Berthold Brecht, un clásico del siglo XX*

Por Víctor FLORES OLEA

Al leer a Brecht no puedo nunca dejar de pensar en Thomas Mann. Por dos razones: primera, porque ambos vivieron en lo fundamental idéntica experiencia del siglo XX; segunda, porque su obra constituye una parábola clásica —tal vez sólo comparable a la de Goethe—, que se inicia con tanteos juveniles y termina en plena madurez y riqueza afrontando intrépidamente los problemas del hombre y del mundo contemporáneos.

La vida de los dos grandes escritores, y su obra entera, giran en torno a la tragedia alemana de este siglo. Uno y otro ven, impotentes, al capitalismo y al militarismo hacer eclosión y arrastrar a su pueblo al diabólico drama del nazismo hitleriano. Brecht, como Thomas Mann, y como tantos otros europeos, vivió el destino típico del hombre de su tiempo: la Gran Guerra y el derrumbe de las ilusiones liberal-burguesas, la Revolución de Octubre, los años de vanguardia (el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo); después, la crisis política y espiritual de Alemania, el ascenso al poder de Hitler y las persecusiones raciales y anti-obreras; más tarde, la Segunda Guerra Mundial, el exilio, los Estados Unidos; y para finalizar, después de la hecatombe, la represión ideológica y el macartismo, y el vagabundeo errante por varios países de una Europa transformada hasta anclarse, Mann en Suiza, y Brecht en la República Democrática Alemana.

La obra de Berthold Brecht, como la de Thomas Mann, está profundamente marcada por esos acontecimientos; e implica un *compromiso* frente a ellos. Para un escritor alemán de las primeras décadas del siglo, el tema decisivo no podía no ser el destino de su pueblo. ¿Hasta dónde llegaría el capitalismo agresivo y bárbaro que comenzaba a perfilarse? ¿Cuál era el significado espiritual de las nuevas formas de expresión? ¿Qué, era posible hacer frente a la crisis política alemana? ¿Y Hitler, había que estar con él o contra él? ¿Y la lucha, era sólo por objetivos democráticos o, mucho más concretamente, por el socialismo? En suma ¿había que luchar por el viejo orden, simplemente despojado de impurezas, o era necesario luchar por algo nuevo, por la revolución?

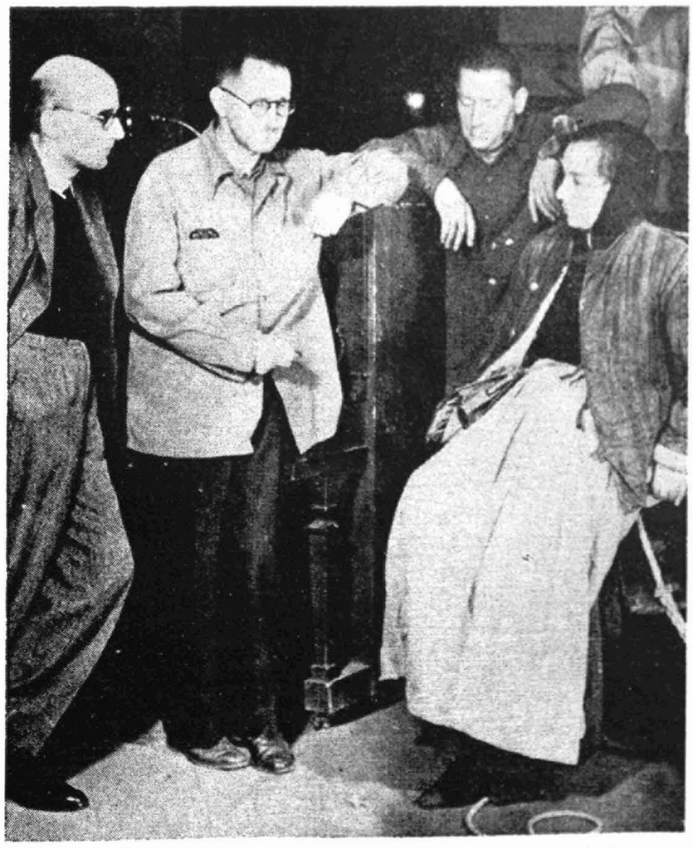
No hay duda que políticamente Thomas Mann fue un bravo defensor de los ideales democráticos y un opositor irreductible del Tercer Reich. Como novelista —según la expresión de Lukács—, su mayor mérito radica en ser "espejo del mundo"; reflejando —es verdad: en tono mayor y con toda su riqueza y complejidad— los conflictos y contradicciones de la sociedad de aquel tiempo. Mann llega a percibir con plena lucidez la debilidad de los principios liberales frente a la férrea formulación de la nueva demagogia en ascenso (recuérdese la lucha desigual entre el organillero Settembrini y el jesuita Naphta, en *La montaña mágica*). Thomas Mann, sin embargo, se quedó en el umbral: no llegó a ver que el socialismo era la única solución posible de la crisis y la manera de desterrar para siempre los gérmenes sociales que conducen al fascismo. Mann fue un demócrata, pero un demócrata fiel a los viejos principios de la burguesía liberal y un nostálgico, al fin y al cabo, de la tradición espiritual alemana (Nietzsche y Shopenhauer), no tan inocente de la barbarie hitleriana. Hasta el fin de sus días, Mann fue presa de esta ambigüedad conflictiva.

El caso de Berthold Brecht es radicalmente distinto. Para él, no había sino una forma de escapar del callejón sin salida: la revolución socialista. Su militancia contra Hitler no sólo era en nombre de los viejos ideales democráticos, sino en nombre del mundo nuevo que se proponía construir: la democracia proletaria. De hecho, sus concepciones estéticas y su obra de poeta y dramaturgo se ajustan puntualmente a esta *Weltanschauung*; pero sobre todo, no se concretan a reflejar pasivamente las contradicciones de su tiempo, ni a ser un testimonio mudo y exacto del proceso de descomposición de la sociedad occidental. Su obra no sólo es un espejo de la realidad, sino un instrumento revolucionario, una eficaz arma de lucha política. Naturalmente, el *compromiso* histórico de Brecht marcó profundamente el sentido de sus teorías sobre el arte dramático; y las radicales innovaciones que implican, frente al teatro tradicional, se deben a esa constante preocupación suya por transformar el mundo, por recrearlo, por ofrecerle nuevas perspectivas.

Es indudable que las concepciones dramáticas de Brecht se van afinando a lo largo de los años. En la época de sus primeras piezas —*Baal, Tambores en la noche*—, Brecht es todavía un individualista radical, un nihilista, un "anticapitalista romántico", como dice Lukács. Sin embargo, a la par de una exaltación desmesurada del individuo, inclusive en sus aspectos más bajos y biológicos, se perfilan ya en su obra otros elementos: el realismo, la preocupación por darle a personajes y lugares el tono crudo de los bajos fondos de Münich y de otras ciudades bávaras, la crítica de la sociedad. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de la forma, Brecht asimila los descubrimientos y búsquedas del teatro experimental de su época (en especial el de Piscator). Brecht piensa que la representación dramática, en los tiempos que corren, no puede volver al camino trillado de los viejos estilos. Lo moderno debe expresarse *originalmente*: en canciones, carteles, proyecciones cinematográficas, anuncios luminosos, e inclusive —bajo la influencia del teatro japonés y chino— con la utilización de máscaras que subrayan el carácter y función de los personajes.

Poco a poco, Brecht llega al convencimiento de que el teatro no puede ser pura representación en la escena de un conflicto sentimental y personal. Los asuntos privados no interesan. El drama es algo mucho más complejo, ligado a las mil aristas de la vida y de la historia; la representación forma parte de un conjunto de hechos exteriores, está engarzada a la política y a los fenómenos sociales, que le sirven de punto de apoyo y de trasfondo necesarios. Además piensa Brecht que el teatro no se justifica sino como representación *para* el espectador, lo que ha de condicionar también la forma y el estilo de la pieza teatral.

Estas consideraciones iban germinando poco a poco en el espíritu de Brecht, abierto siempre a las más audaces innovaciones. El problema decisivo que se le planteaba puede formularse así: ¿cómo expresar las situaciones y conflictos del hombre contemporáneo? El teatro tradicional servía maravillosamente para comunicar el espíritu y las preocupaciones de otras épocas, pero es absolutamente incapaz de expresar los fenómenos modernos. ¿Cómo reflejar a la sociedad actual, dominada por



Brecht con algunos de sus colaboradores: Erich Engel, Paul Dessau y Helene Weigel

* Conferencia pronunciada en la *Casa del Lago* en julio de 1962, dentro del ciclo *Clásicos del Siglo XX*.

las finanzas, por el comercio, por la industria, por la técnica, por las grandes ciudades y por las rapidísimas vías de comunicación? Estas cuestiones —pensaba— no son "dramáticas" en el sentido habitual del término, y si queremos traducirlas a un lenguaje "poético" las estaremos falsificando sin remedio. Son algo inédito que el teatro debe recrear originalmente.

Pero las innovaciones técnicas y formales del teatro de Brecht no son simples ejercicios experimentales y gratuitos, carentes de significado. Por el contrario, han sido impuestas por la necesidad de expresar nuevos contenidos. En el arte, los descubrimientos formales verdaderamente grandes nunca son meros ensayos de laboratorio, sino el medio preciso en que han de expresarse nuevas relaciones humanas, entendidas en un sentido amplio. Éste es el caso de Brecht. Su obra dramática implica una profunda transformación del teatro del siglo XX; transformación indispensable para comunicar la realidad de nuestro tiempo. No sería exagerado decir que lo que Proust, Joyce y Kafka hicieron en el campo de la novela, Brecht lo hizo en el dominio del teatro.

A pesar de su filiación política y revolucionaria, Brecht ha sido acusado muchas veces de "formalismo" por los dogmáticos partidarios del realismo socialista. El realismo socialista se ha planteado el problema de expresar un nuevo contenido —precisamente el de la sociedad socialista—, pero en parte su fracaso radica en que ha elaborado ese contenido dentro de las formas tradicionales del arte, dando lugar, en el mejor de los casos, a un nuevo academismo, estrecho, muerto desde el punto de vista estético. Hay que decir claramente que el "formalismo", para los sostenedores del realismo socialista, ha sido un tabú más grande que su poder de creación artística. En este sentido, el ejemplo de Brecht no debiera olvidarse jamás: el carácter profundamente revolucionario y militante de su obra no estuvo nunca divorciado de una pareja revolución en la forma.

Las obras principales de la primera época de Brecht, en que se van afilando paulatinamente las armas de su nuevo teatro, son, además de las ya citadas *Baal* y *Tambores en la noche, En la jungla de las ciudades, La vida del rey Eduardo II, Un hombre es un hombre, Grandeza y decadencia de la ciudad Mahagonny* y, por fin, la famosa *Ópera de tres centavos*, cuyas canciones fueron compuestas en colaboración con el músico Kurt Weill. Esa época está marcada por una serie de escándalos que tienen como centro a Brecht. Discusiones en los periódicos, acusaciones de plagio, verdaderos motines en los teatros. Decididamente Brecht se había propuesto escandalizar a sus contemporáneos con su conducta agresiva y acusadora; su figura es la del inconforme que denuncia implacablemente el filisteísmo pequeño-burgués; en Berlín, es el *enfant terrible* del ambiente literario y teatral. Una nota periodística de la época, con motivo del estreno de *Baal*, informa: "Antes de la representación, el público estaba exaltado; pero de pronto, a la mitad de la pieza, se desencadenó la tempestad. Los espectadores chiflaban, gritaban, aplaudían. La actriz, que se encontraba sola en el escenario, saltó sobre el piano y se puso a golpear las teclas desenfrenadamente y a cantar la *Marsellesa*. El escándalo era ensordecedor. La representación pudo continuar hasta que intervino la policía. Al final, apareció el mismo Brecht en escena, vestido con una chamarra de cuero y fumando un largo puro que le daba, a la vez, un aire de chofer de camión y de seminarista jesuita."

Pero no todo se reducía a los escándalos. Brecht trabaja con una fecundidad extraordinaria. Su esfuerzo intelectual se concentra en una magna tarea: la creación de un teatro científico, marxista, capaz de exponer con veracidad el trasfondo histórico y social del drama. Para Brecht, la historia es esencialmente dialéctica, acción; y lo que justamente reprocha al teatro tradicional es su olvido de esa dinámica esencial, y su aceptación de las situaciones dramáticas como si fueran algo inmóvil, estático. De ahí la atmósfera de ilusión y magia, y de artificio, que define el teatro de otras épocas; y es que dicho teatro perseguía simplemente "hipnotizar" al espectador, identificarlo con los personajes de la obra, hacerlo creer que la representación *es* la vida. Brecht entendió con agudeza que el capitalismo se opone a ciertas formas de producción espiritual; y que el teatro había terminado por crear un tipo de público dispuesto a encontrar en él sus propios problemas, a proyectar su personalidad en los protagonistas y a sustituir su vida incolora y mediocre por la intensidad de las vidas que se desarrollan en el escenario. Brecht se propuso modificar radicalmente la función del teatro; en primer lugar, debía ser un instrumento pedagógico y educativo para el público; el espectador no debía identificar su vida con la de los personajes, sino acostumbrarse a ver en la escena el ejemplo *típico* de una situación social e histórica mucho más amplia, que también lo comprendía y comprometía. En otros términos: el espectador, en el teatro, debía educarse y aprender algo sobre su propia vida, y sobre los mecanismos sociales y políticos que lo determinan, que le exigen servidumbre, que lo han convertido en un ser *enajenado*.

Para lograr esos objetivos, la técnica de la representación y la actitud del público tendrían que ser distintas a las del teatro tradicional; la atmósfera debía ser *otra*. En primer lugar, era necesario imponer entre el espectador y la representación una *distancia* que no le permitiese a aquél identificarse con lo representado. Por eso, Brecht exigía de los actores un estilo y un trabajo peculiares; éstos debían *representar*, es decir, no perder en ningún momento la conciencia exacta de que simplemente *mostraban* algo distinto de sus vidas y de sus preocupaciones íntimas. Nos permitiremos reproducir un breve diálogo imaginario entre el actor y el espectador, escrito por el mismo Brecht para ilustrar el estilo propio de la representación en el teatro *épico*, nombre con el que designa sus concepciones sobre el arte dramático.

"*El actor*: —Decía usted que el actor, en el teatro épico, debe mostrar el movimiento de las cosas. ¿Qué entiende usted por eso?

"*El espectador*: —Quiero decir lo siguiente: su público está compuesto por gentes que se convertirán en protagonistas, por gentes interesadas en el movimiento de las cosas. En realidad, son historiadores que hacen la historia.

"*El actor*: —¿Y cómo debe representarse para ellos?

"*El espectador*: —Mostrándoles las diferencias que hay entre el pasado y el presente, y explicándoles el porqué de esas diferencias. También hay que hacerles ver de qué manera el presente surge del pasado. Si usted ha de representar a un rey del siglo XVI, debe mostrar que esos vestidos y esos hombres han desaparecido en nuestros días, y que tal cosa es lógica porque la historia está en continuo movimiento.

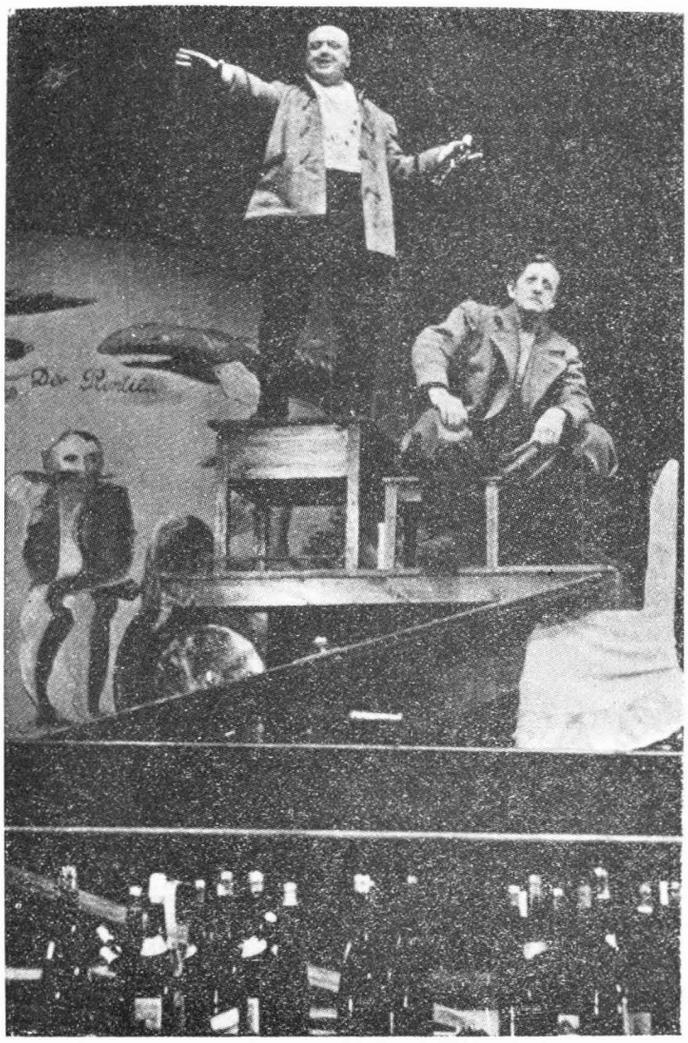
"*El actor*: —¿Pero no debemos subrayar también lo que hay de permanente en el ser humano?

"*El espectador*: Lo humano se manifiesta en sus cambios."

Pero así como Brecht exige de la representación y de los actores un estilo determinado, también le impone al público ciertas obligaciones desconocidas en el teatro anterior. El público tiende por el camino fácil de identificarse con los sucesos representados; en el teatro épico, en cambio, debe permanecer "ajeno" a ellos. En otras palabras, no debe tener una comprensión puramente sentimental del drama, sino una comprensión *intelectual*. El público, con el teatro, no debe propiamente divertirse, en el sentido tradicional del término; sino educarse, aprender a pensar, a reflexionar, a perfeccionarse moralmente. En lugar de provocar el llanto y la emoción, el teatro épico debe impulsar a la acción. Al mostrar objetivamente la situación del hombre y del mundo contemporáneos, Brecht se propone que el público salga decidido a transformar el mundo. De ahí el carácter profundamente revolucionario de su obra, y el hecho de que incorpore al teatro todos los elementos —letreros, canciones, vestuarios, etcétera— que nos impiden la fuga por el camino llano del sentimentalismo. En síntesis: el teatro brechtiano no persigue la catarsis del espectador, sino su toma de conciencia histórica.

Berthold Brecht ha resumido las características del teatro dramático (tradicional), oponiéndolas a las del teatro épico. Veámoslas suscintamente: la forma dramática del teatro envuelve al espectador en los sucesos, pero agota su posible actividad; estimula sus sentimientos, le procura emociones y sensaciones, es sugestivo; el hombre se considera como algo ya conocido e inmutable, que sólo persigue el éxito; los acontecimientos se desarrollan linealmente, y cada una de las escenas sirve a la siguiente; el mundo es algo fijo, la naturaleza no se transforma a saltos y, por último, el pensamiento determina a la existencia. En cambio, para el teatro épico, la representación es narrativa y hace del espectador un observador, pero estimulando su actividad; lo obliga a comprometerse y a decidir, le transmite nociones, le ofrece argumentos y le da un conocimiento objetivo del mundo; el hombre es concebido como sujeto activo y pasivo de la historia; cada escena vale por sí misma; la naturaleza se modifica a saltos; el mundo es considerado en perpetuo devenir y el hombre, si ha de ser congruente consigo mismo, no tiene otra salida que procurar su transformación; por último, para Brecht, la existencia social determina al pensamiento, y no al revés.

En la obra de Brecht reaparecen constantemente algunos de los temas decisivos de nuestra época: la crisis de la sociedad burguesa y la revolución proletaria, el hombre solitario y perdido en una malla de fuerzas políticas y económicas incontrolables, la imposibilidad de la comunicación, la máquina y las grandes ciudades como barreras del humanismo auténtico, y como promotoras del hombre masa, del hombre despersonalizado incapaz de encontrarse a sí mismo. Para expresarlos, Brecht recurre a mil artificios: a las parábolas, a la historia, a la adaptación teatral de novelas y relatos antiguos; y es



Una escena de El señor Puntilla y su criado Matti

que lo importante no es la anécdota, sino su significado y su carácter ejemplar. Por lo demás, no hay que olvidar que Brecht escribió la mayor parte de su obra en situación difícil, en una atmósfera pronta a la represión y a la censura.

En un escrito de 1934: *Cinco dificultades para escribir la verdad*, Brecht nos habla de las argucias que debe emplear el escritor para decir lo que piensa incluso contra la hostilidad pública y oficial. El escritor, en primer lugar, debe ser valiente; y ha de saber reconocer la verdad, aunque la mayoría la oculte y mistifique; además, debe poseer el arte de convertirla en un arma eficaz para la lucha. El escritor, para Brecht, no debe nunca plegarse a la voluntad del poderoso y engañar a los débiles; al contrario, debe desenmascarar a unos y ayudar a los otros, denunciando razonadamente las injusticias de la sociedad. La difusión de la verdad debe conducir a la práctica y a la lucha política; por ejemplo, quienes simplemente condenan al fascismo, sin atacar al capitalismo, batallan inútilmente porque "el fascismo no puede ser combatido sino como capitalismo, como la forma más dura, descarnada, opresiva y engañosa del capitalismo". Por último, la verdad debe difundirse con astucia; Brecht, para ilustrar su idea, nos relata un caso; cuando Lenin era perseguido por la policía del Zar, y deseaba hablar sobre los abusos de la burguesía rusa en la isla Sacalin, se refería a Japón, en lugar de Rusia, y a Corea, en vez de Sacalin, pero describiendo una situación idéntica a la que se proponía combatir. Y añade que el escrito de Lenin pudo circular libremente, porque Japón, en ese tiempo, era enemigo de Rusia.

En *Un hombre es un hombre* (1925), el teatro pedagógico de Brecht alcanza ya su forma definitiva. Galy Gay, empacador de la ciudad de Kilkoa (India), sale una mañana de su casa para comprar un pez, con la promesa a su mujer de retornar en diez minutos; pero en el trayecto cambia mágicamente de identidad transformándose en un soldado de su Majestad Británica, que termina por disparar contra sus hermanos de raza y clase. Es evidente que Brecht quiso representar aquí el carácter esencialmente fungible de los hombres; y el hecho de que, en un mundo en perpetuo movimiento, el hombre contenga mil posibilidades de cambio. Uno de los personajes, el soldado Uria, dice: "un hombre es idéntico a otro", y "el hombre es el ser más débil y más común". Otro de ellos, Bekwick, canta: "Puedes mirarlo durante largo tiempo, al río que pasa despreocupadamente, y no verás jamás la misma agua, porque lo que corre, ni siquiera una gota, regresa nunca a su fuente."

En la ópera *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*, Brecht insiste en el carácter dinámico de la sociedad, en la soledad del hombre contemporáneo y en el irremediable desorden del mundo capitalista. La pieza termina con las siguientes palabras: "Vivid intensamente, porque nadie puede nada por nadie, ni por ustedes, ni por nosotros, ni por nadie en el mundo." La conclusión pesimista de la obra, sin embargo, contiene un marcado elemento crítico de la sociedad, mucho más explícito en otras posteriores. Por ejemplo, en *La excepción y la regla* (1930), uno de los protagonistas dice: "En esta época en que reina la confusión, en que corre la sangre, en donde la arbitrariedad es ley y la humanidad se deshumaniza, no digáis jamás *es natural*, a fin de que nada sea considerado eterno. Siempre que encontréis un abuso, denunciadlo, ponedle remedio." En un poema de la misma época, se precisa aún más: "¿De quién depende que dure la opresión? De nosotros mismos. ¿De quién depende que el juego sea roto? De nosotros mismos. Si te sientes perdido ¡lucha!, porque los vencidos de hoy serán los vencedores de mañana, y el mañana es ya hoy mismo." Brecht es aquí el heraldo del futuro, el poeta de un porvenir que reemplazará el viejo tiempo del desorden y la sangre; además, Brecht *enseña* y *mueve a la acción*. El hombre, pese a sus cadenas actuales, no es sólo una paja arrastrada por el viento, sino un ser llamado a construir la historia y a modelar su propio destino.

Hacia 1930, Brecht rompe definitivamente con su propia clase, con la clase capitalista. En un poema afirma: "Soy hijo de padres / con dinero. Que me vestían / elegantemente y me educaron / para ser servido. / Y me enseñaron el arte de mandar. Pero / cuando crecí / y miré a mi alrededor, / ya no amé a las gentes de mi clase / . . . Abandoné mi clase y elegí a mis compañeros entre la gente humilde / . . . Sí, divulgo los secretos. Estoy / en medio del pueblo / y explico . . ." A estas alturas, Brecht había llegado al pleno convencimiento de que el proletariado es la clase del futuro. En su adaptación teatral de *La madre*, la novela de Gorki, Brecht dirá: "Tú no eres un explotador, compréndelo y divúlgalo . . . Los explotadores lo llaman crimen, pero es el fin de sus crímenes. Es esto tan sencillo. Y tan difícil de lograr." Y añade: "Haced que todos los débiles se entiendan, que se unan y marchen juntos. Serán poderosos . . ." Y todavía: "La madre no está sola, porque también luchan con tenacidad, con seguridad, con astucia, gentes como ella, en Glasgow, en Lyon, en Chicago, en Shangai y en Calcuta, todos los obreros de todos los países." Brecht denuncia la lucha de clases y propone la revolución proletaria como único camino posible para cancelar las contradicciones de la sociedad capitalista.

A partir de 1930, se subraya el carácter pedagógico y didáctico de la obra de Brecht; y su sentido revolucionario y antifascista. A este ciclo pertenecen *La madre, Terror y miseria en el Tercer Reich* y *La gloriosa ascensión de Arturo Ui*. La segunda de las obras mencionadas se compone de un conjunto de rápidas imágenes sobre la barbarie del régimen hitleriano. En la última, Brecht describe el camino hacia el poder del partido nazi, lleno de traiciones y de crímenes; sólo que la historia de Hitler es narrada como si fuese la historia de una pandilla de *gangsters* que se apoderan a sangre y fuego del bajo mundo de Chicago. Cualquiera que conozca mínimamente la historia de los nazis, no puede desconocer la tremenda exactitud del símil.

El teatro de Brecht es, por excelencia, político y militante; a veces un teatro de propaganda. Pero su carácter revolucionario no ahoga nunca en Brecht la vena poética y la fantasía creadora. Al contrario: incluso en las obras en que la intención "práctica" es manifiesta, no olvida que el teatro es sobre todo creación estética y descubrimiento del alma humana; jamás cae en el grosero esquematismo de otras obras de propaganda. Para Brecht, la sociedad y el hombre son esencialmente problemáticos, algo sobre lo que es necesario preguntar y responder a cada instante.

Por ejemplo, los grandes hombres han de ser juzgados continuamente por los *pequeños*, que los reducen a sus justas dimensiones. A este tema dedica dos obras: *El proceso de Lúculo* y *Los negocios del señor Julio César*. También estudia Brecht el significado de las guerras al nivel individual y en dimensión histórica. Uno de los protagonistas de *Madre Coraje* afirma: "La guerra satisface todas las necesidades: se puede comer, beber, amar y divertirse; además, se eliminan los problemas de conciencia." Pero los pobres no ganan nada con las guerras; en cambio, los ricos y poderosos se benefician con ella. "Para las gentes del pueblo —afirma Madre Coraje—, la victoria o la derrota son idénticas, porque ellas siempre

Brecht en Moscú, recibiendo el Premio Stalin

están con los vencidos. Los Estados Mayores pierden de uno u otro lado, en cambio los soldados pierden necesariamente de los dos. Los grandes ganan siempre, sin importarles lo sucedido en los campos de batalla." Muchos otros temas se van orquestando sinfónicamente en la obra de Brecht; *v. gr.*: el de la ambigüedad esencial del alma humana. En *Santa Juana de los mataderos*, el comerciante Müller afirma: "Lástima, mi pobre alma se ha partido en dos, como por un cuchillo clavado hasta la empuñadura. Hay algo que me impulsa hacia lo grande, generoso y desinteresado; y otra fuerza me atrae hacia los negocios, inconscientemente." En el coro final de la misma pieza, los capitalistas le suplican al jefe que no salga jamás de dicha ambigüedad: "Mantén siempre esa contradicción contigo mismo, permanece dividido, guarda tu lado sublime y tu lado de corrupción, tu lado bestial y tu lado honesto. Quédate con ambos."

Otro de los temas brechtianos, que reaparece constantemente en su obra, es el de la imposibilidad del bien en una sociedad como la nuestra. Para Brecht, los hombres son naturalmente buenos y morales, pero son la sociedad y la pobreza las que los empujan fatalmente a la maldad. Para subsistir, el hombre no tiene más remedio que plegarse dócilmente a las férreas leyes de la economía. En *El alma buena de Se-Chuán*, estrenada en Zurich en 1943, el personaje central se desdobla; uno representa la bondad —Se-Chuán ayuda caritativamente a todos los pobres de la aldea—; el otro —ella misma bajo la máscara de su primo— actúa como un comerciante inflexible en los negocios. Porque ¿cómo obtener dinero para hacer el bien, si no lo quitamos a quien lo tiene? El protagonista central concluye que la maldad y la violencia sólo desaparecerán del mundo cuando la sociedad repose sobre bases más justas, cuando la sociedad, en su conjunto, sea buena. "En tanto impere la violencia —afirma— la ayuda puede ser rehusada. Pero cuando haya desaparecido la violencia, no habrá ya necesidad de ayuda alguna. Lo que debemos hacer es no pedir jamás socorro, sino suprimir la violencia. Ayuda y violencia forman un todo: suprimamos ese todo."

Para Brecht, uno de los pivotes del mundo es la dialéctica del amo y del esclavo; a este tema dedica una de sus mejores piezas: *Puntilla y su valet Matti*. Aquél se define como un animal propietario, angustiado constantemente por las preocupaciones del dinero. Su ser —su humanidad misma—, está corrompido por el capitalismo; por ser rico, está sometido a los caprichos y dictados de la fortuna. Sin embargo, para humanizarse, recurre a un expediente: se emborracha, y sólo entonces recobra su humanidad perdida. A Matti, bajo los efectos de la embriaguez, lo trata como a otro ser humano, y no como a un objeto de su propiedad. Pero Matti no cae tan fácilmente en el engaño; conserva la distancia con el patrón y no llega a sentirse nunca como su igual. La colaboración de clases —esa falsa salida representada en la pieza por la ebriedad— termina en un sonado fracaso. Una vez que se han disipado los humos del alcohol, la realidad implacable vuelve a imponerse. Al final de la obra, Matti dice: "Nuestro pacto amistoso no era sino un falso contrato. La ebriedad desaparece, la realidad reaparece. ¿Quién vencerá? Pero para qué llorar, con el pretexto de que no se juntan el agua y el aceite. Lo importante es que todos los *valets* le vuelvan la espalda a todos los amos, hasta que no se queden sino con uno: ellos mismos."

Tal vez en la más bella de sus obras, *Galileo Galilei*, Brecht aborda uno de sus temas preferidos: el compromiso, como medio indispensable para alcanzar la meta final. Brecht piensa que la heroicidad romántica y poco efectiva debe ser sustituida por el realismo práctico. No importando si, en ocasiones, nos vencemos ante el peso de las circunstancias, pero salvamos el objetivo último. Lo importante no es ganar o perder una batalla, sino triunfar en la guerra. Ante la Inquisición, Galileo niega la verdad de su descubrimiento inmortal. Pero, ¿qué importa?: la declaración no va a alterar los hechos y Galileo puede seguir investigando y difundiendo escritos "subversivos" para la posteridad. En la debilidad de Galileo —posiblemente el más humano de los personajes de Brecht— se perfila ya el compromiso y la táctica leninista: salvar el futuro, aun cuando se sacrifique el donquijotismo inútil.

En un poema, Brecht ha dicho que la "lucha de clases, la lucha entre lo viejo y lo nuevo, se manifiestan también en la intimidad del individuo". Brecht no admite al héroe monolítico, a salvo de las humanas tentaciones y contradicciones. Al discípulo Andrea, que exclama: "¡Infeliz la tierra donde no nacen héroes!", Galileo responde: "Infeliz la tierra que necesita de héroes." En Galileo, a la pasión invencible por la ciencia, se une un sentimiento pagano y terreno de la vida, que nos recuerda al Berthold Brecht de los primeros tiempos. Galileo afirma: "Amo los consuelos de la carne, no soporto a los viejos que la llaman debilidad, y creo que el goce de las cosas tiene en sí algo de perfecto." El Papa dice de Galileo: "No sabe negarse frente a un vino viejo o frente a un pensamiento nuevo." En la última escena de la obra, Galileo nos habla de la ciencia, con un sentido profundamente humano y actual: "Creo que la ciencia —exclama Galileo— no puede tener otro fin que salvar al hombre y protegerlo; sin embargo, si pierde la libertad, morirá para siempre. Cada nueva máquina sólo será una nueva amenaza para el hombre. Y cuando al final de los tiempos se haya descubierto todo lo susceptible de ser descubierto, el progreso se habrá alejado de las multitudes. Peor aún: entre ustedes, científicos, y la humanidad, existirá un abismo tan grande que a cada EUREKA se os responderá con un grito de horror universal." Por un lado, Galileo habla al discípulo, advirtiéndole de las dificultades que debe vencer para que triunfen las ideas; por el otro, se dirige al hombre moderno, pidiéndole que resista al ciego maquinismo triunfante y no pierda, en este "siglo de la ciencia", la humana medida de la razón.

Casi sin límite podría continuar reseñando los temas y preocupaciones de Berthold Brecht. Debo ya, sin embargo, poner punto final al trabajo, que no es sino apunte a vuelo de pájaro sobre este clásico del siglo XX. Pero ¿se trata efectivamente de un clásico? Yo, por mi parte, no abrigo duda ninguna. Porque ¿en qué otra cosa consiste el clasicismo, el valor eterno de la obra, sino en la profunda humanidad que expresa, en que recoge las preocupaciones más vivas de una época y en el hecho de que las reviste de una expresión estética universal? ¿Qué otra cosa puede ser el clasicismo sino la vigilancia apasionada de los conflictos del hombre, con la forma y el equilibrio que precisa la obra de arte? ¿Y, acaso, Berthold Brecht no fue un hombre y un luchador de su tiempo? ¿Y no puso su obra —radical innovación en el teatro— al servicio de la humanidad y de la razón? ¿Y no se propuso salvar, como artista, los valores eternos de nuestra civilización y de nuestra cultura, pensando, al mismo tiempo, que el hombre tiene derecho a un mundo más justo, más libre? No obstante, el tiempo es el único juez infalible del *clasicismo* de un hombre. Aunque podemos pensar que la obra de Brecht resistirá el asalto demoledor de los años, y que algún día la posteridad escuchará, con sus propias palabras, la voz de ese Berthold Brecht desgarrado entre la pena y la esperanza:

Vine al mundo en el tiempo del desorden,
cuando el hombre gobernaba.
Conocí a los hombres en el tiempo del tumulto
y con ellos me revelé;
así pasó el tiempo de mi estancia en la tierra.
Ustedes, que surgirán de la marea en que nosotros
naufragamos,
pensad
cuando habléis de las debilidades nuestras
en los tiempos oscuros que no habéis conocido,
y que nosotros cruzamos
cambiando de país como de zapatos.
Y pensad en la lucha de clases, cuando sólo imperaba la
injusticia
y faltaba la rebeldía.
Desgraciados de nosotros, que quisimos parir el mundo de
la bondad
y no pudimos ser buenos.
Pero ustedes,
cuando llegue la hora,
cuando el hombre sea el hermano del hombre
pensad en nosotros con indulgencia.