." . . ."Debo decirles ante todo qué clase de hombre soy, para que sepan si se acomodarán a mí. Eso es ¿qué clase de hombre soy?" - "Señor Puntila, permitidme tranquilizaros, nadie desea saberlo; lo que ellos - desean es un contrato."

**GRACIAS, LE DICE, GUARDADLA NO ES
BASTANTE BUENA PARA MÍ.**

(Canción de Puntila)

Contra un mozo tal, la demagogia patronal se rompe los dientes; en él, la desconfianza es el principio de la sabiduría. Conoce la conducta que conviene adoptar con un hombre cuyos caprichos cuestan caros a los semihombres. "No tengo opinión, no lo soportarían en el personal". Dice "sí", no contraría: es un tipo "como para matarlo"; al igual que el coolie de "La Excepción y la Regla", que no dice palabra -nada mejor para irritar al prospector de petróleo: "éstos son los peores". Es el fracaso de la colaboración de clases: "No me has entendido, pese a todas las ocasiones que fe he

brindado". Una vez disipados los vapores del alcohol, vuelve a surgir la realidad implacable:

Nuestro pacto amistoso no fue sino un con-
[trato falso
Huye la embriaguez, la realidad clama:
["¿Quién vencerá?"
¿De qué sirve llorar so pretexto de que el
[aceite
Nunca conseguirá mezclarse con el agua?
Ni siquiera merece una lágrima inútil,
Ya es hora de que tus criados te vuelvan la
Un buen amo, lo conseguirán [espalda,
En cuanto cada cual sea el suyo propio.

Así es como Matti, ejemplar en esto, decidió poner. término al equívoco y "dejar de soportar las familiaridades" de Puntila. Es decir, que tampoco acepta a su hija, luego de haberla rechazado a ella misma, que bramaba tras "su fuerza de hombre" -lo que es en efecto la peor humillación que un servidor pueda infligir a su ama. Pero debe saberse cuánto cuesta la pretensión de casar a dos mundos que, como quiera que sea, son dos mundos bien distintos, tal como lo sugiere la Canción de Surkkala-el-Rojó: el guardabosque sueco que desciende a reco-

ger la liga de la condesa de tez dé flor, escapará de su abrazo como el gallo de la zorra, después de haber perdido sus plumas en la espesura.

EL LANCE DE LAS "DOS ALMAS".

Nunca se había aclarado de manera más plástica, más truculenta, más convincente, la duplicidad de los poseedores. A través de "Puntila", la sátira de la "Santa Juana de los Mataderos" aparece torpe. Sin embargo, el magnate de la carne Mauler es el hermano avant la lettre del granjero del Tavastland; también él, parodiando cruelmente el Fausto de Goethe, siente luchar en sí "dos almas"; sólo que las proporciones están invertidas: mientras que la embriaguez de Puntila resulta únicamente entrecortada por momentáneos "accesos de sobriedad", a Pierpont Mauler sólo a veces lo sobrecoge una "antigua debilidad" que lo hace desfallecer ante la mirada revulsiva de un buey al que matan y considerar con asco su "oficio sangriento". Pero sus competidores no se equivocan: el olor de la carne fresca lo hace volver irresistiblemente en sí, es decir, a los nego-

cios, donde poco importa la sangre, ya sea sangre animal o sangre de obrero.

¡Ay! ¡mi pobre pecho
Se ha rasgado en dos
Cual si, en él se hubiera hundido un cu-
 [chillo hasta el mango!
Pues una parte me arrastra hacia lo grande,
Lo generoso, que no entraña ventaja ni
 [ganancia
Y sin darme yo cuenta
Arrástrame la otra hacia los negocios.

Bien lo sabía Brecht: es la prefiguración del SS acariciando el ala de un pájaro; tal sentimentalidad resulta inseparable de un profundo desprecio por el hombre: "las reses me inspiran compasión, pero los hombres son malvados"; Puntilla, que en sus momentos de sobriedad trata a su personal como a ganado, no "puede ver sufrir a un animal". Pero esta dualidad mentirosa es útil a la preservación del orden establecido; también los capitalistas, en el coro final de la "Santa Juana", exhortan a su conductor para que -por sobretodo- no supere esa contradicción:

¡Permanece siempre en pugna contigo

[mismo!

¡Continúa siendo uno, siempre en dos

[dividido!

¡Guarda el alma elevada, guarda la baja,

Guarda la grosera, guarda la noble,

Guarda las dos!

EL SISTEMA SE VUELVE CONTRA SUS CREADORES.

Puede que las veleidades humanitarias sean sinceras; pero una de las más constantes "moralejas" de Brecht, es que el individuo mejor intencionado resulta en la sociedad capitalista prisionero del "sistema"; el "sistema" conduce al hombre, piensa por él, le impone su ley, e impone la dureza a quienes por un instante intentan la clemencia y las relaciones amistosas. Puntilla, sediento de naturaleza -y Dios sabe cuán tentadora es la de Finlandia, con sus abedules rumorosos, sus praderas y los lagos innumerables-, quisiera abandonarlo todo, granja y campos, para escalar despreocupadamente el Monte Hatelma. Pero, ¡ay!, él está allí para ganar dinero, para convertir en leña los abedules, en leche la hierba de

las praderas y en dinero los peces de los lagos. La moral de "Puntilla", es que "riqueza obliga". Considérese igualmente al cardenal Barberini de "Galileo"; poco falta para que él, que ha estudiado astronomía, acompañe a Galileo en sus demostraciones subversivas; pero es porque todavía es sólo cardenal; en la escena en que -lentamente- le imponen los hábitos de su nueva función -acaban de elegirlo papa- su convicción se debilita gradualmente al escuchar el sordo ruido de pasos en los corredores, que no es sino la presión de los intereses coaligados para el mantenimiento del orden establecido; y, finalmente, ordena -un poco contra su voluntad, pero en fin la orden es impartida que Galileo, con quien hasta entonces departía familiarmente, sea librado a la demanda.

También Galileo comete el error de depositar en él sus esperanzas, como asimismo de confiar más en el duque de Florencia que en el dux de Venecia, "él, que pesa infinitas veces una laminilla de hielo"; ingenuidad imperdonable en un hijo de la "era científica"; asimismo Juana Dark la salvacionista se equivoca al creer en Mauler -"es imposible que no sea un hombre como todos"-; y Simona Machard se equivoca también al creer en la generosidad de su

patrona, la señora Soupeau: era demasiado impetuosa como para concebir segundas intenciones. Pero incesantemente -y Brecht no cree que deba ocultarlo, so pretexto de "optimismo revolucionario- los pequeños se dejan cazar en la trampa de las pretendidas conversiones de los poseedores, incesantemente caza víctimas de la ilusión según la cual un comerciante podría elevarse por sobre las leyes de la economía mercantil.

"HAY QUE ATENERSE A LA REGLA, NO A LA EXCEPCIÓN".

Ninguna pieza de Brecht ha expresado este imperio del "sistema" de manera más conmovedora que "La Excepción y la Regla". Los capitalistas tienen en Brecht una extraña -pero real- particularidad; "comprenden" que, el obrero piense como piensa, reaccione como reacciona. Puntilla, extraviado una vez más por el alcohol, llega hasta felicitar a los hijos de Surkkala-el Rojo por tener un padre "que sa-

be sufrir por sus convicciones". Por lo general, la "comprensión" del poseedor no llega hasta apto. Lo que mejor comprende es la desconfianza del asalariado. "Eres un tipo desconfiado, yo te comprendo", le dice Puntila a Matti; también dice de Surkkala: "Si estuviera en su piel, pensaría exactamente como él". Pero el comerciante de "La Excepción y la Regla", en la fiebre de su expedición que debe darle primacía sobre sus competidores, no dispone de las treguas que la embriaguez proporciona a Puntila. Es presa, por entero y sin descanso, de desconfianza. Y entonces deduce de las leyes de la sociedad capitalista la conducta entera que debe mantener; ese guía que se sienta al lado de su coolie no "puede" menos que complotarse con él; ese coolie al que hirió atravesando el río, es "natural" que piense en vengarse; en fin, esa cantimplora que le tiende su coolie no "puede" ser una cantimplora con la que le ofrezca de beber: ve una piedra con la que querrá matarlo -y abate al coolie de un tiro. "De no matarlo, me hubiera matado él a mí"; tal el argumento de "legítima defensa" gracias al cual los capitalistas arrojan a la prisión a los militantes obreros "antes de que éstos los arrojen a ellos", ¿Y qué hace el tribunal? Desarrolla la lógica implacable de

la sociedad capitalista: "En la situación en que se hallaba, el comerciante debía sentirse amenazado". Eso es todo: el coolie no tenía interés como él en alcanzar el objetivo, además había sido apaleado, la "razón" le "ordenaba" suprimir al comerciante. Ahora bien, ocurre que repentinamente le ofrece de beber. ¡Inverosímil, completamente inverosímil! Los motivos "simplemente humanos" sugeridos por el guía -la sed, la bondad. provocan la sonrisa del tribunal: son impensables en el contexto presente, es decir, en la sociedad capitalista; que el coolie haya sido generoso, en contradicción con sus intereses "naturales", he aquí una "excepción" a la regla; la regla que es: ojo por ojo; una excepción que sólo, confirma la regla; por consiguiente, la excepción no será recompensada: el acusado -el comerciante- será absuelto y la mujer del coolie perderá el pleito.

Por fortuna; no siempre ha sido Brecht tan fatalista; de haber permanecido en este punto de vista implacablemente deductivo, no se comprendería por qué obtuvo de su "Círculo de Tiza de Aúsburgo" de las "Historias de Almanaque", el admirable "Círculo de Tiza Caucasio". Pues la "tentación de la bondad" en la sirvienta Gruscha es también una "excepción"; una excepción que estuvo asimismo a

punto de costarle cara; sin embargo, si bien recogió, y luego conservó al niño príncipe - "porque no habla nadie más" para ocuparse de él- resultó finalmente recompensada. Claro que sólo merced a ese singular juez Azdak, criatura de una época de trastornos donde los grandes son rechazados y los pequeños absueltos; ¿cuánto tiempo durará?

"TERRIBLE ES LA TENTACIÓN DE LA BONDAD".

Lo cierto es que Brecht, reanudando por fin el gran humanismo -tanto en "Nathan el cuerdo" de Lessing como en "El pibe" de Chaplin, se exalta la paternidad adoptiva-, ha mostrado la bondad solvente, la bondad posible; luego de "El alma buena de Se-Chuán", ya no se lo creía. Uno de los temas más importantes del teatro de Brecht es, en efecto, la imposibilidad de la bondad en nuestra sociedad. La aspiración a la bondad no es en Brecht un tema literario. Es una reivindicación conmovedora de todo el ser. Deberíamos poder ser buenos. Para Brecht, hay un alivio en el cumplimiento de la buena acción; por fin resultaría quebrada la carga de

Sabemos bien
Que el odio de la bajeza
Deforma los rasgos.
También la cólera contra la injusticia
Enronquece la voz.

Pero Brecht no ha hallado la posibilidad de ser bueno, de responder a la violencia con la humanidad; no la ha encontrado para la pobre gente, a la que el menor impulso arroja a la miseria; tampoco la ha encontrado para los militantes revolucionarios, obligados a violar el Derecho que ellos mismos quieren restaurar, tan implacable es la lucha a que se los obliga. Y estos versos del mismo poema resonarán profundamente en el corazón de quienes hayan conocido las denegaciones de justicia cometidas a veces en nombre de la Revolución:

Ay, los
Que preparamos el terreno a la amistad,
No hemos podido ser amistosos entre
[nosotros.
Pero vosotros, cuando se llegue lo bastante
[lejos
Como paca que el hombre pueda ayudar al

hom-

bre,

Recordadnos
Con indulgencia.

LA "MALDAD" DE LA BUENA GENTE.

Se ha tachado de "rousseauismo" la búsqueda brachtiana de la bondad: el hombre sería naturalmente bueno, lo pervierte la sociedad. Se la ha tachado de maniqueísmo: la gente del pueblo sería depositaria natural de la humanidad; los poseedores serían inhumanos por principio. ¡Verdaderamente! Es cierto que Gruscha y su soldada Simón son la bondad personificada, los únicos "buenos tipos" en un mundo de soldadotes y ladrones; que sólo la pequeña prostituta Shen-Te alberga a los dioses descendidos en Se-Chuán. Pero debe admitirse que el pueblo conserva más reservas que las esferas dirigentes: el hombre del pueblo no ha sido reducido a la dureza por la ley del beneficio, sino por las necesidades de la lucha por la Vida; no hay razón para que el capitalista intente quebrar la ley del beneficio,

pero sí para que el obrero trate de suprimir la ley de la selva. El hombre del pueblo resulta "pervertido" por una determinada sociedad: la nuestra. También hormiguean en el teatro de Brecht las villanías cometidas por esos supuestos ángeles de los proletarios. Así, en la "Santa Juana de los Mataderos", el intermediario Cridle, enviado por Mauler, demuestra fácilmente a Juana la maldad de esos pobres a los que quiere ella salvar del infierno; una obrera consiente en no hacer preguntas acerca de la desaparición de su marido víctima de una laminadora a cambio de comida gratuita durante tres semanas, un obrero propone a Juana que lo reemplace en un trabajo extenuante que, engañosamente, le presenta como más fácil que los demás. En el "Alma Buena", el "buen" Wang, el aguatero, vende su mercancía en un cubilete de doble fondo; sus congéneres se niegan a testimoniar en su favor cuando lo hiere el rico barbero Shu-fu. Pero ¿qué prueba ello? Juana se lo advierte a su tentador: "Lo que me has mostrado no es la perversidad de los pobres, sino la pobreza de los pobres." Por miseria son deshonestos, cobardes y mentirosos.

Numerosos infelices del teatro de Brecht explotan y torturan a otros pobres infelices. Así los

tres soldados de "Hombre por hombre" que envuelven a Galy Gay en un turbio negocio de venta de un elefante (elefante que sólo existía en el papel). Así Coraje, que para vivir estafa a los que son aún más humildes que ella. En realidad, Coraje, al igual que Choui-Ta, ese doble "duró" que de sí misma inventó Shen-Te, sólo puede salir adelante, bajo la granizada de golpes que la asaltan, mediante la astucia o la insensibilidad. ¿No, es lo que igualmente hace el "tramp" Charlot? El débil no puede permitirse desperdiciar la ocasión de engañar o vapulear a quien es aún más débil. ¿Es decir? Es decir simplemente que el sistema de explotación sobre el cuál descansa nuestra sociedad repercute en todos los escalones de la jerarquía; un hombre alienado a ese sistema encuentra siempre otro más alienado que él, y quien cree alienar a su prójimo resulta él mismo alienado; los tres soldados del ejército británico de la India están lejos de ser los poderosos de la tierra, son tan carne de cañón como llegará a serlo Galy Gay tras su "muerte y transfiguración". Por eso precisamente participan de la perversidad general: un régimen amansado en fango amasa con fango a sus víctimas.

"EL HOMBRE NO ES BASTANTE MALO"

(La Opera de dos centavos)

Pues para permitirse ser bueno, hay que poseer "los medios". Tal es el "escandaloso" tema con que machaca Brecht obstinadamente en los oídos de la burguesía a partir de la muy escandalosa "Opera de dos centavos". Su "Canción de Salomón". . . "y otros grandes espíritus a los que de nada valió ser lo que eran" se reanuda en "Madre Coraje": lo que demuestra suficientemente la continuidad del tema. Pero, mien-tras en la Opera dé los Pordioseros resulta abstracta, en "Madre Coraje" se encarna en seres de carne que sufren en la nieve: Coraje y su amigo el cocinero. Gente "honesta" que observa los mandamientos -no matar, no robar- ¿qué ventaja obtiene? "Nos hundimos cada vez más", en la miseria. ¿Qué sentido tiene compartir, cuanto se posee? Morir helados, como el "buen" San Martín que dio la mitad de su capa al pobre. Las virtudes no resultan rentables, afino sólo las villanías. ¿Exigen los dioses del "Alma Buena" la observación integral y sin desfallecimiento de los mandamientos? Entonces hallan sólo miseria e injusticia. Los justos que

encuentran llevan una vida material indigna del hombre. Pero, es claro, pretenden lo imposible, ¡quieren "gente que sea capan de observar los mandamientos"! Ahora bien: o quienes son "capaces de hacerlo no lo hacen o quienes propenden a hacerlo no son "capaces". Al comienzo, Brecht, parodiando la apuesta de Fausto entre Dios y Mefistófeles, ubica una convención: "el mundo puede permanecer tal como es si se encuentra suficiente gente de bien que. . "; en otras palabras, estos dioses quieren probar el conservadurismo. Desdichadamente, lo relativo de la moral se les escapa: es que nunca trabajaron con sus manos, y "las cuestiones de economía no son de su incumbencia"; lástima, porque de lo contrario no hubieran impuesto a la "pobre alma" de Shen-Te una tarea por encima de sus fuerzas:

"Estoy llena de buena voluntad, pero cualquiera puede decir otro tanto. Me agradaría Mucho respetar los mandamientos, honrar a mi padre y a mi madre, seguir el camino dé la verdad.

Nada pido sino desear la vivienda de mi vecino. ¡Y qué felicidad sería ligarme a un hombre y permanecerle fiel! De ninguna manera me agrada explotar

A N D R E G I S S E L B R E C H T

al prójimo ni despojar a los débiles. Pero, ¿cómo,
cómo hacer?"

"NO SE PUEDE SER A LA VEZ BUENO CON LOS DEMÁS Y CONSIGO MISMO".

¿No es significativo que para poder hacer el bien en torno suyo, Shen-Te se vea obligada a desdoblarse en un "primo" duró, realista y ávido de ganancias que le proporciona... los medios? Antes de desenmascararse, el falso primo Chui-Ta explica las razones al ingenuo aguatero, que busca desesperadamente satisfacer a los dioses siguiendo la quimera de la moral absoluta:

Wang: "Esta tienda, en el espíritu de los dioses, era una pequeña fuente de bondad para tu prima. Ella buscaba siempre hacer el bien, y tú conseguías siempre impedirselo."

Chui-Ta (fuera de sí): "Es que, sino, la fuente se hubiera cegado, ¡imbécil!"

Los, dioses -es decir los profesores burgueses de moral "eterna"- deben finalmente admitir el compromiso: si verdaderamente tiene ella necesidad del primo, sea, pero que sólo lo vea una vez al mes... En total se retiran vencidos:

Tercer Dios: "Temo que todas nuestras prescripciones morales deben ser abandonadas; la gente tiene bastante tarea con salvar su piel. Las buenas intenciones la conduce al borde del abismo y las buenas acciones la precipitan en él. ¡Convenid en que el mundo no es habitable!"

Es lo que queríamos demostrar; más vale que lo haya dicho Dios y no la criatura, pues Shen-Te tuvo el mérito mientras luchaba contra las duras leyes de la economía, de emprenderlo, todo para hacerse agradable a los dioses, para realizar la moral en un mundo inmoral. De hecho, la verdadera moral no consiste en "observar los mandamientos"-: consiste en vivir en un mundo bueno. "Bondad es construir máquinas. . ." Pero, ante todo, hay que edificar ese mundo bueno; sin lo cual cantaremos siempre la "Canción de la San-Glin-Glin", donde los pequeños ascienden y los grandes descienden.. hacia la San-Glin-Glin. Lo bondadoso es ser revolucionario.

FRACASO DE LOS BUENOS SENTIMIENTOS

Y la revolución no se hace con buenos sentimientos. Quisiéramos hacer esto y esto. . pero no, no es posible. Satisfacer su sola conciencia, como la pequeña salvacionista Juana, es una engañifa trágica. Sólo demasiado tarde, traidora de los oprimidos, consuelo de los opresores, lanza su mensaje a las generaciones más aguerridas: "No abandonéis el mundo habiendo sido sólo buenos, abandonad un mundo bueno." Jua-na, es un poco el cura-obrero que "vacila" en una huelga, recobrado por su "mundo familiar" -al que el joven Brecht se arrancaba escribiendo esta pieza-, ese mundo donde se cree en las virtudes de la no-violencia. Brecht no se cansa de denunciar la ideología de la no-violencia. Tal este diálogo de los "Días de la Comuna", réplica a todas las "Manos sucias": "Tenemos las manos sucias. En esta clase de lucha, no hay sino manos sucias y manos cortadas". Ya la "Pieza dialéctica de Baden-Baden" había dicho lo esencial: a la pregunta que atraviesa todas las primeras piezas de Brecht "¿puede el hombre ayudar al hombre?", el coro respondía:

Mientras reine la violencia, la ayuda puede
[ser reh usada,
Cuando ya no reine la violencia, no habrá
[más necesidad de ay uda.
Lo que debéis hacer por tanto no es
[reclamar ayuda,
Sino suprimir la violencia.
Ayuda y violencia forman un todo:
Ese todo que habrá que abolir:

¿CÓMO HACER CON BONDAD UN MUNDO BUENO?

Hay pues un motor de la bondad -pero de la bondad futura más bien que de la bondad actual-: es la lucha revolucionaria, que derribará este mundo donde la bondad es imposible. Pero está sometida a duras leyes. No se trata de dejar hablar el corazón: ése fue el error del joven militante de "La Decisión" que sucumbe a la piedad" y compromete con su espontaneidad el éxito del movimiento. Si él, a quien su "corazón" ha impulsado hacia las filas del partido, se sorprende al ver que los tres agitadores no proporcionan al pueblo pan y siembra, sino la "doctrina de los clásicos", ¿qué progreso real ha

cumplido respecto de la Santa Juana (del mismo año), que creía resolver el problema social con las ollas populares? El objetivo final justifica cosas que la moral intemporal y "por sobre las clases" reprueba; como por ejemplo aprovechar los intereses antagónicos de los poderosos: Azdak no oculta su júbilo cuando los grandes de Georgia "se comen vivos"; y los tres agitadores, en nombre de idéntica ética revolucionaria, encargan al joven militante que establezca contacto con un vendedor de cañones para armar al proletario chino.

EL COMPROMISO.

A veces resulta permitido, recomendable, consentir en el compromiso. Pero hay dos clases de compromiso en los personajes de Brecht. Incluso hay tres. Uno está impuesto por la dureza de la suerte de la pobre gente: es lo que Madre Coraje llama la "gran capitulación"; es común a todos cuantos han creído que "resulta lo mismo hacer la cama que acostarse", es decir que escaparán a la suerte común, y que, bajo la presión de la necesidad han debido "envilecer su vida". Por eso hay tantas

prostitutas en el teatro de Brecht, pues son ellas las que más se han envilecido; pero no hay casi ninguna, comenzando por la Jenny de "La Opera de dos centavos" y de "Mahagonny" que no haya deseado y no desee aún amar sinceramente a un hombre; están allí para testimoniar el grado de abajamiento y de alienación en que el reino del dinero puede hundir a la criatura humana. A continuación está el compromiso cobarde y sin principios; aquél, por ejemplo, en que consiente el marido de la mujer judía que los SS se llevan consigo en "Gran-Miedo y Miseria del Tercer Reich".

Pero el más espectacular, es el de Galileo, que se retracta ante la Inquisición, no para salvar su panza de gastrónomo, como lo creen sus discípulos desengañados, sino porque ha temido el dolor físico (le han "mostrado los instrumentos"). A decir verdad, el compromiso de Galileo está en la confluencia de la capitulación y de la táctica. Pues por una parte "traicionó a la ciencia", pero por otra ocupa las noches que todavía le acuerda su vida salva en redactar su "Discorsi" subversivos, que su discípulo Andrea pasa a través de la frontera para el uso de las generaciones futuras. Por una parte, Brecht ha despreciado las convenciones "progresistas"; apenas si

creía en los "superhéroes" al agua de rosas del realismo socialista; su héroe del progreso no carece de tarea, es humano amar la buena comida -sobre todo porque "ayuda a pensar"-, y los intelectuales sólo obtienen su paga en la medida en que se sirven los intereses comerciales (ver la escena con el Secretario de la Universidad acerca de la libertad de... comercio de la investigación"). Pero por otra parte, Galileo rompe con una tradición de falso heroísmo respecto de la cual "el que dice no" hacía ya doblar las campanas; en la pequeña pieza didáctica "El que dice sí, el que dice no", el joven hijo que parte en segundo término a buscar más allá de las montañas los medicamentos para su madre, desfallece en un paso difícil, pero contrariamente al primero, se niega a acceder a la costumbre que exige a sus acompañantes sacrificarlo; y así vuelven todos a la casa. Su negativa es "racional, si no heroica"; pues inaugura una actitud nueva, la misma que observa Galileo: "pensar de manera nueva en cada situación nueva". A través de la debilidad humana se perfila en Galileo el compromiso leninista: preparar el porvenir; aún sacrificándole el coraje cuando éste linda con el quijotismo.

LA ASTUCIA.

No por azar se impone a Brecht el tema del compromiso en los años del hitlerismo.

El enemigo no era de aquellos a los que se puede mirar de frente; había que andar con rodeos, que emplear la astucia. Las "Cinco dificultades. . ." acuerdan un gran ámbito a la astucia; particularmente a la astucia literaria, que permite al escritor de izquierda hacer llegar su verdad a manos de quienes harán buen uso de ella sin despertar la atención del poder. Todos los ejemplos citados recuerdan los procedimientos del mismo Brecht. He aquí Confucio que "falsifica" libros de historia patriotereros reemplazando "el filósofo ha sido llevado a la muerte" por "asesinado" y "el tirano X encontró la muerte en un atentado" por "fue ejecutado", introduciendo así "una nueva manera de escribir la historia". . . ¿No es la misma de Brecht en "Los negocios de Julio César"? Considérese a Lenin transponiendo la explotación de la isla Sakhalina por Rusia a la de Corea por Japón: ¿no es el mismo procedimiento de alejamiento en el espacio y en el tiempo de "Galileo", del "Círculo de Tiza" y de tantas otras piezas?

Considérese a Lucrecio y a Voltaire contando, para la difusión del ateísmo, el uno con la belleza de sus versos, el otro con la elegancia de su estilo: ¿no es lo mismo Brecht negándose a acceder al estilo popular (ver las Observaciones acerca de la pieza popular) y puliendo sus "bellas historias"? Véase por el contrario al escritor progresista que utiliza la novela policial: ¿no es semejante el Brecht pintor del gangsterismo de la sociedad capitalista en la Opera y la Novela de dos centavos? Véase por fin a Swift llevando hasta el absurdo los males de la sociedad mercantil al proponer gravemente que los hijos de los pobres sean salados, puestos en conserva y vendidos: "se hacía el tonto", diría Brecht.

LOS ABOGADOS DEL DIABLO.

Ahora bien, muchos en su teatro se fingen asnos para obtener su grano: y, como Swift, "defienden calurosamente una manera de pensar que detestan". Es un arte en el que el escribano público Ázduk llegó a ser un maestro (por ejemplo en la canción: "¿Dónde estás, general? Por la piedad, ven a restablecer el orden) -pero se bate en retirada y se ve amenazado: no debemos la verdad a los puntales del orden establecido. Pelagea, la Madre, posee también ese arte, útil al militante revolucionario, que despliega por ejemplo en la escena del manto del niño ("Vamos, sal, Ilich, con tu pequeño manto, y di a la nieve que te ampare, pues el señor Muratov no quiere ampararte"), o en la de la oficina de recuperación del cobre ("Dos soldados encuentro -habría que denunciarlos- ,que me dicen: "Anda, cabra vieja, entrega tu cobre, y la guerra nunca terminará. . . "). Igualmente ocurre con el señor Keuner, cuya lógica simple y tranquila conmueve los sofismas mejor establecidos; con el bravo soldado Schweik quien con su nazismo: cuando un SS le anuncia que el Führer ha sido objeto de un atenta-

do, pregunta solamente: ¿Sufrió mucho?, lo que implica que no pensó ni por un momento, ni menos deseó, que Hitler pudiera salvarse.

Pero ocurre que los mismos poseedores "tragan la carnada" y se pintan a sí mismos y al orden que representan mejor aún que sus jueces naturales. Así el Secretario de la Universidad en "Galileo", que declara: "¿Para qué nuevas leyes de la caída de los cuerpos si sólo cuentan las leyes de los cuerpos arrodillados?" Así el mayor del Ejército de Salvación, Snyder, quien tranquiliza a los reyes de la conserva respecto del "salario" prometido a los obreros: "El salario de que hablamos se pagará después de la muerte... También les prometemos que los ricos serán castigados, pero después de su muerte." Así Soupeau que confunde a Francia con su porcelana, y pretende defender a la primera salvando la segunda. Así todos los poseedores a quienes Brecht hace cantar en primera persona (lo que en alemán se dice Rollenlyrik): Canto del Comerciante ("El hombre es para mí / Una mercancía..."), Corales hitlerianos, cánticos capitalistas de la "Santa Juana". .

*

Hay que aprender pues a ver el mundo tal cual es, tal "como anda"; "y no anda bien".

"¿En qué consiste la incorruptibilidad de los jueces? En que ninguna propina puede inducirlos a hacer justicia".

(La Opera de dos centavos)

Ved la Justicia. Muchas de las piezas de Brecht concluyen con un tribunal: "El alma buena", "Lucullus", "El Círculo de Tiza", "Mahagonny", "La Excepción y la Regla". No para personificar la obsesión de la culpa, como en Kafka, sino para personificar, bajo la apariencia de la justicia, la injusticia de la sociedad capitalista. Sólo el "Círculo de Tiza" (y en menor grado "Lucullus") abre la perspectiva de una justicia verdadera -que es precisamente la negación del Código burgués, pues Azdak, "bueno e incompetente", "providencia de los hambrientos", parcial para con ellos, juzga más según la equidad que según la Justicia: "Sobre la espada del derecho, el pueblo por fin aborda la orilla equitativa". En todas las otras partes, el tribunal figura sólo para dar consagración legal al asesinato del justo, tal como se dice en "La Excepción y la Regla"

INTRODUCCIÓN A LA OBRA ..

Cuando el inocente es abatido,
En torno a su cuerpo se reúnen los jueces y
[lo co ndenan.
Sobre la tumba del justo asesinado,
Ha de asesinarse también su derecho.

En el tribunal, "los perseguidores están seguros, los ladrones encubren su botín, envuelto en un papel con el texto escrito de una ley". Así es como Mackie, el bandido, se salva - por la justicia real encarnada en... el jefe de policía, su amigo de infancia - y se deriva hacia la banca. El papel de la justicia burguesa es "mantener arriba a quienes están en lo alto, y mantener abajo a quienes están en lo bajo"; es el tema de la apoteosis final de la "Santa Juana", de los "Corales Hitlerianos", del segundo final de la "Opera de dos centavos". La obra de Brecht está atravesada por variaciones del refrán: no se presta (ni siquiera se da) sino a los ricos. Los "happy end" se alcanzan siempre sobre las espaldas de los débiles y de los oprimidos; así como todos cuantos vivan a título cualquiera de la rapiña "se reencuentran" al final de la "Opera de dos centavos", igualmente la señora Soupeau "kolabora" con el capitán alemán, y, en "Cabezas redondas", los judíos de las altas finan-

zas se colocan junto a los nazis contra los pequeños judíos: porque "un rico se entiende siempre con un rico".

EL OPIO DEL PUEBLO.

Ved la religión. Brecht es de origen protestante. Pero el protestantismo, aparte de la "austeridad clerical" de las piezas didácticas, apenas si aparece en su teatro bajo la forma paródica -parodia de los cánticos, de los corales luteranos, que santifican las peores monstruosidades y las más asquerosas hipocresías: nazismo o "planificación" (por los carteles y los monopolios). Lo que no impide a Brecht defender ocasionalmente (por ejemplo en la escena del "Sermón de la Montaña" en "Gran Temor y Miseria del Tercer Reich") al cristianismo contra el neopaganismo de los nazis. Pero ante todo la religión, suponiendo lo mejor, es imponente: se hubiera justificado en el "Alma buena" con sólo hallar algunos buenos para rescatar a los demás, pero hasta Shen-Te necesita de Chui-Ta; y el predicador de "Coraje" admite que las Escrituras, que prohíben el robo, fueron redactadas "en tiempos en que no ha-

bía hambre". Más aún: resulta dañina y degradante, como por ejemplo en la escena (voluntariamente "recargada") de la pagoda en "Hombre por hombre"; es en particular uno de los más poderosos auxiliares del militarismo: y el predicador de "Coraje" alaba el don del verbo que ha recibido de Dios y que empuja a los jóvenes con los ojos cerrados hacia la muerte. La neutralidad religiosa es un engaño; hasta el bajo clero defiende objetivamente la opresión y la injusticia. En "Los fusiles de la Madre Carrar", pieza referente a la guerra de España, Brecht pone en escena no ya cardenales, como en "Galileo", con nada más que un "monje menor" seducido por la ciencia entre ellos, sino a un pobre cura, y he aquí el diálogo que se entabla entre el Padre y el Obrero que ha venido a reclamar a Teresa Carrar los fusiles de su marido para los Republicanos:

Padre - En ninguna parte de las Escrituras está dicho que este Mundo sea perfecto; por el contrario, está lleno de miseria, de pecado y de opresión. Feliz aquel que, habiendo sido puesto en el mundo, aun a pesar suyo, con la mano desarmada, consiga salir de él sin armas en la mano.

Obrero - Bien dicho. Y nada quiero agregar en contrario, pues suena muy bien. Pero quisiera solamente que ello impresionara al general Franco. Desdichadamente el general Franco, armado como está hasta los dientes, no muestra deseo alguno de abandonar este mundo.

. . Obrero -¿Cree usted que se salvarán los que depongan las armas?

Padre - El general Franco ha recalcado siempre que es cristiano...

Obrero - ¿Es decir que mantendrá su promesa?

Padre (vivamente) - ¡Debe mantenerla, señor jaqueras!

Obrero - Padre, quisiera preguntarle, exactamente, no qué es lo que debe hacer el general Franco, según usted, sino qué es lo que hará. ¿Comprende mi pregunta?

A continuación, hay que enseñar a cambiar este mundo. Pero para eso, debe mostrárselo cambiante y cambiante. Debemostrárselo, como dice Brecht en su mensaje en verso A los comediantes daneses, "hecho por hombres y por ende transformable."

NACIMIENTO DE UN JEFE.

No llegó a esto repentinamente. El mundo esquemático y mecánico del joven Brecht muestra al hombre "actuado" antes que actuante. En esta época, el término último de la psicología le parecía ser el conductismo que ignora la vida interior y sólo estudia el comportamiento del hombre, es decir lo exterior; y la aplicación masiva de la psicología del comportamiento le parecía realizada en el cine mudo: el hombre queda allí reducido a sus gestos. Consideremos a Galy Gay, el "héroe" de "Hombre por hombre"; es el hombre sin opinión personal: repite lo que dice su mujer, luego lo que dicen los soldados; si cambia de opinión como muda camisa, ¿por qué no habría de cambiar también de nombre? ¿Por qué no llegaría a ser otro? Es el hombre que pone irreflexivamente un dedo en el engranaje de la guerra imperialista, diciéndose que ello no acarreará consecuencias: "Una vez, no cuenta, como se dice"; entre una y otra cosa "deja escapar su pececillo", es decir su personalidad; llega hasta donde quiere llevarlo el ejército: "decir Jerahiah Jip (el nombre del soldado en que se «metamorfosea») como otros dicen: buenos días." Amorfo e inofensivo pequeño

descargador; helo aquí promovido "hombre", él que temblaba ante su mujer; un héroe en potencia, que de pronto se descubre instintos sanguinarios ante la idea del enemigo que prefieran designarle. Ha llegado a eso insensiblemente: "uno más que no sabe cómo se ha metido en el lío; pero la transformación del pequeño burgués alemán, sin opinión, invertebrado, en fascista irritado y rapaz se operó también insensiblemente.

Así se hace un héroe; título que podría ostentar igualmente el cuento de las "Historias de Almanaque" intitulado "Sócrates herido": Sócrates huye, pálido de miedo, en la batalla de Maratón, hasta que se clava una espina en el pie y lanza gritos de lechuzza que hacen detenerse netamente a los Persas y volver a los Atenienses, los cuales concluyen por derrotar a los primeros; enfermo mientras se celebra oficialmente su acto de "heroísmo", piensa que su deber es confesar ante quienes acuden a su cabecera quién es realmente, pero no lo creen: "¡qué modestillo, este Sócrates!" Uno más que ha sido "actuado". Pero Brecht quería formular al menos una advertencia, en "Hombre por hombre": si es tan fácil hacer de un hombre lo que se quiere y si con tan desconcertante facilidad se cambia de opinión (

tal es el sentido del muy heraclitiano "Canto del río"),

Entonces, hombres, ¡permaneced vigilantes!

Pueden, si no lo impedimos, hacer

De un día para otro un verdugo.

El señor Bert Brecht espera que veáis el

[suelo que p isáis

Huir como arena movediza bajo vuestros

[pies.

Y que comprendáis observando a Galy Gay

Que la vida en este mundo no está exenta

[de peligro.

Pero Brecht comprendió rápidamente la necesidad de representar al hombre "más allá de su maleabilidad, en su totalidad", de mostrar "al hombre como el destino del hombre-: fórmulas extraídas de Observaciones acerca de "La Madre", pieza donde Brecht hizo evolucionar precisamente en escena, hacia el alba de los años treinta, a hombres que, al mismo tiempo que ilustraban las raíces de la explotación -ver la "primera lección de comunismo" que recibe Pelagea Vlassovar, han tomado la resolución de suprimirlas. En el "Proceso de Lucullus" se advierte cómo ha sido vencido el pesimismo de

"Hombre por Hombre"; a la pregunta arrogante, pero fuera de lugar, de Lucullus a sus jueces: "¿Qué puede comprender esta gente de la guerra?", la pescadera que perdió a su hijo Faber en las prestigiosas campañas del general, responde que ella "comprende la guerra"; sólo se reprocha, sólo reprocha a todas las madres, como el mismo Brecht en sus "Canciones de cuna", no haber hecho lo necesario para que él no partiera. El rodillo compresor, la maquinaria aplastante del imperialismo no lo puede todo. Advertencia al general (nazi esta vez), en los "Deutsche Marginalien":

General, pueden obtenerse muchas cosas

[del hombre,

Puede robar, puede matar.

Pero tiene un defecto:

Puede pensar.

Y esto no es todo. Para seguir adelante, los pequeños deben renunciar a dos ilusiones que tanto mal les causan: la de querer servirse "su pequeña parte del pastel" de la explotación, y la de creer en la fatalidad.

"EL PASTEL ESTÁ ENVENENADO"

(Mahagonny)

Una víctima de la primera ilusión, es Paul Ackermann, el leñador de Alaska, que codifica la anarquía de la "ciudad-trampa" de Mahagonny, lleva el juego infernal de la glotonería, de la sexualidad y de la riña hasta el día en que se le acaba el dinero; entonces será condenado a la silla eléctrica, no por haber matado (ni por haber entonado cantos sacrílegos durante la noche del tifón), sino por deudas, pues "no tener dinero es el mayor crimen que pueda imaginarse". "Allí donde estamos, estamos siempre bien", se había dicho: espantosa facultad de adaptación a las peores condiciones que caracteriza igualmente a Galy Gay y Coraje. Pero ahora advierte - demasiado tarde que el "pastel estaba envenenado". "¿Qué recibió la mujer del soldado?" (de la Wehrmacht), pregunta Brecht en un poema: toda clase de "regalos" desde Francia, Libia, Noruega; los aceptó con alegría, hasta el día en que recibió de Rusia. . un ataúd. Cavar sin daño un pequeño agujero en el queso de la guerra, es lo que cree que podrá hacer la cantinera Coraje. Pero han de ser los satélites de los fautores de guerra, como el sargento

reclutador y el predicador militar quienes le abran los ojos (que, por cierto, vuelve a cerrar rápidamente):

"Has admitido que vivías de la guerra,
[¿pues de qué, si no, vivirías?
Y entonces, ¿cómo quieres que haya guerra
[si no hay soldados?

Querer ganar dinero llenando los vientres hambrientos de los soldados del general, y despreciando los objetivos de la guerra, y pretender al mismo tiempo conservar a sus hijos, eso sí que es contradictorio. "Quiere vivir de la guerra / Tendrá entonces que entregarle algo de cambio". Pues, dice el predicador, "para comer con el diablo, hay que usar una larga cuchara", y Coraje no es sino una pobre mujer: carece de altura.

"EL HOMBRE ES EL DESTINO DEL HOMBRE"

Sin embargo, ella que al comienzo de la pieza dice la buenaventura y hace sacar una cruz negra a

cada uno de sus tres hijos, daba a entender por ello mismo que admitía su parte de responsabilidad; que el destino está hecho con las ilusiones y capitulaciones de los hombres. No hay destino: tal es la idea que el dramaturgo Brecht quiere inculcar a sus contemporáneos. De allí el desprecio quizá demasiado soberbio con que el "Pequeño Organon" habla de la tragedia griega donde el hombre es el juguete del latum, y del teatro de Shakespeare donde el héroe se precipita con la cabeza gacha en la catástrofe: "Nada más que sacrificios humanos, regocijo de bárbaros. Sabemos que los bárbaros tenían un arte; hagamos ahora otro." Pues el destino no es ya tampoco, en el día de hoy, la política (según la expresión de Napoleón), sino la economía política.

Esta ha enseñado a la Madre (que en Gorki permanece creyente hasta el fin) a temer a los hombres -a los poseedores- más que a Dios:

"¿De qué os sirve temer a Dios, Lidia Antonovna? Deberíais temer antes a Vera Stefanovna? (su patrona que acaba de despedirla. -A.G.) No es el insondable designio de Dios el que me arrancó a mi hijo Pablo, sino el muy explicable decreto del zar. .
."

En el mismo año (1930) Brecht se dedicaba a asestar un golpe mortal al mito de la "incognoscibilidad" de las leyes del mercado, que hace tan imprevisible e inevitable la miseria como las catástrofes naturales. Se ve al coro de los magnates de la conservó conjurar en versos augustos a esta segunda y terrible naturaleza exactamente tal como el coro de Sófocles conjura el Ananké. Pero los obreros parados tienen su pequeña ideó fija al respecto: cuando el coro, ahora del Ejército de Salvación, les dice que "la miseria llega como la lluvia", responden: "No viene de Lennox y Co." A partir del momento en que la Santa Juana, la apóstol del "socialismo humanitario", penetra en el santuario (la Bolsa de la Carne) y amenaza con hacer públicos los "misterios" que allí se desarrollan, se convierte en sacrílega, subversiva y sospechosa para el Ejército de Salvación, que cuenta con los magnates para pagar su alquiler. Es que también ella había comprendido la necesidad de señalar a los responsables de la miseria; la miseria es producida por algunos; hay que citar nombres: ése es el principio del conocimiento revolucionario, tal como se dice en el "Elogio del Revolucionario" de "La Madre":

INTRODUCCIÓN A LA OBRA ..

Allí donde callen,

El hablará.

Allí donde reine la opresión, donde se

[hable de destino

Citará los nombres.

**"¿NO TENDRÁN SED DE CIENCIA? SI
LES CASTAÑETEAN LOS DIENTES."**

(Galileo Galilei)

Instruirse, no hay necesidad más imperiosa para las víctimas. "Aprender", una palabra clave en la poesía y el teatro de Brecht. "Aprende, pues habrás de tomar el poder", canta el coro en "La Madre". Galileo entrevé con exaltación los tiempos en que "los hijos de los pescadores acuden en multitud a la escuela". Fue un período durante el cual Brecht lo creía todo posible por medio de "la ciencia"; en las "Piezas didácticas" como "Lindbergh", la ciencia y la técnica son la mejor y única refutación de la fe; pero parece como si Brecht deseara entonces suprimir el desorden y la desigualdad social para suprimir la religión y no a la inversa. En el admirable "Galileo Galilei", se restablecen las proporciones: se vuelve a hablar de "la ciencia" designando a la vez la física y la ciencia de la sociedad, pero solamente para afirmar que debe aplicarse "a las dos cosas": a las revoluciones de los cuerpos celestes, y a las de las sociedades. La ciencia vacía el cielo ("se ha originado una corriente de aire que ventila hasta las faldas

bordadas de oro de príncipes y de preladados, haciendo visibles piernas gordas y flacas, piernas que son como nuestras piernas. Ha quedado en descubierto que las bóvedas celestes están vacías y ya se escuchan alegres risotadas por ello"), pero es para mejor revolucionar el orden social. Pues "¿por qué sitúa la Tierra en el centro del universo? Para que la silla de Pedro pueda ser el Centro de la humanidad"; ahora bien, hoy que el universo ha perdido su centro, "cada uno y ninguno será ese centro. Repentinamente, ha quedado muchísimo lugar". El Carnaval muestra que el pueblo no se ha menospreciado; el descubrimiento de Galileo tiene consecuencias revolucionarias que sobrepasan de lejos la astronomía; el albañil construye su propia casa, cada cual quiere ser su propio amo, las mujeres quieren... engañar a su marido... ¿Por qué deben creerlos campesinos de Campagna en la posición central de la tierra? Para continuar, explica el pequeño monje a Galileo, sufriendo sin renegar, con su antigua y tan "respetable" paciencia, virtud cardinal de la gleba, el ritmo de las estaciones y las intemperies:

"¿Qué dirían si supieran por mí que están viviendo en una pequeña masa de piedra que gira sin cesar en un espacio vacío alrededor de otro astro? Una entre

muchas, casi insignificante. ¿Para qué entonces sería ya necesaria y buena esa paciencia, esa conformidad con su miseria?" Y Galileo responde: "Usted tiene razón cuando me dice que no se trata de plantas, sino de los campesinos de la Campagna. . Las virtudes no tienen por qué estar unidas a la miseria, mi amigo. Si su gente viviera feliz y cómoda podría desarrollar las virtudes de la felicidad y del bienestar. Ahora, en cambio, las virtudes de esos exhaustos provienen de exhaustas campiñas y yo no las acepto."

LA CIENCIA DE HOY.

Pero ya no estamos en tiempos de la Inquisición, y hoy el perseguido es el marxismo. La "ciencia", de que todo el mundo tiene necesidad -autores, actores y espectadores- es el marxismo. ¿Quiere decir esto que todos deben ser marxistas? En cuanto a los espectadores, no; en ese sentido respondía Brecht a sus detractores después de la representación de "La Madre"; "Aun cuando el mundo entero no considerara la causa del marxismo como suya propia, el comunismo es la causa del mundo ente-

ro... Podemos y debemos subrayar que cuanto decimos no es subjetivo y por tanto limitado, sino objetivo y comprometedor para todo el mundo. No hablamos entre nosotros, como una minoría a otra minoría, sino para toda la humanidad." En cuanto a los actores, tampoco; es lo que dice a Ernst Schumacher; "Todos los actores deberían ser marxistas, al igual que los espectadores. Pero todavía no se puede aguardar una interpretación épica. No todos tienen el pasado de Ernst Busch y Elena Weigel. Muchos actores no pueden dejar de introducirse en la piel de su personaje, así como la mayoría de los espectadores no puede prescindir de ilusión y sugestión". Pero al menos el conocimiento más crítico, el más ilustrado posible de los fenómenos del mundo contemporáneo resulta indispensable tanto a unos como a otros. En cuanto al autor, su realismo resulta miope sin el estudio del marxismo: "Cuando nada se sabe, nada se puede demostrar".

Brecht se instruyó ante todo en el frente, donde fue enfermero y donde vio lo que se hacía con los "héroes" -léase la "Leyenda del soldado muerto", o el "Soldado de la Ciotat", en las "Historias de Almanaque"-; luego junto a los revolucionarios vencidos de 1919; en fin, recién hacia 1925 se aplicó al

estudio del marxismo, superando lentamente su "mundo familiar" pequeño burgués y el anarquismo negativo de sus brillantes comienzos. Concibe entonces el alcance revolucionario de la visión dialéctica de las cosas: ya no es el "canto del río" escéptico de "hombre por hombre", sino el "no porque hoy sea continuará siendo mañana" de Galileo; es la comprobación de que todo no puede ser cambiado, porque el hombre que ha hecho este mundo puede también deshacerlo.

"DEDUCIMOS NUESTRA ESTÉTICA AL IGUAL QUE NUESTRA MORAL DE LAS NECESIDADES DE NUESTRO COMBATE".

B. B.

Considerar las cosas como susceptibles de transformación, inculcar la voluntad de transformarlas, adaptar al teatro el método de pensamiento que las percibe como tales transformables y dignas de ser transformadas: la dialéctica. Esta actitud llevó a Brecht a revolucionarla escena. Y no una iluminación súbita: ha buscado, copiado, copiado mucho; copiado del expresionismo, copiado de Vi-

llon, de John Gay, del teatro chino y del nō japonés, del drama shakespeariano, de la Commedia dell'Arte, de la farsa campesina... Protestaba altivamente de sus "concepciones muy cobardes en materia de propiedad literaria" no era eso lo importante, la propiedad literaria no es la de los temas, sino la de su tratamiento. A los actores, les aconsejaba copiar: copiar al hombre de la calle que relata un accidente o una riña; copiar a sus predecesores; copiar sobre todo el mundo que los circunda, pues el problema de ellos no era ya "representarse como reyes, sabios o sepultureros, sino mostrar reyes, sabios, sepultureros"; ¡pobres escrúpulos los del individualismo burgués, que "prohíbe copiar en las escuelas dramáticas, sobretexto de que ello perjudica a la originalidad, a la personalidad"! Sólo después de haber "ensayado" varios géneros dedujo Brecht de su experiencia de diez años su teoría del teatro épico. Pero ocurrió lo que debía ocurrir: se tomó la forma por el contenido, se consideró el "efecto de extrañeza" como una receta mágica; olvidando la experiencia a la vez social y literaria de la que Brecht extrajo la necesidad de hacer insólito para los hombres de hoy su propio comportamiento: a fin de que lo conside-

ren, le tomen ojeriza y decidan, cambiando las bases de nuestra sociedad, cambiarse ellos mismos.

REVOLUCIÓN TEATRAL Y REVOLUCIÓN SIMPLEMENTE.

Pero fue necesario que lo traicionaran de tal manera los "innovadores" a quienes ya las "Observaciones sobre Mahagonny" (1930) reprochaban el apasionarse sólo por innovaciones que no cuestionaban los fundamentos de la sociedad; el teatro "épico" sí los cuestiona, pero no el Evangelio en que lo codifican los celosos infieles. Véase lo que decía el mismo Brecht, poco antes de morir: "Debo confesar, le confiaba a Ernst Schumacher, que no he logrado hacer comprender correctamente que el carácter épico de mi teatro es una categoría social y no una categoría de la estética formal. Trabajo, justamente, en completar el Pequeño Organon, y me pregunto seriamente si no valdría más renunciar a este concepto de teatro épico." No podría expresarse mejor que el autor no ve en su concepción el alfa y el omega del arte nuevo; los dogmáticos y los doctrinarios, son los glosadores, no él. Y agregaba

esta observación irónica: "Ha ocurrido con el teatro épico como con, la Iglesia católica; al tiempo en que logró desembarazarse de las herejías, estuvo ya madura para ceder su plaza y retirarse: había comenzado una nueva era." Esta modestia es algo más que modestia: significa que Brecht considera que su teatro no es más que una contribución al teatro proletario del porvenir, al que invita a forjarse mejor, a superarlo.

Esto quiere decir también que nunca pretendió hacer la Revolución con su teatro. Ninguna "revolución" artística dispensa a los hombres de la necesidad de descender a la calle para voltear el orden social actual: tal era la ilusión del "Teatro político" de Piscator, pero nunca fue la de Brecht. "Es una suerte, declara en la misma conversación, que la nueva conciencia que mi teatro intenta forzar esté en camino de ser obtenida en intensa lucha por los acontecimientos objetivos": alusión a la construcción del Socialismo en el mundo, y en particular a la existencia de la República Alemana, a la que sin embargo no ahorró críticas.

BRECHT NO TIENE RECETAS.

Evitemos, por tanto, encandilarnos con el "efecto de extrañeza", contra la voluntad del mismo Brecht; para poder considerarlo como una panacea del arte teatral, habría que vaciarlo de su contenido social y de su objetivo social. Eso precisamente ha ocurrido, tal como él mismo lo comprueba (ibid): "de los efectos de extrañeza, la mayor parte de las veces no queda nada más. . . que los efectos, de sorprendidos de su contexto social, desligados de su objetivo". Podría ocurrir incluso que los "efectos V", concebidos para impedir que el espectador se libre al goce sin reflexión, lleguen a ser ellos mismos un objeto de goce, que el espectador, en lugar de vibrar con los sufrimientos y las esperanzas del héroe, goce distanciándose; goce sin crítica de la facultad de crítica, que le está concedida. Se convertirá entonces en un somnífero, en un opio que no haría más que reemplazar a los antiguos somníferos y a los opios antiguos". "¡Ah!, sabe usted, decía Brecht a su interlocutor con fingida desesperación, la naturaleza humana no posee menos facultad de acostumbramiento y de adaptación que las demás naturalezas. ¿Por qué los hombres, que son capaces

de considerar normal la guerra atómica, no habrían de habituarse perezosamente a cosas tan pequeñas como los efectos de extrañeza, sólo para no tener el trabajo de abrir los ojos? Puedo incluso imaginarme que algún día sólo podrán hallar su antigua forma de placer en los efectos de extrañeza".

ARRANCAR EL ESPECTADOR A LA MAGIA.

Consideremos pues las técnicas teatrales de Brecht tal como son: medios al servicio de un fin. Fin que no es puramente estético, sino social. ¿De qué se trata en esencia? Se trata, tal como indican las "Observaciones sobre el arte del comediante chino", de "desarrollar conjuntamente dos artes: el de ser actor y el de ser espectador". Admitámoslo: raramente fue objeto el segundo de la atención de un dramaturgo. Sin embargo, reclama urgentemente esa atención. Mientras el arte del comediante se perfecciona hasta el refinamiento, el espectador sigue estando al nivel de los animales. En la base de la "revolución teatral" de Brecht hay una exigente preocupación por la dignidad humana. Considérese

en efecto qué descripción vibrante de indignación hace Brecht de una sala de espectáculo en el "Pequeño Organon"; "En torno de nosotros, siluetas inmóviles, hundidas en un estado extraño; esos espectadores parecen tender todos sus músculos en un violento esfuerzo, o abandonarse a un estado de profundo agotamiento. Ninguna comunicación entre unos y otros, diríase una reunión de durmientes agitados por malos sueños. . No miran, beben con la mirada; no escuchan, "absorben" por los oídos. Mirar y escuchar son actividades ocasionalmente agradables, pero esta gente parece dispensada de toda actividad y como "maniobrada" sin advertirlo. El estado de extravío en que está hundida, aparentemente librada a impresiones confusas pero violentas, es tanto más profundo cuanto mejores son los actores. Hasta el punto de que los desearíamos los peores posibles, porque ese estado no nos gusta".

Brecht no se cansa de aplicar a dicho estado los más despreciativos epítetos: "magia", "hipnosis", "mística". Nuestro teatro, escribe en otra parte, ha permanecido en el fondo "prisionero del clericalismo". Es decir, que el desdichado espectador queda librado a la sugestión, sin posibilidad de ejercer sus

prerrogativas esenciales de hombre adulto, emancipado, esclarecido: las prerrogativas de la crítica, de la protesta, de la reivindicación. Este estatuto metafísico del espectador es digno del hombre; del hombre en general y particularmente del hombre de la "era científica" (expresión preferida de Brecht), era cuya aurora celebrara tan magníficamente en "Galileo". La divisa de Brecht es la del Fausto de Goethe, el sabio del Renacimiento liberado de la tutela teológica: "Alejar la magia de mi camino". Si nuestra época es "científica", debe serlo en todo; no puede tolerarse que le escapen a la mirada crítica de la ciencia dominios tan importantes de la existencia humana como el arte del espectáculo. Los "adormecedores" (o los "acunadores") -así llama Brecht a los dramaturgos para quienes el espectador debe identificarse con el héroe, sufrir y aguardar con él y para él- son indignos de vivir en nuestro siglo. "La ciencia, por su parte, se opone a los objetos. Un zoólogo no se identifica con una langosta; a lo más la describe. Nosotros, los hombres de teatro, no podemos hacer simplemente como si viviéramos todavía en una era precientífica. Es vergonzoso, y además irresponsable y peligroso, exigir del espectador que deje su corazón en el vestuario". No se

trata de hacerle "creer" al espectador una historia, ni de hacerlo entrar en trance; se trata de invitarlo a una sesión donde los actores, vueltos hacia él, entablan con él un "coloquio de la realidad social" (Nueva técnica del arte del comediante).

¿PUEDE EL TEATRO CAMBIARA LOS HOMBRES?

Así se vencerá quizá la desesperante ineficacia del teatro. El espectador medio al que vemos abandonar la sala y volver a su casa, sale del teatro tal como ha entrado; no se ha vuelto mejor ni peor. El pequeño burgués exaltado momentáneamente por sobre sí mismo por los grandes sentimientos y las grandes pasiones, vuelve a caer en su cotidiana mediocridad. La exigencia de que el espectador salga de la sala de espectáculos distinto de como ha entrado, la más alta que pueda formularse respecto del teatro, era ya la de los grandes humanistas burgueses alemanes del siglo XVII, que Brecht, con su apariencia de autodidacta, frecuentaba asiduamente; Lessing, Schiller, quisieron hacer del teatro, según lo expresara el segundo, "una institución de moral". La

descripción que Goethe da en alguna parte (Apéndice a la Poética de Aristóteles) del espectador de teatro recuerda hasta confundirse la del mismo Brecht: "La intriga llegará a turbarlo, el desenlace a ilustrarlo, pero en nada habrá mejorado cuando vuelva a su "hogar"; e incluso, si es dueño de un ascetismo suficiente como para autoobservarse, se asombrará al ver que, nuevamente en su casa, ha vuelto a ser tan capaz de despreocupación como de obstinación, de violencia como de debilidad, de amor como de insensibilidad, tal como antes de salir de ella". Hay que impedir pues que el espectador se pierda -en todos los sentidos del término- en las angustias de la espera, de la sorpresa, de la aflicción, de la piedad. "Cautivante" -en todos los sentidos posibles del término- es un elogio a desterrar del teatro. Es preciso que el público reunido pueda "tomar posición respecto de los hechos representados y de su representación misma". De donde derivan todas las innovaciones del teatro de Brecht.

Poco me importa que Eurípides prefiera el relato al drama,

mientras me proporcione placer.

(Lessing, Dramaturgia de Hamburgo)

Ante todo, el estilo "épico". En todas las épocas "materialistas" -cuando la economía hace sentir más pesadamente su preeminencia- el drama, dice Brecht, tiende hacia la epopeya. No se trata de la epopeya en el sentido de Homero o de Virgilio, sino de la epopeya en el sentido de relato complacientemente desarrollado, en oposición a la acción dramática fuertemente recogida. De allí la duración de las piezas de Brecht; parece que pudieran agregársele todavía más "cuadros" al "Círculo de Tiza", una piéce a tiroirs¹ (donde se encabalgan dos historias paralelas: la de Gruscha y la de Azdak), o en "Galileo", o en "Puntilla", o en "Madre Coraje".

En lugar de una acción donde se entabla y resuelve un conflicto de caracteres, asistimos a una sucesión de cuadros, cada uno de los cuales es la condensación del "gesto" social fundamental propio de una época (sobre todo de la nuestra). Entendamos por "gesto" -término predilecto de Brecht, a quien el comportamiento social de los hombres interesa más que sus debates íntimos- la manera, incomparable a cualquier otra, en que los hombres de

¹ Pieza cómica cuyas escenas casi no guardan relación entre sí. (N. del T.).

determinada época viven el amor, la amistad o el odio. "El actor debe representar las situaciones en forma histórica: las situaciones históricas son situaciones que no se renuevan, que son efímeras, que están ligadas a ciertas épocas. El comportamiento de los personajes no es en ellas un comportamiento simple y "eternamente" humano, contiene algo que la marcha de la historia vuelve caduco, superado y superable, y que lo expone a la crítica de las épocas que siguen". Así la obstinación de la Madre Coraje en la desdicha nos parece absurda: no con el absurdo kafkiano, sino con el absurdo de un sistema de relaciones humanas cuyo tiempo ha caducado. Así, nos parecen escandalosas las exigencias de moral absoluta de los dioses en el "Alma Buena": no con el escándalo que significa exigir demasiado de la "debilidad humana", sino con el escándalo de que una sociedad exija a todos la virtud sin concederles los medios de practicarla.

SHAKESPEARE Y EL CINE.

Esta técnica de división en cuadros más o menos independientes unos de otros (llegaba Brecht a

sugerir que se viera el "Círculo" en varias veces: un trozo cada vez) proviene a la vez de Shakespeare y del cine. En Shakespeare admiraban los dramaturgos alemanes, empezando por los del Sturm-and-Drang, adorados por Brecht (Lenz por ejemplo), el desprecio por las tres unidades, los cambios múltiples y rápidos de lugar y de decorado. "Galileo", "El Círculo de Tiza", "Madre Coraje", abarcan lapsos considerables; hay numerosas indicaciones escénicas del tipo de "en la primavera siguiente", "diez años más tarde": parecería La Eneida. . . o Los Tres Mosqueteros. Pero si la demostración lo exige, la acción puede reducirse a una jornada: por ejemplo cuando ha de mostrarse la rápida metamorfosis de un apacible comisionista en un "tigre de Kilkoa". También Shakespeare presentaba sus dramas como "historias" (en Brecht, son "crónicas") y tampoco contaba mayormente con el efecto de la sorpresa: eran dramas históricos, con "acontecimientos" conocidos de antemano y se trataba simplemente de representarlos bien. "Call boys" anunciaban lo que iba a ocurrir, o resumían lo que acababa de suceder: en Brecht, serán cantores, recitantes, coros -o carteles, tableros, títulos pintados en banderolas. Tengo curiosidad por conocer no lo que va a ocurrir,

sino cómo va a ocurrir. Por tanto, no hay inconveniente en cortar el relato con entremeses -que tampoco son tales-, ya se trate de "songs", de canciones, de coros (como las cantatas de "La Madre") o de historias relatadas por un personaje (como los "relatos de Tavastland" de las tres "prometidas" de Puntila); de la misma manera que Chaplin, interrumpía la "Avalancha hacia el oro" con la Danza de los panecillos.

En cuanto al cine -en particular la técnica de "montaje de actualidades" de Eisenstein. Brecht toma de él su arte del la división de cuadros. Nada más cinematográfico que la sucesión brutal y jadeante de los "planos" en "Gran Temor y Miseria del Tercer Reich". También son cinematográficas las "vueltas atrás" del "Círculo de Tiza", del "Alma Buena" (escenas de la fábrica del rey del tabaco Chui -Ta). Cinematográfica también resulta la técnica del "cambio de función"; un hombre plantado brutalmente en un contexto nuevo para él se ve obligado a reverse por entero, so pena de sucumbir: tales la Santa Juana descendida a las "profundidades" del proletariado de los mataderos, el joven militante de "La Decisión" en lucha con la policía, las "Madres" (Pelagia y Teresa Carrar) colocadas frente

a la realidad revolucionaria que les roba sus hijos; técnica ampliamente utilizada por los Eisenstein y los Pudovkin para materializar la "toma de conciencia" de sus personajes.

EL PORVENIR PERTENECE A LA PARÁBOLA.

Para Brecht, la mejor forma de narración teatral es la parábola, la "farsa"; así como la mejor forma poética es la balada. Salvo excepciones -casi siempre las obras de actualidad: "Los fusiles", "Simona Marchard", "Los Días de la Comuna", etc.-- las piezas de Brecht se prolongan con una advertencia que termina con las palabras: "Para hacérselo sensible, hemos imaginado un apólogo. . ." El apólogo, la parábola, son los medios soñados por el escritor para fundir la "lección" y la imagen, lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular, la didáctica y la poesía. En el teatro, es el medio de unir el placer sensible a la satisfacción intelectual: es la "sensualidad muy atemperada". La parábola, dice Brecht, es la más "astuta" de las formas del arte, pues "introduce" por el rodeo de la imaginería, verdades que,

de otro modo, quedarían como letra muerta. Igualmente, estaba convencido de que "mientras más se desarrolle la civilización comunista, más porvenir tendrá la parábola, que tan elegantemente sabe servir a la verdad". En efecto, dice en otra parte (a E. Schumacher): "Si quiere destruir en los hombres la falsa conciencia y formar su conciencia justa, debe colocárselos frente a sí mismos. Pero eso no se logra mostrándoles sus contemporáneos: José conoce tanto a José que ya no le presta atención. Por eso la forma del apólogo resulta la más apropiada. ¿Cree usted que Lenin habla gratuitamente de escalar altas montañas, en una época en que el movimiento socialista tropezaba con grandes dificultades? El problema se hacía así tan luminoso que junto con la metáfora se digería la teoría".

Lo propio de la parábola, es apartar la realidad contemporánea hacia lo exótico, espacial o temporal, la India, Georgia; China -o la guerra de los Treinta Años, a fin de presentar las cosas bajo un aspecto, un disfraz insólito, que compromete por consiguiente el interés. El mismo Brecht atribuía por otra parte más eficacia a una pieza como el "Círculo de Tiza" que a otras no "distanciadas", directamente actuales como "Los fusiles de la Madre

Carrar" y "Gran Temor y Miseria del Tercer Reich". Porque ellas muestran mucho más de lo que demuestran; o sino demuestran demasiado bien, hasta el punto de que estamos por decir de desenlace: "Q.E.P.D."; tal es el caso de la primera: nadie duda desde el comienzo de que Teresa concluirá por entregar sus fusiles; su abstención, su neutralidad, aparecen tan poco sostenibles que se tiene la certeza de su "conversión".

El "realismo" directo es menos convincente en el teatro que el realismo poético. Brecht quiere dar al marxismo el máximo de extensión; ése es el tema del ensayo "Extensión y variedad de la escritura realista", donde presenta como ejemplo de realismo.. un poema de Shelley; ¿por qué no Balzac o Dickens? Porque Shelley actúa más sobre el lector, lo "aparta" más con su parábola, con sus símbolos, que la gran novela burguesa del siglo XIX (que naturalmente pertenece también al realismo): "Su escritura simbólica no impide a Shelley ser muy concreto. Su vuelo no lo desliga demasiado de la tierra". Así es como Brecht, hasta adaptando a Górrik va a buscar inspiración en los sabios chinos, en la Biblia (el juicio de Salomón), en los cuentistas del terruño. Así es como parodia las formas sublimes

caras a la burguesía: el drama fáustico en el "Alma Buena", la Opera (ya parodiada por John Gay), el humanismo alemán (por ejemplo la máxima goetheana: "Que el hombre sea noble, caritativo y bueno").

"Los problemas de hoy sólo pueden abordarse en
forma de
comedia".

(A Ernst Schumacher)

Por cierto, el joven Brecht sucumbió a la sequedad del didactismo; pero las piezas de la madurez, aun cuando siguen siendo didácticas, han perdido su sequedad. Sus personajes son de carne, y sus determinaciones sociales no resultan por tanto mecánicas. La "teoría de las pedagogías" que anunciaba Brecht en el epílogo de "Mahagonny", fue realizada por su teatro ulterior. Las ideas más necesarias a los obreros del mundo futuro -necesidad de estudio, de compromiso, de solidaridad- "pasan" por el canal de la falsa inmunidad, y sobre todo de lo cómico. La mayoría de las piezas de Brecht son predominantemente cómicas. Por cierto que nunca aparece lo cómico de por sí -ni siquiera en las escenas de gran

farsa como la del casamiento-entierro del "Círculo de Tiza" o la del baño finés en "Puntila"; pero resulta seguramente indispensable: los hombres de hoy no deben ser agobiados, sino revitalizados. "Como de nada sirve que dejemos de reír / Una comedia hemos querido escribir", dice el anunciante de Puntila. "Hay que divertir a los hijos del siglo científico, de manera sensual y graciosa". Sensual: como en "Puntila" (drama satírico cargado de sexualidad difusa), lo que no quiere decir sin flor azul (ver Gruscha y su soldado Simón, Polly y su Capitán, Shen-Te y su aviador). Graciosa: la enumeración sería demasiado larga. Pero la comedia (y Brecht llamaba así incluso a "Tambores en la Noche") tiene otra ventaja: "Permite soluciones que la tragedia, si todavía se sostiene su posibilidad, no consiente". Está claro: Brecht no cree ya en la tragedia, la entierra alegre (y prematuramente). El desenlace trágico es con frecuencia más catastrófico que instructivo; embota el cerebro del espectador. Por su parte, la comedia "impone el distanciamiento, y por tanto la comprensión. La ironía permite el develamiento, y consecuentemente el dominio del problema planteado". No es, por otra parte, necesario que el poeta dé la solución: la Santa Juana, Co-

raje, Simona Machard, tropiezan, siguen enceguecidas o son traicionadas. Basta con exponerla de manera suficientemente clara para que se imponga al espectador. "Hay que encontrar una solución, hay que encontrarla", impora el dramaturgo: así concluye el "Alma Buena".

"Sólo la mística es capaz de suscitar sentimientos".

(Observaciones sobre el Teatro chino)

Si la necesidad social de instruir a los hijos del siglo científico no excluye la de divertirlos, tampoco excluye la de emocionarlos. El joven Brecht, obsesionado por el didactismo, sucumbió al exceso, y sacrificó con ligereza toda emoción. "Mahagonny" y la "Opera de dos centavos" son modelos-límite de "frialdad". Esto dura hasta "La Madre". Pero aun allí, la madurez le hace reintroducir ese componente indispensable de todo gran teatro. Nadie puede sustraerse a la gran emoción asistiendo a la muerte de Kattrin en "Coraje", o viendo partir a Simona Machard hacia el reformatorio, o escuchando relatar a la pescadora de "Lucullus" la vana espera de su hijo Faber en los muelles de Ostie (lo que por otra

parte provoca la suspensión de la audiencia mientras se recobra de su agitación). Pero la emoción provocada por el martirio de los justos y las tribulaciones de los humildes nada tiene que ver con la "hipnosis" y el embrutecimiento en que hunden al espectador las catástrofes de Esquilo o de Shakespeare. El poeta otorga aquí, juntamente con la emoción, los medios de recobrase; de transformarla en indignación o en resolución viril. "Negarse a identificar totalmente el espectador con el personaje representado no quiere decir, escribe Brecht en las Observaciones sobre "Cabezas Redondas y Cabezas Puntiagudas", renunciar a impresionarlo y a influenciarlo. La representación del comportamiento de los hombres desde el ángulo social, debe precisamente actuar de manera eficaz sobre el comportamiento social del espectador. La presión ejercida así sobre él, le provoca necesariamente emociones; pero emociones consentidas, previstas y controladas". Consentidas, previstas y controladas: es decir, que el dramaturgo elegirá y preferirá aquellas que estén a la medida de nuestro tiempo, conforme a nuestra dignidad, a la altura de las necesidades de nuestro combate. No sólo asistirán proletarios conscientes al teatro: no deben dispensarse iguales emociones a

espectadores cuya diferente pertenencia de clase es precisamente el asunto de la pieza; no se trata de fundir y reunir en el crisol de la emoción a aquellos a quienes la realidad social separa y opone, pues entonces la representación teatral contrariaría su objetivo. Ello resultará difícil, pues "se considera a las emociones, los instintos y los impulsos más profundos, "eternos" y menos influenciables que las representaciones y las ideas". Y sin embargo no es así: "Las emociones no son comunes a todos los hombres ni inmodificables: no es verdad que los instintos sean infalibles e independientes de la razón, no es verdad que los impulsos no puedan ser dominados ni provocados". Así la emoción no está ya separada en el hombre de la inteligencia y de la voluntad. Así cabe superar el tono "quejumbroso" del populismo y de otras formas de arte que excitan la compasión de la buena gente por las víctimas de la injusticia social. Pues es asunto de escritores "que no quieren hacerle daño a una mosca". Ahora bien, tal como se dice en las "Cinco dificultades", "la verdad es guerrera, no sólo combate a la mentira, sino a ciertos hombres interesados en propagarla".

LA DIALÉCTICA EN EL TEATRO.

Pero así se supera igualmente el esquematismo y el optimismo mentiroso de un cierto realismo "socialista", que rebaja la emoción a la función que tiene en el melodrama -donde se tiembla por la huérfana con la certidumbre de que será salvada. No nos conmueven de esa manera las desdichas de Coraje y de Shen-Te: la emoción se ha hecho allí seria y grave ante la idea de que la pobre gente, si no intervenimos, podría en efecto no salir nunca del atolladero, de que la barbarie o la miseria podrían arrebatlarla. En las "Cinco dificultades" Brecht subraya precisamente el interés que reviste la denuncia del desorden social con el ejemplo de una familia, como en "Coraje" o en el "Alma Buena" -y no de la sociedad entera, como en sus primeros (provocativos pero esqueléticos) "cuadros de costumbres" de "La Opera de dos centavos" y de "Mahagonny"; la virulencia que adquiriría la descripción completa "de todas las situaciones y de todos los procesos en que se encuentra implicado un hombre que abre un estanco de tabaco" (como Shen-Te y su alma condenada). Es que entonces se ha hallado un centro, un nudo de contradicciones en el que convergen las de

la sociedad entera; el engarce de la parte con el todo aparece entonces de manera plástica y conmovedora. Este método no es otro que la Dialéctica. Por no poseerla ni manejarla, carecen de persuasión muchos escritores progresistas que no convencen. Honra a Brecht haberla colocado al servicio del teatro. Saludemos en Bertold Brecht al más grande dialéctico de la escena.