

LEER A BRECHT

Hans-Thies Lehmann

ESTUDIOS TEATRALES

 EDITORIAL
INTeatro

Lehmann, Hans-Thies

Leer a Brecht / Hans-Thies Lehmann. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2018.

422 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios teatrales)

Traducción de: Martina Fernández Polcuch.

ISBN 978-987-3811-40-1

1. Crítica Teatral. 2. Ensayo Histórico. I. Fernández Polcuch, Martina, trad. II. Título.

CDD 792.07

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: JAB

Traducción: Martina Fernández Polcuch

Asistente de traducción: Sofía Stubrin

Consejo Editorial

Federico Irazábal

Claudio Pansera

Nerina Dip

Carlos Pacheco

Equipo Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

Germán Frers

Laura Occhiuzzi (Corrección)

Gabriel D'Alessandro (Diagramación)

Teresa Calero (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-40-1

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Producción a cargo de Eudeba.

Impreso en Buenos Aires, Diciembre 2017

Primera edición: 2.500 ejemplares

LEER A BRECHT

Agradezco a Harald Müller por la posibilidad de presentar aquí reunidos mis ensayos dispersos, y a la editorial por la atenta y paciente revisión. Agradezco a Inka M. Paul por la ayuda en la confección del manuscrito, a Helene Varopoulou por la inspiración y las sugerencias, a Theresa Schmidt y Paula Pleuser por la ayuda en la redacción.

Para Helene V.



LEER A BRECHT: FACETAS Y ASPECTOS



LEER A BRECHT: FACETAS Y ASPECTOS

No hace falta ser profeta para predecir un renovado interés por Brecht en los próximos años. Por un lado, ya no falta mucho para que se cumplan 70 años de la muerte del poeta, de modo que a partir del 1º de enero de 2017 Brecht estará “libre”. Si bien es cierto que la política de autorización de los herederos ya es más flexible que antes, es de prever que aflore una mirada imparcial sobre Brecht más allá de la recepción ortodoxa.

Por otro lado, en términos sociales y políticos hubo mucho movimiento. Cambió la mentalidad política. Se abrieron nuevos frentes políticos, una intensificación de crítica y autocritica de las democracias (occidentales) se combina con la sensación de que se niega la responsabilidad propia de Europa y de occidente ante las catástrofes en el hemisferio sur. En esta situación, diferente de la anterior, cada vez se ve con mayor claridad que vuelven a cobrar actualidad categorías hace tiempo olvidadas como capital y circulación monetaria, poder bancario y explotación. La confianza residual en las llamadas elites está desmoronada en mayor o menor medida. Se acepta cada vez menos la realidad de la riqueza obscena de un grupo reducido, que implica un poder inconcebiblemente grande para este, que no está sujeto a ningún tipo de control ni legitimidad. Se puede observar a nivel mundial que las formas de la representación entraron en crisis. Con una frecuencia cada vez mayor, grandes masas humanas expresan en las calles sus reclamos. No es impensable que la indignación que generan abusos puntuales pudiera convertirse en indignación política frente al sistema. A la vez puede observarse que esta indignación puede desembocar con la misma ligereza en reacciones abúlicas o en crítica ilustrada. Pero lo que caracteriza al teatro brechtiano es precisamente que allí nunca se trata de abusos o fenómenos escandalosos del capitalismo, sino del capitalismo mismo, de la manera en que se da la convivencia humana en una sociedad donde las personas solo se encuentran siempre esencialmente como competidores, no —para mencionar uno de sus conceptos clave— como ayudantes.

Ni Brecht ni Heiner Müller, pero tampoco el observador hoy en día se inclinará por ese motivo hacia un optimismo político. Paul Valéry decía con lucidez que los optimistas escriben mal; Heiner Müller le dio otra vuelta de tuerca: optimismo es falta de información. Así y todo, en Brecht no solo se da la conciencia radical del poder de las circunstancias por sobre el individuo, sino también la idea de un *sujeto* que en cualquier momento está en condiciones de hacer algo completamente inesperado, algo incalculable. Y si existe una intuición basal, poética y mental de Brecht, una idea fija, por así decirlo, tal intuición fue el agua que corre, la transformación permanente, el cambio de las cosas. Se encuentra en marcada oposición a la imagen central de Heiner Müller, que era lo pétreo. El contraste entre ambos poetas puede resumirse en la variación que imaginó Heiner Müller para aquella frase al final de *La madre* : “Tal como es, no durará”. La respuesta de Müller fue: “Tal como dura, no es”.

Compilación

En este libro, el lector encuentra reunidos ensayos que documentan el análisis que el autor hizo de la obra de Bertolt Brecht a lo largo de décadas, incluso, podría decirse, a lo largo de su vida. Los estudios en su totalidad se proponen contribuir a la revisión de prejuicios sobre Brecht que siguen siendo virulentos y tornar más visible un Brecht “diferente”, más allá de los clichés políticos, literarios y de la teoría teatral.¹

En el centro se encuentra por fuerza natural Brecht como autor teatral y pensador del teatro. Artículos sobre la relación entre fábula y gesto y sobre *Galileo Galilei* , así como sobre el teatro brechtiano posterior a partir de *La resistible ascensión de Arturo Ui* , una de las famosas puestas en escena del Berliner Ensemble, ponen en debate la teoría y la práctica del teatro épico para allí echar luz de manera crítica sobre la idea de lo didáctico. *La ópera de los tres centavos* ¹ y *Mahagonny* se analizan desde los puntos de vista de lo asocial —el tema de Brecht de toda la vida— y del surrealismo, así como de la idea de derroche en el sentido de Georges Bataille. Varios artículos se abocan a lo que se conoce como piezas didácticas. Ponen en evidencia que lo que cobija el potencial de un teatro del futuro, con el que quizás se mantenga y caiga el

¹ Dado que en Argentina algunas piezas de Bertolt Brecht se conocen con títulos que varían de la traducción original al español es que se ha decidido citarlas tal como se las denomina en nuestro país: *La ópera de los tres centavos* ('La ópera de cuatro cuartos'), *La resistible ascensión de Arturo Ui* ('La evitable ascensión de Arturo Ui'), *El alma buena de Sezuan* ('El hombre bueno de Sezuan'), *Galileo Galilei* ('Vida de Galileo'). Exceptuamos las citas en las Notas dado que responden a publicaciones realizadas en España (N. del E.).

futuro del teatro, probablemente sea más el modelo de la pieza de aprendizaje – como debería llamárselas– que las técnicas del teatro épico.²

Además, se tematizan aspectos centrales de la obra como el olvido, la sexualidad y la muerte, y se estudian las relaciones que establece la obra de Brecht con posiciones destacadas de la filosofía contemporánea.

Se le dedica mucho espacio a Brecht poeta. Puede que esto sorprenda en una colección que se aboca a la teoría teatral. Pero habrá de mostrarse que no solo los motivos más relevantes de los textos teatrales de Brecht coinciden con los de los poemas, sino que, por añadidura, los textos teatrales dan a conocer toda su complejidad abisal solo cuando se los lee a la par de los poéticos.

Recuerdo

Todo comenzó con una frase. Un día, a comienzos de los años 1960, aún en mi época escolar, descubrí una frase en el lomo de un libro de uno de aquellos delgados volúmenes sueltos, en amarillo pálido, de las obras de Brecht, que—antes de la publicación de la edición gris clara de Suhrkamp, en veinte tomos— nos presentaban a Brecht, en la ventana de una biblioteca o librería del centro de Bremen, y quedé electrizado:

Que corresponda
lo que hay
a aquellos
que a ello hagan bien.

Electrizado por el contenido, que interpelaba el sentido juvenil de la justicia; pero en la misma medida muy desde la forma por el pequeño tropiezo maravilloso en sintaxis y sonoridad, “que *a* ello hagan bien”. Un recurso de una simpleza tan contundente, y que quizás el profesor de alemán habría censurado. Mi entusiasmo era ingenuo. Todavía no sabía apreciar que la frase no planteaba el problema (no solo) moral de lo bueno y el ser bueno desde el individuo, sino desde el punto de vista de la propiedad. Que el individuo no era tematizado de manera intrínseca, sino desde lo que significa para “ello”. Que, por consiguiente, y con toda la intención, el hombre, la técnica y la naturaleza son ubicados luego en el texto en un mismo plano, donde dice: “[...] o sea, / Los niños a las mujeres maternas, para que se críen bien / Los vehículos a los buenos conductores, para que

sean bien conducidos / Y los valles a quienes los rieguen, para que produzcan frutos”. Lo humano aquí no está anclado en un “humanismo”, sino que Brecht piensa del modo en que Marx caracterizó su método al formular: “La sociedad no está compuesta de individuos”. Y: “[...] que mi método analítico no parte de el hombre, sino del período social económicamente dado”.³ Pero, ¿qué sabía yo entonces del “antihumanismo teórico”? Mucho más tarde notaría que Brecht, en tanto poeta, ya mucho antes de estudiar a Marx, era capaz de articular una representación del sujeto humano diferente a la habitual. Y que incluso en ese *Círculo de tiza*, una obra que quizás alimente más que ninguna otra el reproche de didactismo color rosa para un socialismo de cuento de hadas, se halla una polémica oculta con el comunismo soviético.⁴

Tres dificultades para leer a Brecht

Los problemas que hoy interfieren en una lectura de Brecht son de tres tipos. Uno es de naturaleza política y puede describirse como un dilema: si se quiere hacer justicia a los textos, el estudio de estos lleva por regla general a una problematización, un devenir ambiguo o dudoso de su enunciado que en apariencia suele ser de una claridad casi deslumbrante. En ese aspecto, Adorno vio con tanta mayor precisión que mucha filología brechtiana: “(...) es difícil averiguar qué quiere decir el autor en *Galilei* o en *El alma buena de Sezuán*, por no hablar de la objetividad de las obras que no coinciden con la intención subjetiva”⁵, explica, y continúa: “La efectista pregunta de la dramaturgia de la República Democrática Alemana ‘¿Qué quiere decir el autor?’ basta para asustar a los autores dominados, pero fracasa ante las obras de Brecht, cuyo programa era al fin y al cabo poner en movimiento procesos de pensamiento, no comunicar eslóganes; de lo contrario, no se podría hablar de teatro dialéctico”.⁶

Ahora bien, ¿no se encuentra, según la opinión difundida, precisamente en esta univocidad del enunciado el sentido político y el peso de los textos? Entonces, ¿habría que fingir ceguera para con la polisemia y salvar la dotación de sentido político? ¿O se da rienda suelta al conocimiento filológico y se arriesga como mínimo la apariencia de querer despolitizar al poeta quizás más directamente político de la historia reciente? La respuesta que aquí se ensaya a este dilema, ya que no su solución, consiste en la tesis de que lo realmente político del arte debe buscarse en la forma, no en lo que afirma su contenido. “Lo realmente social en la literatura es la forma”.⁷ Se sigue de aquí que la interpretación

debe dar el mayor peso a la forma, es decir, llevar a cabo semántica formal, que a la vez nunca se puede perder de vista la relación de los textos con lo político. Porque, otra vez con Adorno, también tiene vigencia lo inverso: “[...] quien valora a Brecht solo por sus méritos artísticos no se equivoca menos que quien juzga su significado a partir de sus tesis”.⁸ El interés por Brecht hoy tiene que ser pensado como algo combinado, compuesto, a partir de diversos motivos. Sin el deseo de una praxis imaginada como “política”, de la manera que sea, es impensable o, en todo caso, sería de una atrofia radical. Pero igual de atrofiado debería llamarse sin el interés por la fractura en la praxis, en la teoría y entre teoría y praxis.

La segunda dificultad: El Brecht conocido mundialmente es el autor teatral traducido. Pero si lo que sucede es que el arte de este autor radica esencialmente en escribir *tangencialmente* próximo al lenguaje cotidiano, a menudo desviándose de este solo por un matiz, pero que resulta decisivo, entonces todos los intentos de trasladar a otras lenguas este estilo del ínfimo desvío de lo habitual y usual se topan con obstáculos casi insuperables. Es frecuente que incluso al hablante nativo recién en la segunda o tercera lectura le salte a la vista dónde se encuentran escondidas las alteraciones disimuladas, que desplazan el enunciado claro en apariencia hacia un claroscuro. Se trata de una *estética del anzuelo*. A la hora de su traducción se corre el peligro de perder el matiz en el camino, y que lo que quede sea lo banal. Con el corolario de que la fama del Brecht traducido continúa alimentando el prejuicio de que sus enseñanzas son tan sencillas como suele sonar su formulación. Uno quisiera hacer hincapié en que, si se conociera mejor al Brecht poeta, es poco probable que se hubiera difundido la idea del teatro didáctico demasiado simplista en términos estéticos y teóricos. Nadie que escribiera tales poemas habría podido pensar de manera tan ingenua sobre el teatro, como gusta imputar al poeta un prejuicio aún difundido. Lamentablemente, tampoco lectores prominentes de Brecht, como Adorno y Walter Benjamin, lograron quitar fundamento a esta idea primitiva del teatro didáctico de Brecht: ni Adorno, que encontró la fórmula feliz de la “pieza didáctica como principio artístico” y ya después del estreno llamó a *Mahagonny* la primera ópera surrealista; ni Benjamin, que ya en los años 1930 comentó que el núcleo de la idea teatral de Brecht tenía que ver con interrupción y cesura en el sentido de Hölderlin.

Sin duda, hay en la obra de Brecht y en la imagen que elaboró de sí mismo puntos de contacto para una concepción chata de su teatro. Y, sin duda, no se trata de rechazar simplemente la utilización de una superficie de sus obras para fines políticos concretos. Pero que la concepción más sencilla, la más

irreflexiva, de su creación pudiera alcanzar semejante primacía opresora es algo que hoy requiere una crítica radical.

La tercera dificultad consiste en que leer a Brecht hoy más que nunca tiene que significar dejarse guiar por una evidencia que se puede resumir en la fórmula “Brecht es varios”. El fetiche de la firma no debe influir en la lectura. Las facetas que presenta Brecht, el sujeto escribiente de los textos, al lector son muy diversas, para no hablar de la multitud biográfica que era la persona y de la que ya muy tempranamente dijo: “[Mi cara] contiene muchos elementos de brutalidad, sosiego, molicie, audacia y cobardía al mismo tiempo, aunque solo como elementos, y es más proteica e inexpresiva que un paisaje con nubes de paso. Por eso hay tanta gente que no recuerda mi cara (‘y son demasiados’, dice Hedda)”.⁹ Esta afirmación, sin embargo, solo permite reconocer todo el espectro de los problemas aparejados si se añade que las escisiones, contradicciones, incompatibilidades no solo existen entre las diversas facetas, sino que surgen en cada una de las imágenes que confluyen entre sí. Es decir que no se trata de dar con la faceta “correcta” y después producir una interpretación clara de lo dicho, la identidad buscada no se encuentra nunca. “No sé a quién andarán buscando, pero no es a mí”.¹⁰

Galería de fotos

Pero hagamos un rápido recorrido por la galería de las facetas con las que se topa el lector de Brecht con tan solo conocer su obra de manera somera. Está el joven Brecht de apariencia anárquica, que dejó pasar en Augsburgo el expresionismo y la revolución –*Tambores en la noche*– y escribió algunos de sus poemas más hermosos, muchos de ellos reunidos en 1927 en *Devocionario del hogar*. Después está el segundo Brecht, el de la Nueva Objetividad, al que se conoce de una famosa serie fotográfica con un look de rockero en campera de cuero, el pánico del burgués, aquel para quien nada era sagrado y, sin embargo, en una encuesta de una revista literaria entre autores que preguntaba qué libro había ejercido la mayor influencia sobre ellos, respondió con la famosa (y verdadera) frase: “Se van a reír, la Biblia”. Después está Brecht III, al que *La ópera de los tres centavos*, de la noche a la mañana, colmó de fama mundial, pero que –en lugar de simplemente dejarse llevar por esa ola de éxito– se compromete políticamente y escribe piezas para el movimiento de la música escolar y el movimiento obrero. A mediados de los años 1920 estudia marxismo con Karl Korsch y otros, y toma

partido en las luchas políticas por los trabajadores, sin abandonar nunca pese a todo un elemento anarco-nietzscheano del pensamiento. Se interesa por el movimiento de la música escolar, el teatro para alumnos, aprendices de oficios y obreros. A la vez, entre 1928 y la partida al exilio en 1933, desarrolla el modelo radical de un teatro completamente diferente, la “pieza didáctica”. Para las funciones busca institutos no comerciales o eventos como el Festival de música de Baden. Y realiza experimentos mediáticos que hoy encuentran su continuación en el teatro de Robert Wilson, Chris Kondek, Kris Verdonck, en formas del teatro en red como en Gob Squad o ya del Wooster Group.

Este hombre del teatro, político y revolucionario, al que Ernst Bloch incluso llamó “leninista de las tablas”, se encuentra en una relación de tensión peculiar con aquel Brecht, el cuarto en nuestra galería, que durante toda su vida no se afilia al Partido Comunista. Los comunistas alemanes despotrican contra el teatro que intenta realizar antes de huir de la Alemania nazi. Atrapados en una estética tradicional, dominada por la ideología del realismo socialista en tanto idea del reflejo, no saben qué hacer con piezas como *La medida*, formal y temáticamente indigesta. Posteriormente, en los EE.UU., sus “camaradas” de izquierda hallan para Brecht el nombre —no del todo inadecuado— de “individualista con manto colectivo”. Y para el gobierno de la RDA, Brecht siempre tuvo algo de sospechoso desde su regreso del exilio. No se radicó en Berlín oriental sin antes haber asegurado su nacionalidad austríaca, su cuenta en Suiza, sus derechos de publicación en la editorial Suhrkamp en Alemania occidental. Esto respecto del tema de la confianza que Brecht profesó al Estado “socialista”. Fue —hay que decirlo con todas las letras— solo la fama mundial la que le brindó cierta protección.

Y después, para volver al arte, está el quinto Brecht, el que escribió las grandes obras dramáticas que nos enseñan en la escuela, los famosos ejemplos del teatro épico: *El círculo de tiza caucásico*, *El alma buena de Sezuán*, *Galileo Galilei*, *Madre Coraje*, *El señor Puntilla y su criado Matti y Schweyk en la segunda guerra mundial*. Muy rara vez, justamente, los admiradores de estas obras toman conciencia de que, consideradas la quintaesencia de su concepción teatral y (de ningún modo careciendo de fundamento) una contribución significativa al teatro universal, fueron producto de una vida en el exilio, escritas por un autor sin público, signado por compromisos y concesiones. Cuando poco antes de su muerte, en 1956, le preguntaron cuál de sus obras era para él el modelo de un teatro del futuro, Brecht, según informa Manfred Wekwerth, no mencionó ninguna de estas grandes obras del teatro épico sino —“a tiro de ballesta”— la

pieza didáctica *La medida*. Era su obra más cuestionada, en una mirada superficial era una glorificación de la obediencia partidaria, en una lengua que recordaba a muchos a la tragedia antigua y que tiene como tema la ejecución de un joven agitador comunista por parte de sus propios camaradas cuando pone en riesgo el trabajo revolucionario de estos.

Y otro Brecht más es aquel que uno encuentra en sus últimos años de vida, entre el regreso del exilio y su muerte temprana a tan solo 58 años, el 14 de agosto de 1956. Este “animal del teatro”, que había estado toda la vida a la busca de un teatro propio, finalmente lo había conseguido: el Berliner Ensemble, que después de estar primero alojado en el Deutsches Theater, recién el 14 de marzo de 1954 se mudó al Theater am Schiffbauerdamm. Es decir que fueron apenas dos años y medio los que le quedaron en ese edificio para el trabajo con el Berliner Ensemble, cuya fama mundial incipiente todavía pudo experimentar en vida. Pero ese tiempo breve estuvo eclipsado por la resignación creciente a causa de la situación social en la RDA. El estado de amargura de sus últimos años de vida, quizás su muerte temprana, puede que tengan una de sus causas en la incesante y desgastante guerra de guerrillas contra la burocracia cultural con sus concesiones y la necesidad de tener que luchar duramente por cada metro de libertad de acción artística. Según una anécdota de los últimos años de vida, después de un ensayo general, en uno de los controles que los funcionarios solían realizar, advirtieron que la obra era demasiado larga: al fin y al cabo, la gente tenía que ir a trabajar por la mañana. Brecht se quedó pensativo un rato largo, y, según cuentan, contestó: “Tienen razón. Tenemos un problema. Por lo visto, tenemos que cambiar los horarios de trabajo”.

También estaba Brecht, el poeta del Estado, que acepta amablemente los reconocimientos oficiales y el 17 de junio de 1953 no emite una crítica pública. Ahora bien, en un poema escribió:

La solución

Tras el alzamiento del 17 de junio
el secretario de la Unión de Escritores
mandó repartir panfletos en la avenida Stalin
en los que se leía que el pueblo
había perdido la confianza del gobierno
y que solo redoblando el trabajo
podría reconquistarla. ¿Pero no sería

más simple que el gobierno
disolviera al pueblo
y que eligiera otro?¹¹

Se presta a un único canto laudatorio a Stalin, pero lo tilda en un poema de “el merecido asesino del pueblo”. Aquellos que se consideran llamados a asumir un papel de juez a posteriori han hecho mucho aspaviento de esta “adaptación”, del mismo modo que del tema espinoso Brecht y Stalin. El lector encontrará exposiciones al respecto, pero que ya sepa que el autor de este libro no se considera convocado –y mucho menos desde una situación política y material más bien confortable– a emitir seriamente juicios personales y morales a posteriori acerca de las declaraciones, acciones, omisiones y tomas de partido de Brecht en “tiempos oscuros”.

Teatro de la alteridad

Una de las cosas que se pregunta Brecht es cómo representar en el teatro un destino individual, de índole personal, y, a la vez, el desarrollo histórico y político, completamente impersonal. Louis Althusser tematizó esta escisión y desarrolló con la mirada puesta en Brecht el concepto de una escena del teatro como escena de la conciencia para poder asir el elemento materialista del teatro brechtiano. Consiste en la conmoción de la conciencia ideológica, tal la concepción teórica de Althusser. La conciencia de los individuos –siguiendo su idea– es básicamente “ideológica”, ve el mundo de manera dialéctica y “dramática”, a la luz de las relaciones humanas. Si se sigue a Althusser, se puede decir que la ideología manifiesta como sustancia exactamente aquel acceso antropomórfico a la realidad que constituye para Lukács lo distintivo del reflejo estético. Sería exactamente la concepción errada en el sentido de la modernidad que subyace al clasicismo, pero también *mutatis mutandis* al realismo. De ahí la furiosa polémica de Brecht contra Lukács en lo que se llamó el debate del expresionismo, que en el fondo fue un debate por el realismo.

Esta conciencia dramática o –como extrema Althusser– “melodramática” por su inadecuación fundamental solo se puede representar mediante una fractura irreconciliable entre el tiempo del proceso histórico y el tiempo de la conciencia individual de sí mismo. “Tratamos con formas temporales que no se pueden reducir una a la otra”.¹² Digámoslo con una imagen: el carro que lleva *Madre Coraje*,

y el escenario giratorio de Brecht. Este escenario giratorio funciona en el teatro como una suerte de objeto que simboliza el desconsiderado poder impulsor de la historia en sí mismo frente a los individuos en el que y con el cual *Madre Coraje* cree poder “manejarse”. Puede compararse un poco con el muro de Mark Lammert en la puesta en escena de Dimiter Gotscheff de *Los persas* de Esquilo, en igual medida una suerte de símbolo del proceso histórico.

Lo que pasa entre la conciencia de *Madre Coraje* y aquello que le sucede no transcurre según el modelo de una refutación dramaturgica que estaría referida a una negación dialéctica. Su última frase –“Tengo que volver a los negocios”. – también podría haber sido su primera frase en la obra.

Más bien se ha abierto un abismo –y Althusser habla varias veces de la mudez de esta discrepancia–, una extrañeza inarticulada. No puede trasladarse enteramente a lo conceptual. Se trata de una alteridad específica.

Desde Heinrich Rickert, se denomina heterología o principio heterológico en sentido estricto la concepción de que, a contrapelo del principio de la dialéctica, ya desde el punto de vista de la teoría del conocimiento el objeto del pensamiento debe ser pensado por fuera de lo lógico. A diferencia de Hegel, la alteridad siempre fue pensada como un ininterrumpido modificarse, es decir, de un modo también siempre un llegar -a su fin, como un *hétéron*, que no solo se opone al intelecto como algo extraño, sino que obra en este como alteración no anulable e interrupción, es decir, como una socavación de sus facultades incompensable por el discurso del intelecto.

Ahora bien, lo importante es que la obra permita reconocer una otredad indisoluble del tiempo del proceso histórico y del tiempo de los individuos. Ahí radica el motivo dramaturgico-teórico de por qué *Madre Coraje* no aprende nada: porque la conciencia del individuo no llega por sí misma, a fuerza de su propia dialéctica, a la verdad. Vemos el error de *Madre Coraje*, pero, según dice Althusser, nosotros mismos no somos sino hermanos de los personajes escénicos. Con o sin efecto de distanciamiento: nos identificamos con ellos. Justamente porque reconocemos en *Madre Coraje* el reflejo de nuestra imagen, y al hacerlo, llegamos a estar en condiciones de experimentar que estamos atrapados en las mismas ilusiones y mitos que el personaje escénico. Precisamente no se trata de que el espectador sea instalado en el lugar del tipo vivo que –completamente conforme consigo mismo– puede creerse más listo que las figuras escénicas. No se trata de que, en *Madre Coraje*, como lo quiere el cliché, nosotros, el público, tengamos o alcancemos la comprensión inteligente que le falta a la protagonista.

Althusser se expresa de manera casi poética sobre el hecho de que la vivencia teatral se continúa en su propia persona, y sobre el modo en que esto sucede:

Sí [...], comemos el mismo pan, tenemos los mismos estallidos de cólera, las mismas rebeliones, los mismos delirios [...], la misma desesperación frente a un tiempo que ninguna historia mueve. Sí, como Madre Coraje, tenemos la misma guerra a la puerta, y a dos pasos de nosotros, y más aún la misma horrible ceguera, la misma ceniza en los ojos, la misma tierra en la boca. Tenemos la misma aurora y la misma noche, rozamos los mismos abismos: nuestra inconsciencia. Compartimos sin duda la misma historia, y es por allí por donde todo comienza. A ello se debe que, desde el principio, seamos nosotros mismos, por anticipado, la pieza misma, y que no importa entonces que conozcamos su desenlace, ya que no desembocará jamás sino sobre nosotros mismos, es decir, todavía sobre nuestro propio mundo. [...] La única cuestión que queda entonces por saber es: ¿cuál será el destino de esta identidad tácita, de este reconocimiento inmediato de sí? ¿Qué ha hecho ya el autor? ¿Qué harán los actores movidos por el maestro de la obra, Brecht [...]? ¿Qué va a pasar con ese reconocimiento de sí ideológico? ¹³

Con la idea de la discrepancia interna de la obra de arte, Althusser fue mucho más allá que la mayor parte de la filología brechtiana, que siempre volvió a remitir el carácter de lo destructivo –es decir, precisamente la destrucción de la certeza de sí misma en el espectador– al hecho de que “detrás” en realidad estaría la teoría que Brecht, en tanto dogmático, quiere imponerle al espectador. Pero es completamente falso ver en Brecht simplemente al racionalista e iluminista que solo transmite un mensaje a través de la escena. De lo que se trata, principalmente, es de poner en suspenso el juicio. No se puede tratar de condenar desde la vara del saber a los protagonistas, cuya imagen siempre permanece poco certera en el caso del autor Brecht.

Con esto no se está diciendo que entonces el saber siempre tiene que faltar en todas las negaciones dialécticas. En el caso de Brecht, la idea de Althusser permite entender la duplicación interna específica de muchos de sus textos, por ejemplo, de *Galileo Galilei*, que discutiremos. La discrepancia interna comprende, por un lado, lo que también el mismo Brecht formula: en la obra de arte se pone al habla un error, que es rebatido (para el espectador) como error, es decir, una operación lógica. Por otro lado, lo que Brecht quizá no tanto formuló sino más bien realizó en sus obras: la operación lógica es burlada por una operación estética, al adosarse a esta lógica una suerte de extrañeza, una situación del no-entender. Estos dos aspectos se unen en el concepto de la discrepancia interna y así Althus-

ser llega a la imagen del espejo resquebrajado. Por un lado, nos reconocemos en el reflejo del personaje escénico, por otro lado, este espejo se resquebraja. Así como por una resonancia física desde la distancia una copa puede resquebrajarse y convertirse de repente en un cúmulo de vidrios rotos.

El teatro materialista de Brecht (y el teatro materialista en general) según Althusser solo puede funcionar si está descentrado de esta manera: no orientado a un héroe, sino al proceso de dirigir el juicio a sí mismo a partir de la comprensión de la no comprensión.

El director Nicolas Stemmann planteó la pregunta si es posible y, en ese caso, cómo, hacer teatro político que sea efectivo y franco en igual medida, que esté en estado de alerta y a la vez contenga autorreflexión.¹⁴ Y escribe:

Estas preguntas no son retóricas. Mi estrategia siempre fue que el que critica se tiene que colocar a sí mismo en el centro de la crítica para ser creíble. Una de las protohistorias del teatro es la de Edipo: la búsqueda de la causa de la peste lo conduce hacia sí mismo, hacia el reconocimiento de su propio involucramiento culpable. También Edipo al comienzo se imagina en la certeza de la propia inocencia. Ver cómo esta certeza se va desmoronando poco a poco [...] hasta que tiene que reconocer que es él mismo a quien buscó en calidad de culpable de todo el embrollo, en eso consiste el suspenso de la obra.

Nosotros somos Edipo. No importa cuán críticos analicemos las causas de la peste, cuánto estemos en contra y cuán bello logremos formularlo en una simple oración: ¡Lo somos nosotros mismos! Exponerse a este reconocimiento y lidiar con él sería la tarea del teatro. Sin establecer relación con esto no hay teatro contemporáneo que pueda ser verdaderamente político y franco.

La autocrítica de la práctica teatral como parte de aquello que critica el arte sería el primer paso necesario para una crítica de las “formas de circulación” (Marx) sociales para seguir la vocación del arte, que según Heiner Müller consiste en volver imposible la realidad.

En la medida en que no solo se tiene en cuenta el teatro épico, sino también la pieza de aprendizaje, sale a la luz una particularidad de Brecht que trasciende el siglo que inventó el teatro como arte y anticipa el siglo XXI. Brecht no solo condujo el arte teatral a una altura intelectual y artística excepcional, sino que también concibió

la idea de radicarlo en el “margen” del arte, en el umbral hacia el no-arte, en otras formas de la práctica e institutos como teoría, propaganda, capacitación, enseñanza y debate. Pudo ir tan lejos como para comparar una función con un “coloquio” de espectadores y actores, de designar a los actores como “delegados” del público. Por supuesto que este intento solo lo podía osar un artista de una ingeniosidad y una gracia casi ilimitadas, de una imaginación de un Brecht, sin precipitarse en la banalidad, y eso es algo que muchos de sus epígonos olvidan fácilmente.

Sujeto

Los seres humanos ya no están vivos, las cosas pierden el poder de funcionar para los seres humanos como portadores de significados humanos: “Ahora, desde los EE.UU., llegan cosas vacías, indiferentes, cosas aparentes, imitaciones de la vida [...]” escribe Rilke el 13 de noviembre de 1925.¹⁵ En su caso, y en el de otros, en el lamento por la vaciedad de las cosas resuena el lamento por el yo, el lamento por el ocaso de la subjetividad. Brecht cancela con un golpe de fuerza esta expresión de duelo, la traslada, ya casi irreconocible, a la seca objetividad de su lengua. En la vaciedad, la mutabilidad, la fugacidad no ve solo una pérdida digna de lamentar, sino también las chances para un sujeto nuevo, y rápidamente esto significará para él un sujeto potencialmente revolucionario. Si no contrapone a la nueva realidad superficial de las masas algo así como la insistencia en el valor del individuo, tampoco recae en el *pathos* neobjetivista o en el “culto de la dispersión”. Brecht inscribe las ciudades y sus habitantes en un mismo “dispositivo” para, mediante su reflejo recíproco, volver experimentable la constitución de un sujeto en el proceso (Julia Kristeva). Por eso, Walter Benjamin pudo decir con justa razón que Brecht era “el primer poeta de importancia que tenía algo para decir de las personas urbanas”.¹⁶

El sujeto humano no es para Brecht algo que *es*, sino algo que *deviene*. No pertenece al orden del ser, sino al orden del acontecimiento, en el sentido de que no solo no ostenta una identidad fija y por ese motivo también siempre está en condiciones de comenzar de nuevo y hacer lo inesperado, lo incalculable. Brecht tomó de la teoría marxista, así como del conductismo, el conocimiento de que las condiciones del entorno determinan al hombre. Así es como escribe sobre Galy Gay, el personaje del título de *Un hombre es un hombre*: “El exterior cambiante lo induce constantemente a una reagrupación interna. El yo continuo es un mito”. Sin embargo, sus *dramatis personae* son tales que no se arrojan a las buenas obras porque estas son buenas, sino en el fervor del desafío. “Me arriesgo”, explica el piloto. Es como si estos personajes

supieran que el más grande de todos los iluministas puso en el centro de la Ilustración no la inteligencia, sino el coraje. La Ilustración tiene la divisa: “Ten el coraje de servirte de tu entendimiento sin indicación de otra persona”. Pero estas figuras pueden llamarse políticas en el sentido de Alain Badiou porque se mantienen fieles a una causa sin reaseguro y con el espíritu del que emprende algo nuevo.

Brecht y su siglo

Leemos a Brecht como una figura emblemática del siglo XX. Podría afirmarse que fue el siglo del teatro como arte. Inventó la idea de la puesta en escena. Apareció un tipo de artista que no actúa ni como escritor ni como intérprete, pero sí como una suerte de pensador de la representación como tal y que establece una mediación muy compleja de las relaciones entre texto, obra, espacio y esfera pública.¹⁷ Brecht es emblemático para el siglo XX también en el sentido de la pregunta por lo que se denomina “el hombre nuevo”. El hombre nuevo era una obsesión del siglo de Brecht. Por un lado, desde la derecha, porque pensadores de la derecha política estaban a la busca de un hombre nuevo, que en el fondo era presentado como un hombre viejo, reencontrado, restituido, de algún modo, repatriado. El hombre “auténtico” original está perdido, oculto, viciado y ha de resurgir mediante un proceso de purificación. Con más o menos violencia se espera que el hombre sea reconducido a su origen perdido. Mientras esta variante de la búsqueda del nuevo hombre lo ancla en totalidades míticas como raza, nación, sangre y suelo, en la izquierda la pregunta por este es diferente, pero igual de radical. Aquí se trata de que el hombre nuevo surja de la modernidad, que pueda ser producido y que precisamente sin reaseguro en algún tipo de origen, más bien por la fuerza del olvido, viva la entrega a lo nuevo. En el caso de Brecht, encontramos su imagen ambivalente no solo en el “hombre de la masa” y en la figura imaginaria de la juventud de Augsburgo, el “hombre de fuego y agua”, sino también en aquella “apestada generación” del fragmento *Fatzer*, que fue vomitado por la época de la guerra y del que se dice que “al hundirse, arrasó consigo / al mundo envejecido”.¹⁸

Nietzsche

El capítulo Brecht y Nietzsche fue durante mucho tiempo objeto de debate.¹⁹ Entre tanto, puede darse por hecho que fue precisamente el fermento del pensamien-

to nietzscheano el que protegió al marxismo de Brecht una y otra vez del peligro de volverse rígido. En el joven Brecht es evidente que la recepción de Nietzsche precedió a la de Marx. Innumerables citas, alusiones y figuras análogas del pensamiento hablan por sí mismas. Se trata de un materialismo específicamente brechtiano. El nombre de Nietzsche representa aquí una visión del mundo que se opone a la confianza en el progreso, la moral y la razón de la tradición hegeliana. Las referencias de Brecht a Nietzsche, también en su época “madura”, son múltiples: abarcan “el estilo aforístico, contenidos y formas del pensamiento, un pensar en constantes giros, saltos, contradicciones, vueltas sorprendentes y contraproyectos”.²⁰ Podría decirse que Brecht, el marxista, en cierta medida tiene la mirada triste del melancólico que se vuelve a mirar en el espejo a sí mismo en actitud nietzscheanamente lúdica.

Pese a todas las ideas de la viabilidad de la historia, el hombre como individuo experimenta el proceso histórico siempre como fuerza natural y como maquinaria. El sujeto permanece envuelto en una extrañeza, ideológica de la índole que sea, pero siempre inevitable para con la historia. Es este el punto en el que Louis Althusser ancla su interpretación de Brecht. En lugar de alarmarse, como lo hacen muchos intérpretes de Brecht marxistas e ilustrados, por la influencia del Nietzsche “antihumanista” en Brecht, parece más útil plantear la pregunta si Brecht no vio en Marx y Nietzsche posibilidades divergentes, pero, sin embargo, emparentadas para destruir la valorización idealista del individuo. Es sabido que Marx reconoció en el sujeto humano la intersección, el “conjunto” de las relaciones sociales; así como Freud halló que el yo no manda en su propia casa, Nietzsche descubrió en el sujeto consciente, un monarca lábil que no tiene una visión de conjunto de todo lo que pasa en su reino, el espacio cuerpo-psiuis. Marx y Nietzsche brindaron con Freud los requisitos para el conocimiento de la determinación social, de las oscuridades determinadas por la pulsión y de la pluralización del sujeto, todos motivos que se encuentran en Brecht. Se podría afirmar que Brecht encontró en los tres, al menos en Nietzsche y Marx, ingredientes para un pensamiento materialista. Si Brecht pudo formular que el yo era un átomo que siempre se desintegraba y se volvía a formar, este tipo de conocimiento es deudor tanto de Nietzsche como de Marx.

“Puedes recomenzar con el último aliento”. Este tipo de frases, a primera vista absurdas, pero para Brecht sumamente sintomáticas, no tienen un sentido empírico, sino expresivo de un modo de ver que percibe todo punto temporal como comienzo, como un posible inicio, como un acontecimiento cuya característica es su discontinuidad para con aquello que antecede. Cuando un filósofo como Alain Badiou define lo político directamente por el motivo del inicio y el sujeto como “acontecimiento”, en tanto puede hacer más allá de toda determinación en cada momento lo inesperado, podría

remitirse para tales ideas con pleno derecho a Brecht. La escritura de Brecht se dirigió toda su vida contra la incorporación de la vida en la lógica. Siempre volvía a destacar la resistencia del cuerpo contra el concepto: se reconoce ese motivo en la obra temprana en la pretensión de tener una vida sexual activa, en la insistencia en el “ahora” del joven camarada de *La medida*, en el vientre de *Galileo Galilei* o también el vientre de *El alma buena de Sezuán*, donde lo que hace explotar la duplicidad de Shen Te, la buena, y Shui Ta, el malo, es el embarazo. La crítica de Brecht se dirige contra el endiosamiento de la lógica y también contra el fetiche de las leyes de coerción lógicas de la historia.

En Nietzsche, en el concepto de lo dionisiaco se trata de la resistencia contra todo tipo de negación moral del mundo. Por tremendas que sean las realidades con las que nos topamos, pese a toda la crítica, no debemos olvidar la afirmación fundamental del mundo. (Esa fue la crítica de Nietzsche a los comunistas revolucionarios, que en beneficio de un futuro ideal desvalorizaban el mundo, el mundo existente en el presente). Brecht pudo aprender de Nietzsche un sí semejante sin que esto haya puesto en peligro su materialismo. Así como ya Lucrecio quería liberar a los hombres del miedo demostrando la mortalidad del alma, Nietzsche insistía que solo había este único mundo del devenir. No hizo falta decírselo dos veces a Brecht cuando, por ejemplo, en el canto final de *Devocionario del hogar* escribió la canción contra el engaño:

¡No os dejéis engañar!
No hay ningún retorno.
El día está a las puertas;
ya se siente el viento nocturno:
no habrá ningún mañana.

¡No os dejéis estafar!
La vida es poca.
¡Bebedla a grandes tragos,
pues no os parecerá bastante
cuando hayáis de dejarla!²¹

El Brecht de los últimos tiempos agregó:

Fuera de este astro, pensaba yo, no hay nada
y está tan arrasado.
Es nuestro único refugio y de ello
tiene el aspecto.²²

La unidad de afirmación del mundo y crítica radical de lo existente es una contradicción que Brecht no resuelve en sus textos, sino que siempre vuelve a articular. Estaba de acuerdo con todo lo que deviene. Pero este devenir en Brecht ni siquiera en los tiempos más combativos asumió la forma anhelada por los hegelianos (también entre los marxistas), piénsese en la fórmula repetida “¡Renuncien a él!” [Gebt sie auf!] en la *Pieza didáctica de Baden*:

Si habéis mejorado el mundo,
Mejorad el mundo mejorado.
¡Renunciad!²³

A los dialécticos les hubiera gustado escuchar aquí un “¡Supérenlo!” [Hebt sie auf!] y no puede ser casualidad que Brecht se arrime tanto a la fórmula de la dialéctica para después evitarla tan llamativamente. Para él existe un devenir destructivo sin superación planificada conceptualmente de antemano. Algo que recuerda más al fluir de Heráclito y al intento de Nietzsche de pensar el devenir que a la dialéctica del idealismo.

De hecho, a pesar del uso continuo de la palabra dialéctica, en el pensamiento de Brecht hay un gesto directo inequívocamente antidialéctico.

Corresponde mencionar algo más respecto del tema del nihilismo. Se suele decir que Brecht se quitó la piel nihilista al pasarse al marxismo. Pero también el autor de *Galileo Galilei* todavía deja en claro cómo, por un lado, la imagen del mundo de la ideología clerical acaba en dotación de sentido mientras la imagen del hombre revolucionaria compra junto con la libertad, por otro lado, también la pérdida de sentido, de la posición central del hombre. Para Nietzsche el nihilismo, que ve rodar al hombre “desde el centro a la x”²⁴, representa una condición celebrada para la liberación de la desvalorización cristiana del mundo. Para Brecht, en *Galileo Galilei* se plantea muy seriamente la pregunta por las consecuencias que traerá para el pueblo la falta de consuelo religioso. Sin duda no se trata de una realidad progresista, pero sí relevante, para con la cual Galileo es ciego durante mucho tiempo hasta que se ve forzado a experimentar en su propia dicotomía interior que ningún individuo está privado de inconsecuencia, de “traición”. Es interesante la polémica directa de Brecht con Nietzsche en el soneto sobre Zaratustra.

Delicado espíritu, que el ruido no te confunda
Si subes a cumbres tales que tu hablar

No destinado a todos, ahora no alcanza a ninguno:
Más allá de los mercados, no hay más que la Tierra.²⁵

No es despotismo seductor lo que Brecht reprocha a Nietzsche, tampoco darwinismo social, no habla contra un irracionalista o antihumanista. No se tematiza que Nietzsche se haya opuesto enérgicamente al socialismo o haya predicado acerca del “superhombre”. No se trata en absoluto de determinados contenidos en Nietzsche, sino de su retirada de la praxis. Nietzsche se negaba a tolerar la confrontación problemática del pensamiento con los mercados. Mientras él pagó su pureza con “demencia” y el peor de los abusos para con su teoría, Brecht, siempre que mostraba praxis histórica, articulaba una escisión –desde los poemas tempranos pasando por las piezas de aprendizaje hasta *Galileo Galilei* y *El alma buena de Sezuán*. Nietzsche se mantuvo al margen, y el soneto de Brecht suena casi como el discurso del alumno que concreta las mejores intenciones del maestro al incluir lo político. Puso a un lado la delicadeza extremada del espíritu que echa en cara al autor de *Zaratustra*. Es notable que Brecht, en una opinión sobre Karl Korsch –su gran maestro desde los años 1920– casi hace la misma recriminación: “Creo que es intrépido. Pero lo que teme es verse envuelto en movimientos que se topan con dificultades. Creo que valora su integridad un poco demás”.²⁶

Desde Brecht pueden leerse ambos: Nietzsche y Marx. Marx, porque sin el concepto histórico, la crítica del capital y la idea de la revolución, el devenir de Nietzsche no trasciende el orden de lo estético. Nietzsche, porque sin la crítica de los resabios de dialéctica histórica idealista, sin un pensamiento que acoja en sí el azar, el juego y la danza, el pensamiento revolucionario amenaza con volverse terrorista. El punto de contacto no es, como decía Brecht, lo bueno viejo, sino lo malo nuevo.

Esa gentuza superficial y ávida de renovación
Que no usa sus botas hasta el fin
Ni termina de leer sus libros
Vuelve a olvidar sus pensamientos
Es la natural
Esperanza del mundo.
Y si no lo es,
Entonces todo lo nuevo
Es mejor que todo lo viejo.²⁷

Supervivencia

Brecht está vivo, sin duda. ¿Pero cuál de ellos? Está vivo el Brecht sin el cual Heiner Müller no habría sido imaginable. Aquel sin el cual el teatro alemán tendría otro aspecto: generaciones de directores de posguerra de los años 1960 hasta los años 1990 se empaparon de la intelectualización que hizo Brecht del teatro, las técnicas del distanciamiento, ruptura y alteración de ilusión y empatía. Brecht está presente en todo el estilo del nuevo teatro alemán, incluso cuando los directores no se remiten a él o incluso –por lo general recriminándolo– simplificación y carácter didáctico– lo rechazan. Peter Stein y Klaus Michael Grüber eludieron a Brecht; y, así y todo, sin el impulso brechtiano no pueden entenderse ni el intelectualismo de Stein, ni Frank Castorf, Einar Schleef, Christoph Marthaler, Nicolas Stemmann, Falk Richter, ni grupos como Rimini Protokoll, andcompany&Co, She She Pop ni muchos otros. Aunque –como todos los buenos discípulos, como también Heiner Müller– hagan todo diferente al maestro.

René Pollesch afirma de su teatro lo que también se puede decir de Brecht: “En mi caso no hay personajes, sino un texto que es pensado en común”. Los protagonistas de Brecht hasta cierto punto deben entenderse como figuras; al menos en las piezas didácticas, como “figuras” en sentido retórico. No son más de lo que son por su contexto, no tienen identidad, son constelaciones que, sin límite certero, pasan al campo de su contexto; tal como se insertan en un texto las figuras retóricas.

Si se lo compara con el teatro de otros países, la fortaleza, a veces también el punto débil del teatro alemán es su marcada tendencia a la reflexión, la frialdad, la distancia, la crítica y a un elevado escepticismo respecto de una entrega a la embriaguez de los sentimientos, que en ocasiones puede llegar hasta la fobia a las emociones. No hay sentimiento sin que de inmediato haya que neutralizarlo. La cualidad del teatro intelectualmente exigente es una herencia específicamente brechtiana, una herencia de la que hay que decir que se remonta mucho más atrás en la historia del teatro alemán. Porque en Alemania, ya en el siglo XVII, por diversos motivos, fue más la burguesía ilustrada que la aristocracia la que sostuvo el teatro. Porque, y no solo mediante el teatro escolar jesuítico, la relación entre escuela y teatro en Alemania siempre fue particularmente estrecha. ¿O acaso incluso nuestro clasicismo no se encuentra bajo el signo de programas pedagógicos educativos (“educación del género humano” en Lessing, “educación estética” en Schiller)? No es algo para criticar o volver objeto de

burla con ligereza. Produjo la gran tradición de un teatro pensante, de crítica social, que reflexiona sobre su responsabilidad y quiere hacerle justicia esforzándose por mejorar la sociedad mediante educación e instrucción del público. Desde un punto de vista histórico es poco casual que el aporte más significativo de Alemania al teatro universal reciente sea un poeta para cuya obra la *forma* del carácter didáctico es constitutiva. Pero no viene mal tener en mente de cuando en cuando el lado oscuro de esta predilección de la cultura teatral alemana: la tendencia, que parece inextirpable incluso en las discusiones actuales, de confundir a fin de cuentas la butaca del teatro con el banco de escuela.

Lo que más cuenta de la teoría teatral brechtiana hoy en día es que exige en la misma medida de actores y espectadores que conciban el teatro como situación comunicativa. Y precisamente eso es, a mi juicio, la tarea que el teatro se tiene que plantear en la actualidad: involucrar al público en un intercambio y discurso sobre su propio modo de la representación y después, solo mediado de esta manera, sobre cuestiones sociales fundamentales. Tiene que “escindir” al público –tal la intención declarada de Brecht–, en lugar de unirlo en el sentido de lo humano universal. Y tales reivindicaciones hacia el teatro parecen querer volverse cada vez más actuales año tras año. El teatro sigue siendo arte, pero justamente, porque después de Brecht ya no puede pensárselo *solo* como praxis estética sino como más (y quizás también menos) que arte, requiere con tanta más premura el nuevo “arte espectador” que Brecht siempre reclamaba. En tanto proceso, el teatro será cada vez más praxis de la investigación, del autocuestionamiento, aventura del pensamiento y de la imaginación más que elaboración de un producto.

Y es muy probable que en muchos casos las formas posdramáticas abiertas y el teatro del tipo performático estén más próximos a la sustancia abrasadora del pensamiento de Brecht que grandes teatros urbanos, que representan sus obras a partir de una que otra concesión. Si el teatro no cuestiona su propia estructura como institución y como modo de producción, no va a poner nada en cuestión. Esto es algo que Brecht sabía y que hoy hay que traer a la memoria. O bien el teatro es ya aquí y ahora un intento de salir de las formas dominantes de la comunicación y probar al menos por momentos otra forma de encuentro, o bien no es sino *just another brick in the wall* de la industria del entretenimiento. En una de sus últimas apariciones públicas, una conversación con dramaturgos, Brecht explicó que lo que se necesitaba eran “pequeñas formas móviles, teatritos”. Trajo a colación la tradición del agitprop y sostuvo que también en los grandes teatros podrían surgir pequeños colectivos teatrales. Y que podrían

hacerlo –y aquí es como si en la cinta se oyera una sonrisita satisfecha por la propia formulación– mediante “encendido espontáneo”. En esos últimos años escribió las *Elegías de Buckow*, poemas llenos de escepticismo. Y este escepticismo, así nos parece, ya entonces le permitió intuir el gran entumecimiento paralizante que acechaba y acecharía a los grandes aparatos teatrales.

Para Brecht se trataba de modificar el teatro mismo desde sus cimientos. El objetivo era que el público disfrutara críticamente la representación, que pensara a la par, que permaneciera libre y relajado, no se dejara sumergir en la embriaguez de los sentimientos, que Brecht llamaba “indigna”. Le resultaba inconcebible que hombres serios, experimentados en la lucha de la existencia, entregaran en el guardarropa su lógica para dejarse conducir a sentimientos teatrales completamente irreales. El teatro tenía que convertirse en otra cosa que una autocelebración de la burguesía como público. No sin razón se consideraba el Copérnico del arte teatral que repensaba el sistema completo del teatro ya no como presentación delante y para el público, sino como función con el público.

El duelo de los que piensan

Otoño californiano

1

En mi jardín
solo hay vegetación perenne. Si quiero ver otoño,
tengo que desplazarme hasta la casa de campo de mi amigo en
las colinas. Allí
durante cinco minutos puedo ver un árbol
despojado de sus hojas, y sus hojas despojadas del tronco.

2

Ví una espléndida hoja otoñal arrastrada
por el viento calle abajo, y pensé: ¡Qué difícil
predecir el rumbo futuro de esta hoja!²⁸

El poema se nutre de las impresiones y los sentimientos del autor en el exilio, pero es evidente que va más allá del motivo ocasional y habla de una experiencia humana más general, que va de la mano del paisaje otoñal del duelo.

Hay pocos temas en la creación de Brecht en los que aflore tan claramente su aversión personal como precisamente el paisaje de California. Seguramente se vio muy afectado por la insatisfacción impaciente del poeta con su situación personal, en la que es probable que se sintiera aislado en varios sentidos: solo, sin público, en la extranjería estético-social de los EE.UU., donde su arte era incomprendido por completo, para colmo, prácticamente sin posibilidades de ganar dinero al interior de un círculo de emigrados que en parte alcanzaron un bienestar que, es de suponer, generó algo de envidia.

En la primera parte del poema se retrata un yo que se experimenta en “otoño”, más allá del buen verano, ya con la premonición del invierno, la muerte. Habla de su “jardín” que, a diferencia de la casa de campo más rica del amigo no mencionado en las colinas, es probable que forme parte de una casa más bien modesta, quizás una casa como la que los Brecht habitaron en Santa Mónica. El jardín está separado por encabalgamiento para resaltar esta oposición entre el trozo modesto de tierra que es el suyo y la casa de campo más rica en las colinas. Allí “solo hay vegetación perenne [plantas siemprevivas]”. Por un lado, es una referencia a la flora californiana, donde por el clima soleado a lo largo de todo el año casi no se perciben los cambios de estación. Esta circunstancia, que a muchos les parece agradable, no se presenta de ningún modo como positiva. Antes bien, la expresión apunta por la palabra “siempreviva” a una típica planta de cementerio. La vista de las siemprevivas resulta una imagen de la muerte. ¿Pero por qué? Porque el yo en otoño también quiere “ver otoño”. Esto probablemente no solo se refiera a los colores, los colores radiantes del otoño frente al verde perenne (que también tiene una tradición en Brecht y la poesía como color de la podredumbre y del ajeno), sino ante todo al *cambio* de las estaciones *en sí*, uno de los grandes motivos de Brecht. El otoño californiano sustrae el tiempo a la percepción, le escamotea el recambio de las cosas, ocaso y nuevo comienzo. Así, el poema desde el inicio se encuentra entre dos luces: por un lado, duelo por su situación, por otro, desde el principio una *resistencia* contra el duelo por la transitoriedad, contra cólicos otoñales.

Para recuperar la experiencia del cambio, el yo necesita la casa campestre del amigo, hacia donde, sin embargo, tiene que realizar un viaje, ¿quizás por aquella calle donde luego observa la hoja otoñal? Pero allí no es que se entregue a una sumersión profunda y meditativa en el otoño. No, “cinco minutos”, aquellos cinco minutos que Brecht siempre volvió a utilizar como indicio de un plazo limitado del pensamiento. Así, los cinco minutos en *La medida* funcionan como alegoría del tiempo sistemáticamente siempre demasiado corto que tiene

a disposición quien actúa políticamente para tomar una decisión cuando carece de la información completa. El coro de control pregunta: “¿No encontraron otra solución para conservar al joven combatiente en el combate?” Los cuatro agitadores responden:

En tan poco tiempo no encontramos otra solución.

(...)

Cinco minutos, a la vista de los perseguidores

Pensamos, buscando

Una solución mejor.

También vosotros pensáis buscando

Una solución mejor.²⁹

En *Fatzer* dice en una ocasión: “Es bueno que por azar hayamos llegado a un sitio del mundo donde pudimos reflexionar cinco minutos. Ahora podemos regresar a casa”.

Aquí, entonces, el yo puede detenerse cinco minutos y “ver un árbol despojado de sus hojas, y sus hojas despojadas del tronco”. Lo que ve el yo es el despojo como estado general del mundo, despojo por guerra o comercio. Los países se ven despojados de sus copas frondosas porque los mejores tienen que huir. Los exiliados, dispersos, sin embargo, no son más que fronda a rastrillar, ya no son perceptibles como hojas aisladas. ¿O sí?

En la hoja otoñal espléndida [grande] aislada se reconoce rápidamente la contrafigura del yo poético que es impulsado por el viento de las circunstancias, sin posibilidad alguna de determinar por sí mismo el camino, “calle abajo”. Ahí está, entonces, visto de cerca, como destino individual, aquella “hojas despojadas del tronco”, que habría deseado ver en la primera parte del poema (o en el primero de los dos poemas publicados con el título “Otoño californiano”). Pero es probable que no se trate solo de la persona, la hoja también representa lo escrito que en ese viento a la deriva pierde su rumbo y actúa sin dirección, no sabe si va a llegar a su destinatario, ni a cuál, en todo caso. En ese punto más bajo de la experiencia, sin embargo, se produce un viraje con las siguientes palabras, que casi no pueden ser más típicas de Brecht, que probablemente no podrían haber sido escritas por otra persona de esa manera: “[...] y pensé: ¡Qué difícil / predecir el rumbo futuro de esta hoja!”

¿Qué fórmula podría ser más espartana, concisa y a la vez tan poética para expresar la pasión de lo racional aún en pleno fracaso? Frente a la

hoja a la deriva, totalmente en manos del azar, el hecho de tan solo pensar en el intento de calcularlo hace que este yo aparezca como un investigador que no se deja abatir. La palabra “difícil” en ese pasaje puede ser considerada una de las grandes minimizaciones en la obra de Brecht. Si Brecht no diera por supuesto su dialecto de Augsburgo, uno estaría tentado de no escuchar en esta palabra solo *difícil* [schwier-ig], sino una vez más el *difi-yo* [schwier-Ich]. Experiencia del duelo, del horror, de la derrota que no es disimulada, y una resistencia del pensamiento ya inscripta en el modo de la experiencia que se le opone: tal el sello de los escritos firmados con B. B.

2016

- 1 En mis trabajos de los años 1970 siempre volví a encontrar a "otro" Brecht, y en 1991 en Augsburg lo convertí en tema de la primera Conferencia Brecht de la *International Brecht Society* fuera de los Estados Unidos, que dirigí junto con Renate Voris.
- 2 Entre tanto se desarrolló una discusión más abierta y con vistas a futuro acerca del "learning play", por ejemplo, en Pollesch, los *Fatzer-Tage* en Mülheim, She She Pop y andcompany&Co.
- 3 Althusser, Louis: "Piccolo Teatro, Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über materialistisches Theater" [Piccolo Teatro, Bertolazzi y Brecht. Comentarios sobre teatro materialista], en: *Alternative 137*, Karlsruhe 04/1981, p. 82.
- 4 Cfr. Weber, Betty Nance: *Brechts "Kreidekreis", ein Revolutionsstück. Eine Interpretation. Mit Texten aus dem Nachlaß* [El "Círculo de tiza" de Brecht, una pieza revolucionaria. Una interpretación. Con textos póstumos], Frankfurt, 1978.
- 5 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, ed. de Rolf Tiedemann, Frankfurt, 2003, p. 55 [edición en español: *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004, p. 50]
- 6 *Ibíd.*
- 7 Lukács, Georg: *Werke*. vol. 15, Darmstadt/Neuwied, 1981, p. 10.
- 8 Adorno: *Ästhetische Theorie*, p. 345 [edición en español: *Teoría estética*, op. cit., p. 307]
- 9 Brecht, Bertolt: *Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954*, ed. Herta Ramthun, Fráncfort d. M., 1975, p. 138 [edición en español: *Diarios 1920–1922. Notas autobiográficas 1920–1954*. Trad. de Juan J. Del Solar, Barcelona, Crítica, 1980, p.123. Trad. levemente modificada.]
- 10 GW 8, p. 101. [¿Qué más se espera de mí? en Bertolt Brecht, 80 poemas y canciones, sel. y trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 61]
- 11 Brecht, Bertolt: "Die Lösung", en: *GBA 12*, p. 310 [edición en español: *Más de cien poemas*. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1998, p. 337].
- 12 Althusser: *Alternative 137*, p. 97.
- 13 *Ibíd.*, p. 85 [edición en español: "El 'Piccolo', Bertolazzi y Brecht Notas acerca de un teatro materialista". En: *La revolución teórica de Marx*, trad. e intr. Martha Harnecker, México, siglo XXI, 1967, pp. 107–125, allí: p. 124].
- 14 Stemann, Nicolas: "Wir sind Ödipus. Überlegungen zum politischen Theater der Gegenwart" [Nosotros somos Edipo. Reflexiones sobre el teatro político de la actualidad], en: *Theater heute*, Berlin 03/2016, pp. 36–38.
- 15 Rilke, Rainer Maria: *Briefe*, 3. Bd., ed. Rilke Archiv en Weimar, Fráncfort d. M., 1987, pp. 898s.
- 16 Benjamin, Walter: *Werke II–2*, p. 557.
- 17 Badiou, Alain: *Le siècle*, París, 2005, p. 65 [edición en español: *El siglo*, Trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2005].
- 18 Cfr. Akademie der Künste, Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv, 109/88.
- 19 Cfr. Grimm, Reinhold: *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*, [Brecht y Nietzsche o Confesiones de un poeta] Fráncfort d. M., 1979 así como Lehmann, Hans-Thies/Lethen, Helmut: "Verworfenes Denken" [Pensamiento desechado], en: *Brecht-Jahrbuch 1980*, Frankfurt, 1981, pp. 149–171.
- 20 Lehmann/Lethen: "Verworfenes Denken", pp. 151s.
- 21 GBA 11, p. 116 [edición en español: *Más de cien poemas*, op. cit., p. 23].
- 22 GBA 15, p. 209 [edición en español: *Más de cien poemas*, op. cit. p. 316].
- 23 GBA 3, p. 46 [edición en español: *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo en Teatro completo*, ed., trad., introd. y notas de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, p. 476.]
- 24 Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden* [Obras en tres tomos], 3^o t., ed. Karl Schlechta, München, 1966, p. 882.
- 25 GBA 14, p. 420.

26 Lehmann / Lethen: "Verworfenes Denken", p. 170.

27 GBA 14, p. 47.

28 GBA 15, pp. 44s [edición en español: *Poemas del lugar y la circunstancia*. Edición y traducción de José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-Textos 2003, p. 93].

29 GBA 3, p. 123. [edición en español: *La medida* en *Teatro completo*, op. cit., p. 512]

ENFOCANDO AL OTRO BRECHT



ENFOCANDO AL OTRO BRECHT

Anti-serio, gris

“Así el otro se halla concebido solo como tal, no como el otro de algo, sino el otro en sí mismo, vale decir el otro de sí mismo. [...] Lo otro por sí es lo otro en sí mismo, y con esto lo otro de sí mismo, y así lo otro de lo otro —por lo tanto, lo absolutamente desigual en sí, que se niega y se cambia a sí mismo [...]”.¹

HEGEL

A la obra de Brecht se aplica su bella formulación sobre las arquitecturas: “Las construcciones semiderruidas / parecen otra vez proyectos inconclusos, / de grandiosas dimensiones [...]”.²

Su texto es un campo exploratorio, lleno de elementos semiderruidos, y a la vez campo de maniobras de ideas políticas, claro que en su mayoría alcanzadas por el destino de la transitoriedad, rápidamente, como es propio del siglo. Pero el cuchillo de su escritura muestra con una agudeza compartida por pocos otros los problemas desgarradores a los que respondían tales ideas y que el fracaso del socialismo dejó irresueltos. Antes de las preguntas mueren las respuestas. Las preguntas de Brecht siguen vivas. Por ese motivo —no solo por eso, porque simplemente es un arte grandioso en múltiples aspectos— siempre se puede volver a adentrarse con optimismo en el campo de experimentación sin negar el horror ante ideas que llevaron al frío mortal y la catástrofe. El otro Brecht sería aquel cuyas preguntas y cuya inteligencia de la descripción del mundo siguen vigentes, pero no sin examen implacable los ideales del colectivo y de la política leninista. Qué quedará exactamente de los análisis políticos, los ideales y las utopías de Brecht es algo sobre lo cual de todos modos no se querrá emitir un juicio apresurado. Podría alcanzarse un consenso acerca de sus errores, referidos al valor de los partidos leninistas; su silencio ante los crímenes del estalinismo; su identificación con la política funesta de la Internacional Comunista de los

años 1930; la simplificación espeluznante del problema del fascismo, y al final el no reconocimiento de la democracia de posguerra en la República Federal de Alemania y la encarnizada perseverancia, pese a la resignación incipiente, en el papel históricamente progresista de la zona de ocupación soviética, luego República Democrática Alemana.

El otro Brecht es un terreno imaginario, un torrente léxico, un paisaje textual, donde las ideas “oficiales” se pierden una y otra vez en la jungla de las palabras, donde las regiones solo en apariencia bien cartografiadas se manifiestan como imprecisas o mal registradas. La expresión concisa en una segunda mirada parece “difusa”, en las imágenes del texto la tesis se une con su otro, con la musicalidad material del cuerpo léxico, y el tejido que gestan es menos una idea que “otro” tipo de textura. Una anotación temprana en su diario:

No creo que llegue a tener nunca una filosofía tan completa como las de Goethe o Hebbel, que debieron tener memorias de revisor de tranvía en lo que respecta a sus ideas. Yo olvido siempre las mías y no logro decidirme a memorizarlas. Ciudades, aventuras y rostros naufragan asimismo entre los pliegues de mi cerebro en menos que canta un gallo. ¿Qué haré cuando sea viejo? ¿Qué penosamente viviré con mis recuerdos diezmados y mis ideas desvencijadas, que no serán sino tullidos arrogantes!³

Sí, esa gris imagen beckettiana de las ideas en decadencia es algo imaginable. Pero además están las palabras, está la fuerza de la lectura reiniciada, que siempre consideró y también hoy considera que en un gran autor las ideas pueden perderse, pero que el campo de experimentación de palabras sigue siendo un campo de fuerzas que genera nuevas ideas.

“No sé a quién andarán buscando, pero no es a mí”.⁴ El otro es siempre e irrevocablemente otro que se sustrae a toda fijación. Ambigüedad, doble sentido, paradoja y máscara a primera vista, estos motivos, que indican la supresión del yo y del sentido, forman parte de los enseres primigenios de la filología brechtiana. Entre tanto, hasta el día de hoy se reducen en gran medida estas escisiones interiores a una problemática moral (por ejemplo, la prédica del accionar socialmente responsable en el caso de oportunismo personal, cubierto de un manto de astucia pragmática). O a la paradoja entre compromiso y poesía. ¿Pero qué pasa si el rostro y la máscara no pueden separarse, si el rostro se arrancara junto con la máscara, como se lee en Büchner? ¿Qué si la grieta

no transcurriera entre compromiso y autonomía estética de la poesía, sino que escindiera ambos polos de esa tensión?

El texto, no solo el de Brecht, al aceptar el juego del lenguaje y entregarse a él, define un campo de experimentación en el que cada posición, por más clara que parezca, pierde una porción de seriedad. Brecht lo sabía con respecto a sí mismo, también en tiempos oscuros. En 1938 le dijo a Walter Benjamin:

Pienso a menudo en un tribunal ante el cual se me interrogaría.
“¿Pero cómo? ¿Va en serio?” Tendría entonces que reconocer.
Pienso demasiado en lo artístico, en lo que le conviene al teatro
para que pueda por mi parte ir en serio. Pero cuando haya negado
esta pregunta importante, añadiré una afirmación más importante
todavía, a saber, que mi comportamiento está *permitido*.⁵

No hay lógica que permanezca al margen del juego del texto. Solo la lectura, no el texto, carece de las coordenadas. Una red de referencias, que la filología tiende rápidamente a disecar para obtener la –muy hipotética– garantía de la comprensión.

No olvidemos lo que se olvida cuando decimos Brecht. Es un discurso que siempre reincide en el constructo de un ser que –en apariencia– con su firma declaró “propio” el texto, siempre reincide en el fetiche de la firma. (Y, por cierto, del género. ¿Puede determinarse la instancia, el no ser, que escribe el texto, con la misma seguridad como masculino o femenino como la persona empírica del autor Brecht?). Juego mental. ¿Cuánto se ganaría o perdería si por un tiempo simplemente fuera, por así decirlo, tabú el sustantivo “Brecht” –al igual que “Goethe” o “Shakespeare”– si cada vez en lugar de hablar de esta instancia en gran medida imaginaria y construida, solo se hablara del texto concreto?

El “otro Brecht” como tema ¿sería, entonces, en primer lugar, un no tema, si se trata de un Brecht que por definición no se puede definir? En los hechos, en la praxis, un no tema, una referencia al problema de la tematización mismo. El otro Brecht significa a la vez una reflexión sobre el modo de la lectura y de la puesta en escena. Si comprender significa fijar significado, reconstruir su génesis, entonces la pregunta por el siempre y necesariamente otro también plantea la pregunta por una forzosa no comprensión en la comprensión misma. El otro Brecht no significa otro terreno, otro lugar, un aspecto ignorado o hasta ahora menos atendido que habría que completar porque hay una laguna en la investigación. Significa resaltar una otredad en sí mismo, que con un concepto

acuñado por Louis Althusser en relación con el teatro de Brecht, podría llamarse alteridad. La alteridad sería, entonces, una otredad que no se puede superar en el sentido de la dialéctica, una fractura entre dos realidades que por nada en el mundo quieren fusionarse como en el símbolo o aparecer de manera dialéctica como una unidad pensada más en profundidad.

Lo negro

Hay algunos que lo vieron al otro Brecht, Hans Henny Jahnn, por ejemplo, que conoció a Brecht en 1923. Para aquel entonces, Brecht preparaba junto con Arnolt Bronnen en Berlín una representación de *Pastor Ephraim Magnus*. Aparentemente, desde entonces Jahnn siguió el trabajo de Brecht “con gran interés”. En 1933 ambos exiliados volvieron a encontrarse en Dinamarca, y luego en 1950 en Berlín.⁶

Inmediatamente después de la muerte de Brecht, Peter Huchel pidió a Jahnn un texto sobre Brecht para *Sinn und Form*, la revista literaria y cultural dirigida por él. Jahnn le escribió (respondiendo a su recordatorio) el 9 de noviembre de 1956 que había trabajado en el artículo “A bordo de un buque carbonero errante” en el Mar del Norte y el Mar Báltico. La edición de las obras de Jahnn incluye el manuscrito en el que se basó el texto publicado en aquel entonces. En este último dice:

Al menos en la zona occidental uno se ocupaba de la ideología de impronta marxista de Brecht, y en algunos casos se llegó así a un juicio despectivo acerca de su obra. Evidentemente, es difícil para quienes piensan diferente aceptar que era marxista, así como otros grandes poetas, por ejemplo, Bernanos, eran cristianos, u otros, paganos convencidos.

Nada me parece menos productivo que acercarse a la obra de Brecht desde su cercado. Su “cosmovisión”, desde el principio hasta el fin, fue la de un poeta no enceguecido. No era tan estrecha como algunos gustan afirmar; tampoco tenía una orientación optimista, eso menos que nada; tomaba como referencia la realidad.⁷

En el manuscrito del artículo no se trata de evitar la aproximación a Brecht a través de un “cercado”, sino, más neutralmente, del ángulo de la ideología marxista. Y a continuación del pasaje citado se encuentran las siguientes frases de Hans Henny Jahnn, que no se incluyeron en la versión impresa:

[Su ideología] se deslizaba –dado que la existencia de la humanidad no puede ser llevada al extremo de verla color de rosa– una y otra vez hacia el costado del diagnóstico amargo. En ninguna de sus obras calló o negó la dureza de la creación. No negó el progreso ni la posibilidad de mejoras. Sin embargo, no consideró que la felicidad obtenible fuera cuantiosa. Veía con escepticismo la transformación del hombre.

Las palabras del misionero en *En la jungla de las ciudades* nunca fueron retiradas en los trabajos futuros: “El ser humano es demasiado resistente. Ese es su mayor defecto. Puede hacer demasiadas cosas consigo mismo. Se destruye con demasiada dificultad”. Tampoco se va a poder arrebatarle esos otros versos, que tratan del pobre B. B., e imputarle que habrían sido superadas o desvalorizadas por el paso de la historia universal:

De estas ciudades solo quedará ¡el viento que las atraviesa!
La casa le alegra al tragón: la vacía.
Sabemos que somos interinos y que, tras de nosotros,
No vendrá nada digno de mención.

Todo aquel que tenga una mínima experiencia en redactar ideas y sensaciones, para quien la esencia de la formulación no le es ajena, reconoce de inmediato que el “nada digno de mención” junto con la comprobación “que somos interinos” constituye el verdadero enunciado [...], en esa representación el segundo verso de la estrofa tiene un origen posterior al cuarto, por más que haya sido escrito antes de que el último haya puesto en papel su cruel verdad con perfección sin igual.⁸

La “cruel verdad” de Brecht siempre volvía a esconderse en la precisa levedad, la “perfección sin igual” de sus frases que exploran, en el laberinto del lenguaje, con una precisión del orden de lo mágico, el sendero del ademán del menor de los esfuerzos. Garra y gracia, tal como lo deseaba, habitan su lenguaje:

Los malos temen tus garras.
Los buenos se alegran con tu gracia.
Algo así
me gustaría oír decir
de mis versos.⁹

Pero la inscripción del más duro de los pesimismos en su obra, el escepticismo abismal del pedagogo frente a la transformación del hombre no fue realmente leída como lo que es: trazo gris y fermento de toda su escritura. ¿Acaso lo que vincula su teatro con Artaud, su pensamiento con Nietzsche, no se sigue considerando un mero *aparte*?

Del otro B. B.: Crueldad y risa

¿Pero no se trata de asuntos extremadamente serios? Sin duda. Los textos de Brecht mismos, donde muerte, frío, desaparición y aislamiento, engaño y autoengaño, violencia, represión y violencia engendrada por violencia siguen siendo motivos centrales, están colmados de tristeza y tragedia. No obstante, incluso lo más grave está amalgamado por la risa, el humor, la afirmación del juego y de la modificación. En los terremotos que vendrán B. B. quiere evitar que el tabaco Virginia se le vuelva amargo. Pero no simplemente, como se lee primero, porque los terremotos serían imágenes de la catástrofe. Los sismos se evidencian más bien como imágenes deseadas de un “carácter destructivo” de destrucción universal y como quintaesencia de modificación despiadada:

Después de saborear un poco de café negro, hasta los edificios de cemento armado parecen mejores. Constaté con gran espanto (en el folleto propagandístico de una constructora americana), que esos rascacielos resistieron incluso el terremoto de San Francisco, pero en el fondo, y tras pensar un buen rato, me parecen más frágiles que la cabaña de un campesino [...]. Fue una suerte que esta idea viniera en mi ayuda, pues suelo contemplar estas largas y gloriosas viviendas con sumo placer.¹⁰

Al igual que aquellos “largos edificios de la isla de Manhattan” del poema; siempre y cuando no duren demasiado.

¿Qué es, entonces, el huracán, comparado con el ser humano, que quiere divertirse, por ejemplo, en *Mahagonny*, comiéndose el sombrero, ese famoso sombrero que habría que seguir a lo largo de la obra de Brecht? Aquí la cosa se pone realmente seria... ¿o no? No importa el modo en que se frecuente esta escritura, humanista no es, sino extrema, malvada, colectivista-anárquica... ¿y es posible separar todo esto con claridad? Brecht no estaba contra lo asocial, solo contra lo no social. Ha de leerse ahí una dureza, frialdad y consecuencia de apariencia peculiarmente intangible: leer al “otro” Brecht sin duda no puede significar omitir esa lectura.

¡Calla!

¿Qué –crees– cambia más fácil

Una piedra o tu opinión al respecto?

Yo siempre he sido el mismo.¹¹

O:

“Tan fría como el viento es la lección para esquivarlo”.¹²

Sí, hay allí una “deshumanización” plasmada en imágenes de la unión con procesos naturales, luego con máquinas; en el “acuerdo” enigmático, fusión con el coro y el colectivo. No por eso el otro Brecht es un Heiner Müller *avant la lettre*, que escribe en *Máquina Hamlet*: “Quiero ser una máquina. Brazos para asir, piernas para andar, sin dolor, sin pensar”. Ni tampoco, a la inversa, el poeta sensible que ocultaba detrás de la máscara malvada del ideal mecánico un ser bueno en términos humanistas. Eso menos que nada. Otra vez Heiner Müller, uno de los mejores lectores de Brecht: “Lo que me interesa de Brecht es el mal, que él mismo en la última época enmascaró bastante, o al menos le permitió a Weigel que lo enmascarara. Pero el mal es en Brecht la sustancia”.¹³ Es la sustancia de un poeta y de una política que (casi) siempre supieron preservarse de cualquier “diletantismo moralizante” (Walter Benjamin). El otro Brecht es aquel en quien el mal está intrincado indisolublemente con metas humanas. Müller habla de pasajes en *Arturo Ui* o *Coriolano* en los que se filtra un “tono cardíaco” de Brecht:

Donde de repente se percibe una simpatía para nada
intencionada ni calculada con este aristócrata que desprecia a las
masas. Y FATZER consiste esencialmente en el tono cardíaco

de esos pasajes malvados, y por eso es el mejor texto. Pienso que también es una prueba de la verdadera capacidad de goce. El goce requiere maldad, desconsideración.¹⁴

Este tono es categórico en más de un poema de los años 1930:

Por donde pasa mi tanque
Esa es la calle
Lo que dice mi cañón
Esa es mi opinión
Pero de entre todos
Solo a mi hermano respeto
golpeándolo solo en la jeta.¹⁵

Todavía resta superar la tendencia, aún demasiado moderada, a inspeccionar las vías escarpadas en las que se erigen los postulados de Brecht. Solo donde se sostiene la provocación, no se la evita o niega, se divisa al Brecht que siempre fue el otro del otro. Las chances de una deconstrucción que permita calcar las fisuras en el armado de los textos fueron particularmente escasas durante mucho tiempo en el campo de la investigación brechtiana porque muchos sospechan una oposición absoluta *eo ipso* entre la microlectura que tiende a abrir y la moral política del final. En efecto, no hay una apertura del sentido lúdico-inocua. Si fuera todo, con justa razón podría decirse: ¿y qué? Si el sentido se sustrae, bueno, se sustrae y punto. ¡Déjalo ir! Pero es una sustracción que entraña una dimensión del dolor, de la pérdida, de la amenaza.

El otro

Un juego peculiar con el carácter performativo de las frases vuelve legible al otro Brecht en un poema clave del *Libro de lectura para ciudadanos*. Este termina así:

Cuida, cuando pienses en morir,
que no quede tumba alguna que indique dónde yaces
con un claro epitafio que te señale a ti
y el año de tu muerte; ¡que te delate!

Una vez más:
¡Borra las huellas!

(Esto me dijeron).¹⁶

Solo en calidad de nombre el epitafio claro (alusivo a la persona) puede implicar una amenaza en forma de denuncia (también policial). Es evidente que se está amenazado y perseguido por todos los flancos: el mundo un espacio, o sueño, persecutorio. Incluso en la muerte hay que permanecer de incógnito. No hay interpretación realista que resista la alta abstracción del texto (por ejemplo, que se trata de proteger a camaradas de un trabajo conspirativo, familiares o amigos incluso mediante el anonimato de la muerte). De ahí que ni GPU ni clandestinidad política o moderno yo-masa o huida de la autoridad y responsabilidad aporten más que connotaciones asociativas. Se trata de un yo en forma de tú. Interpelado, interpela al lector (los poemas también estaban pensados como grabación fonográfica) e invierte al final, al mostrarse como destinatario, y no como emisor, el carácter performativo de todo el texto.

“Recuerda que morirás”, la antigua expresión del *memento mori*, contribuye a una similar desestabilización en el verso “Cuida, cuando pienses en morir”. ¿Se lee: “Cuando pienses en tu muerte” o: “Cuando quieras morir” o: “Cuando planees quitarte la vida”? Morir la propia muerte como se realiza un trabajo es uno de los motivos principales de las piezas didácticas que Brecht en anotaciones denominó “doctrina del morir”. Nuevamente, la frase tan sencilla en apariencia hace tambalear el estatus del enunciado: Nadie puede decir con semejante frialdad: “Pienso (en) morir ahora...” Lo que sucede es, en cambio, que lo que podría ser objeto de un diagnóstico, “amarga ley del mundo” (*El consentidor / El disidentor*), es expresado formalmente como decisión de la voluntad, lo que se experimenta/padece en forma pasiva es reconvertido en un acto de la voluntad.

¿Qué pasa si leer a Brecht significara en primer lugar no confiar en el respectivo estatus performativo de las frases: contar con que un enunciado puede ser leído como exhortación, una orden como constatación, una respuesta como pregunta? Porque precisamente esto no es otra cosa que la expresión formalmente manifiesta de que el sujeto humano mismo está forzosa y sistemáticamente corrido de lugar y vuelto inaccesible. Que no puede saber si sus actos y pensamientos surgen de una voluntad propia, obedecen a una voz imperiosa, suceden de manera automática. El ser humano es el ser que no puede ser fijado.

En los versos citados se produce un juego entre estar parado [stehen], acostado [liegen] y cavar [graben]. La muerte es el acto de fijar la horizontalidad [Fest-Legung], el acto de depositar en la tumba [Grab-Legung, “sepultura”] una exhortación. Monumento funerario [Grab-mal, también: “cava”] y monumento conmemorativo [Denk-mal, también: “piensa”] remiten más allá de la muerte. El texto de Brecht responde al *pathos* de la eternidad y la inmortalidad no con el *pathos* de una negación de estos artículos de fe, sino potenciando el perecer hasta una cualidad positiva: autodesaparición, autosuperación en sentido de Nietzsche. “permanece y traiciona”: quedarse es traicionar, la fidelidad consiste en desaparecer. Ya que en la muerte la transformación en cadáver no habilita otros movimientos, que al menos este *peu de localité* permanezca secreto, para que la muerte, en tanto asignación todavía posible de una última morada, caiga en la trampa.

Si el epitafio (aquí es el nombre) ya es denuncia, lo que se sugiere, nada menos, es que ya el nombre implica una acusación. Desde el bautismo hasta la lápida, el signo de la individuación lleva adherida una culpa que evidentemente no se remonta más allá. En términos protohistóricos, en el acto del entierro el individuo se destacaba frente a la especie. Pero aquí, donde incluso el traslado al reino de los muertos implica declarar a alguien culpable, en el medio del yo neobjetivista, que tiende a esfumarse en colectivo y anonimato, aparece otro, solo inscripto con sigilo en connotaciones y motivos. Se vuelve visible una técnica de juego del texto que inserta culpa y deuda en las lagunas. En la medida en que a la inculpación no se le otorga contenido alguno, surge la identidad de culpa y yo nombrado. Pero culpa es una estructura del dar y tomar.

La huella de la culpa es la inscripción del individuo en la máquina textual que sirve a su extinción. El individuo no está sin rostro, sino con *rostro en proceso de desvanecer*, es decir, rostro aún, que a la vez ya siempre emprende su *fading*. De ahí que en Brecht el maquillaje se vuelva contraparte de la escritura: clave cifrada de una versatilidad radical que, sin embargo, sin el rostro –encubierto– de la permanencia no tendría sitio:

Mi rostro está maquillado, depurado de
Toda particularidad, vaciado, para reflejar
Los pensamientos, ahora mutables como
Voz y gesto.¹⁷

Culpa es deuda: algo fue quitado, algo fue aceptado, una cuenta quedó abierta. Y, de hecho: el punto cero oculto del texto es la circunstancia de que este sujeto sospechoso que solo quita, desde el principio aceptó algo... de los padres:

Cuando te cruces con tus padres en la ciudad de Hamburgo o en cualquier otro sitio,
Pasa junto a ellos como un extraño, dobla la esquina, no los reconocas,
Tápate la cara con el sombrero que ellos te regalaron,
¡no muestres, oh, no muestres tu rostro
Sino
Borra las huellas!¹⁸

El sombrero regalado no debe ser olvidado, quizás “inconscientemente”. Este sombrero sin sentido, intercambiable, muestra una deuda que el sujeto (en el poema siempre solo marchándose) no se quita de encima. El sombrero [“Hut”], precisamente por conservar su carácter enigmático, por solo inaugurar un campo de connotaciones (“auf der Hut sein” [estar alerta], “behüten” [resguardar], protección, “alter Hut” [archiconocido] ...), inscribe el hecho mismo de haber sido obsequiado en forma de perturbación y laguna en la imagen del mundo de la huida. Toda la energía está puesta en quitarle al dar y al don, al pasado, a la generación pasada (pero también a todas las casas, sillas y comidas ofrecidas), su poder de compromiso. La frialdad de tal libertad paga con sustracción y separación. Por eso, siempre es otro el que –hablando entre paréntesis– anuncia lo dicho como algo que le fue dictado y así provoca una fisura absoluta en la intención.

La forma de manifestación de ese yo está en cierta manera inscripta en el texto mismo a modo de instrucción de lectura. Se sustrae al carácter del signo comunicativo:

No importa lo que digas, no lo digas dos veces.
Si encuentras tus pensamientos en otros, desmíentelo.
Quien no haya dado su firma, quien no haya dejado ninguna imagen,
el que no ha estado allí, el que no ha dicho nada
¡a ése cómo van a apresarlo!
¡Borra las huellas!¹⁹

¿Tiene esta economía de la no repetición algún grado de razón inteligible? En términos empíricos, es evidente que no. Pero si se tiene en cuenta que el estatus performativo podría estar desplazado, uno se topa con que efectivamente

no es *posible* meterse dos veces en el mismo río. La imposibilidad postulada y experimentada pasivamente de la detención, de la repetición, es formulada como autopostulada. La enseñanza se manifiesta como constatación. Toda la estrofa tematiza la duplicación: ningún doble en el reflejo, en el discurso, en la coincidencia en el espejo con otro y ni siquiera coincidencia consigo mismo en la duplicación. Y aquí resurge el fantasma del otro, porque recién la iteración hace viable algún tipo de significado. Todo discurso que quiere dar sentido es duplicación, sin la cual no habría ficción alguna. Con la duplicación se niega todo discurso de sentido certero (=duplicado), no importa cuál sea; se afirma únicamente un discurso –quizás “poético”– de la inestabilidad, sin enseñanza ni discípulo, sin sujeto idéntico que recién podría cerciorarse de “sí mismo” en un reflejo duplicador. Sin firma no se certifica (duplica) ningún enunciado; el sujeto –fallecido– no “legó” una imagen y –visto en detalle– no dijo “nada”, porque ya siempre fue otro.

1991 / 2016

- 1 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik I. Werke in zwanzig Bänden*. Vol. 5, Frankfurt, 1969, p. 127 [edición en español: *Ciencia de la Lógica I*, trad. de A. y R. Mondolfo, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1982, pp. 153 y s.]
- 2 GBA 14, p. 157.
- 3 Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, ed. Herta Ramthun, Frankfurt, 1975, p. 32 [edición en español: *Diarios 1920-1922 Notas autobiográficas 1920-1954*. Ed. Herta Ramthun Trad. Juan J. Del Solar, Barcelona, Crítica, 1980, p. 32]
- 4 "Der 4. Psalm" en GBA 11, p. 33 [edición en español: "Qué más se espera de mí?" en Bertolt Brecht, *80 poemas y canciones*, sel. y trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 61]
- 5 Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966, pp. 118s. [edición en español: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1998, p. 138]
- 6 Cfr. Jahn, Hans Heny: *Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1946-1959* [Escritos sobre literatura, arte y política, 1946-1959] ed. Ulrich Bitz y Uwe Schweikert, Hamburgo, 1991, Nota editorial, pp. 1302ss.
- 7 Ibidem, p. 322.
- 8 Ibidem, pp. 313s.
- 9 GBA 15, p. 255 [edición en español: *Más de cien poemas*. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1998, p. 323]
- 10 Brecht, *Tagebücher 1920-1922*, p. 205 [edición en español: *Diarios 1920-1922*, op. cit., p. 180]
- 11 GBA 12, p. 312.
- 12 GBA 14, p. 281.
- 13 Müller, Heiner: "Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show. Gespräch mit Frank Raddatz" [Quisiera tener a Brecht en el Peep-show. Conversación con Frank Raddatz], en: *Gesammelte Irrtümer 2*, ed. Gregor Edelmann y Renate Ziemer, Frankfurt, 1990, p. 118.
- 14 Ibidem.
- 15 GBA 13, p. 367.
- 16 GBA 11, p. 157 [edición en español: *Más de 100 poemas*, op. cit., p. 85]
- 17 Fue un bonito artículo de Gerhard Neumann el que me llamó la atención sobre la temática del maquillaje. Citado en: Neumann, Gerhard: "Geschlechterrollen und Autorschaft: Brechts Konzept der lyrischen Konfiguration" [Roles de género y autoría: la concepción brechtiana de la configuración poética], en: *Der andere Brecht I. Brecht-Jahrbuch 17*, ed. Hans-Thies Lehmann, Renate Voris et al., University of Wisconsin Press, 1992, p. 118.
- 18 GBA 11, p. 157 [edición en español: *Más de 100 poemas*, op. cit., p. 83]
- 19 Ibidem [pp. 83-84, levemente modificada]



TEXTO Y EXPERIENCIA



TEXTO Y EXPERIENCIA

“Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo”¹ (Walter Benjamin)

De la muchacha ahogada

1

Cuando se ahogó y descendió flotando
Desde los riachuelos a los ríos mayores
Resplandecía extrañamente el cielo de ópalo
Como si tuviera que calmar al cadáver.

2

Algas y musgo se aferraban a ella,
Con lo que fue haciéndose mucho más pesada.
Fríos los peces nadaban por sus piernas,
Animales y plantas lastraron hasta su último viaje.

3

Y el cielo por la tarde era como humo oscuro
Y mantuvo pendiente por la noche la luz con las estrellas.
Pero amaneció pronto, para que así también
Siguiera habiendo para ella mañana y tarde.

4

Cuando su cuerpo pálido se pudrió ya en el agua,
Sucedió (muy despacio) que Dios poquito a poco la olvidó:

Primero el rostro, luego las manos y por último el pelo.
Entonces fue carroña en ríos llenos de carroña.²

1

En términos de estilo, el poema ya da cuenta de una gran seguridad del joven autor. Es de una eufonía de una “belleza” cautivadora: personal, inconfundible en el trazo y, a la vez, un típico producto de la época. Lo que se conoce como “poesía de cadáveres de ahogados” sigue teniendo una vigencia que se nutre en especial de las traducciones de Rimbaud realizadas por K. L. Ammer, por ejemplo de su poema “Ophélie”. Suena sensato vincular la poesía expresionista de lo feo, la predilección por cadáveres de ahogados y temas similares con la canalización que se acababa de introducir en Berlín. Los expresionistas se inspiran en ella para describir la ciudad como siniestro monstruo de la fealdad y la inhumanidad, socavado por aguas residuales/servidas. No hay duda de que Brecht también estaba familiarizado con “Une Charogne” [Una carroña] de Baudelaire, donde se describe explícitamente lo horripilante del hedor, de la podredumbre y las sabandijas. Sin embargo, el tono de Brecht se diferencia radicalmente de esto, su texto es un ente solitario en la corriente de la moda a la que reacciona. Si se quisiera caracterizar ese tono, habría que decir que lleva la marca de una suerte de delicada abstracción. Los colores están casi por completo ausentes, y allí donde se los menciona refieren justamente a la ausencia de color (pálido, oscuro). También el ópalo de reflejos blancuzcos o azulados completa el cuadro. El volumen es bajo, casi propio de una conversación. El tipo de shock que Baudelaire aún quiere generar aquí no interesa. El poema está determinado por un gesto que desde el comienzo de todo dirige al lenguaje de Brecht: el gesto del informe. Está dado por un iniciado, el autor aparece como una suerte de consabidor de lo que sucede. Pero la objetividad del tono informativo no impide que al lector se le comunique algo así como un secreto. La historia comienza donde las historias suelen terminar: con la muerte. Es el secreto del que habla el poema. El hablante sabe decir algo de lo que vendrá después, pero no sabe interpretar nada, la pregunta por la historia previa queda sin respuesta. Lo que se registra, más que un relato, es una *escena* en la que emergen ciertos motivos: transición y fundición, pluralización y despersonalización. Traen consigo, inexorablemente, la representación de un modo de ser, en amplio espectro, de la disolución de todo contorno firme: una *teoría del menguar* articulada en forma poética. Pero no nos adelantemos.

Ya el primer verso del poema da lugar a la observación de cómo en primer lugar elementos formales permiten reconocer el sentido: “Als sie ertrunken war und hinunterschwamm” [Cuando se ahogó y descendió flotando].

Dominan la combinación repetida de fonemas /un/ y el sonido a, también tres veces repetido. /Un/ refiere, en ligera onomatopeya, al agua, en particular debido al paralelismo de los sonidos vocal / nasal / oclusivo: /unk/, /und/, /unt/. A la vez, gramaticalmente es una partícula de negación. Lo que determina la construcción de la línea es el “und” [y], que establece el paralelismo. En ese sentido, el paralelismo sonoro de ambas mitades de verso está muy marcado: sie – hin; ertrunken – unter; war – schwamm. (Téngase en cuenta que Brecht, en tanto oriundo de Augsburgo, pronunciaba la i larga, como /i/.)

La connotación triste de la primera mitad del verso es objetivada con el neutral “descendió flotando”, por el hecho de que ambos procesos fueron equiparados en el mismo nivel por la conjunción coordinante: así, el ahogarse aparece como la transición necesaria –apenas molesta, por así decirlo– hacia el descender flotando.

La tendencia de librar el deslizarse aguas abajo de la ahogada de la connotación de lo triste y presentarlo casi como si fuera algo deseado es reforzada por la palabra “schwamm”. No solo está inscripto el significado de “esponja” / Schwamm (que absorbe y se hincha) de manera objetiva en la segunda estrofa (“con lo que fue haciéndose cada vez más pesada”). Ante todo, “schwamm” puede ser leído de manera activa y pasiva: flotar a la deriva (de manera pasiva, muerta) o nadando por cuenta propia (de manera activa, viva). Al significado activo de “schwamm”, que hace aparecer la muerte como algo deseado, se corresponde la connotación de la embriaguez en “er/trunken” [ahogada, “trunken”: ebria], una palabra en la que se conserva un elemento del motivo tradicional de Ofelia, la ebriedad extática en el suicidio. El primer verso disuelve la oposición vida / muerte en una mezcla que no lleva de un punto fijo al otro, sino que muestra, en embriaguez y descenso a flote, una transición entre muerte y vida. Esto baña de una nueva luz al sujeto: “Als sie/er trunken war [...]” [Cuando ella / él estaba ebria/o].

Aquí el lector percibirá la resonancia de “El barco ebrio”, la temprana formulación radical de Arthur Rimbaud acerca del sujeto del lenguaje poético de la modernidad, que decía de sí mismo: “*Et dès lors je me suis baigné dans le Poème De la mer [...]*”. A la vez, se puede leer una alusión a la diferencia de los géneros. En tanto experiencia de la diferencia que deja su impronta en la psiquis, la identidad de género representa la forma primigenia de toda identidad en



términos generales. En la medida en que el sujeto de la oración aquí no es más que pronombre –falta el nombre de la ahogada–, el “sie” [ella] se corre a un contexto donde la identidad segura parece disuelta también por otra vía: en el título se habla de una muchacha. En sentido estricto, solo podría continuarse con un “es”ⁱ. Pero tiene tanto peso la forma “sie” marcada por la ambigüedad que el texto tolera no solo ese desplazamiento, sino incluso una falta de lógica para conservarla: sintácticamente, “sie” no refiere a la muchacha del título, sino al cadáver del verso cuatro. Pero, según la lógica simple, un cadáver no puede haberse ahogado. Por lo tanto, “sie” está referido a la muchacha (“es”), pero no en términos sintácticos; está referido al cadáver (“sie”), pero no en términos semánticos, está vinculado a “er” [él], pero solo en el plano fonético. No solo se reúnen así todos los géneros gramaticales (sie / er / es). A la par resulta *que lo que hace las veces de “protagonista” del poema es un pronombre que toma a su cargo la representación de un sujeto que gramaticalmente ni siquiera existe.*

Si el primer verso disuelve mediante una serie de particularidades gramaticales, fonéticas y semánticas la identidad de su objeto, el texto continúa este juego en torno a “sie” [ella] en la segunda estrofa:

Algas y musgo se aferraban a ella,
Con lo que fue haciéndose mucho más pesada.
Fríos los peces nadaban por sus piernas,
Animales y plantas lastraron hasta su último viaje.

Aquí, “sie” parece primero fonéticamente relacionado a “viel” [mucho]: “So dass *sie* langsam *viel* schwerer ward”. Hay una predominancia de las formas “ihr” [a ella], “ihrem” [sus], “ihre” [su], que por vía de la asonancia están ligadas a “Tiere” [animales]. Estas asonancias vinculan los pronombres a un plural (“Tiere”) y a “viel”, que evoca “viele” [muchos]. También en la tercera estrofa, otra vez de manera diferente, se establece una referencia de “sie” a la forma del plural: “[...] dass es auch / Noch für *sie* Morgen und Abend gebe” [para que así también / siguiera habiendo para ella/s mañana y tarde]. El pronombre parece referirse de manera inmediata a la muchacha, el cadáver, pero sintácticamente también es el plural de estrellas:

ⁱ En alemán, “Mädchen” es gramaticalmente neutro, por lo que su pronombre personal en sentido estricto no es “sie”, ella, sino “es”, ello (N. de T.).



Y el cielo por la tarde era como humo oscuro
Y mantuvo pendiente por la noche la luz con las estrellas.
Pero amaneció pronto, para que así también
Siguiera habiendo para ella mañana y tarde.

También en los últimos cuatro versos hay una construcción análoga. Aunque en un primer momento el “sie” [la/los] es aquello a lo que también se refiere en “su cuerpo”: “Cuando su cuerpo pálido se pudrió ya en el agua, / sucedió (muy despacio) que Dios poquito a poco la olvidó”. No obstante, el pronombre también puede concebirse como anticipador, refiriéndose a la enumeración siguiente. Dios “los” olvidó, a saber:

Primero el rostro, luego las manos y por último el pelo.

2

Así, el juego del lenguaje de todo el poema se inclina a pluralizar la identidad de la “una”. El sujeto no aparece como uno o como muchos, sino como ambas cosas o mucho más: singular y plural, individuo y multitud se confunden. Elementos fonéticos, sintácticos, semánticos interactúan para (d)-escribir un proceso de disolución en el que el objeto –completamos: cualquier objeto– solo aparece inserto en un movimiento de transición o sumersión.

En los primeros versos, el poema le da un nombre más concreto a esa transición: “Cuando se ahogó y descendió flotando / desde los riachuelos a los ríos mayores”. El lugar del movimiento tampoco es fijado de manera positiva, es, más bien, en sí mismo fluir y transición, que aparece en la forma del comparativo (“mayores”). El paso de lo más pequeño a lo más grande solo representa un incremento cuya “meta” (el mar) no es casualidad que permanezca sin ser nombrada, dado que sería asociada con el fin de la corriente.

El viaje es un viaje hacia abajo. Y es un viaje que se aleja de algo (los riachuelos) y se acerca a otra cosa, aunque emparentada (los ríos). Pero esto en sí mismo no es un objetivo, un *telos*, es más bien fluir en sí mismo. “Ya es tanto lo que se fue de mí flotando río abajo” se lee en un poema temprano de Brecht³ para designar una pérdida. Es notable que ya en los poemas del Brecht muy temprano, 1919/20, la pérdida, el “descender” sea articulada como experiencia positiva:

Cuando todo fue consumido y mucho vendido
¡A no reñir más por lo que ha quedado!
Ay, baja tranquilo y relajado, qué más puedes querer
Que quienes observen, digan: se fue de buen grado.⁴

También hay una vieja metáfora que habla de pieles que a uno se le escapan flotandoⁱⁱ. Este campo semántico es productivo para el poema. Permite vincular un movimiento del tránsito y de la disolución de identidad con una idea de una constante pérdida que aquí, como tantas veces en Brecht, está inscrita en la figura del olvido.

Añadamos también un comentario sobre el “cielo de ópalo”. No solo connota de manera inmanente un juego de colores con reflejos blanquecinos o azulados del cielo, sino probablemente sea también una alusión al poema de Rimbaud sobre Ofelia, donde el yo poético se dirige a la muerta con las palabras “O pâle Ophélia!”.⁵ El último verso de la primera estrofa sugiere que es como si ese cielo, quizás el de la trascendencia, se sintiera compelido a reparar algo en la muerta, mediante un milagro (¿de la resurrección, de la eternización a través de la poesía?). (Solo en ese lugar surge, más que apropiada, la idea de que la muerta pueda sentir ira por su destino.)

En la segunda estrofa, el giro curioso “*se aferraban a ella*” marca una mezcla de —o algo intermedio entre— fundirse y permanecer externo, peso y familiaridad que a la vez no deviene identidad: “Algas y musgo se aferraban a ella, / con lo que fue haciéndose mucho más pesada”. El hecho de que nuevamente se utilice un comparativo responde a la tendencia por disolver todo lo que es en etapas transitorias.⁶ Y el juego en el que se disuelve toda instancia puntual, toda identidad, se prolonga en los últimos cuatro versos.

Cuando su cuerpo pálido se pudrió ya en el agua,
Sucedió (muy despacio) que Dios poquito a poco la olvidó:
Primero el rostro, luego las manos y por último el pelo.
Entonces fue carroña en ríos llenos de carroña.

Por cierto, los rasgos faciales de los ahogados se deforman primero de tal modo que estos se vuelven irreconocibles: signo de que fue un individuo, cuya indivisibilidad no fue respetada por el elemento. De ahí que la desaparición del

ⁱⁱ La expresión “irse flotando las pieles” equivale a “perder las esperanzas” (N. de T.).

rostro sea nombrada como primer escalón del olvido, le siguen las manos como lo específico del género humano que lo diferencia de los animales, en último lugar desaparecerá de la memoria el pelo, propio también de los animales. A la vez, en la imagen del pelo también se logró otro giro: se vincula de manera inmediata con las ondas del agua. La expresión “sucedió” remite solo en apariencia a un acontecimiento puntual, un punto en el fluir del tiempo. Es seguido por un “(muy despacio)” que, más aún que el siguiente “poquito a poco”, directamente desautoriza la pretensión de fijar un suceso. El instante vuelve a ser transformado en tiempo que fluye, que corre. Este giro trae, adicionalmente, un motivo nuevo al juego del lenguaje, ya que suena, en particular por estar separado entre paréntesis, como una indicación musical: *lento di molto*. Ahora bien, si el poema presenta una suerte de música, le falta, de todos modos, por completo lo propio de la música de duelo que caracterizaba la “Ophélie” de Rimbaud, donde la música es mencionada de manera directa. Podría demostrarse que el traductor al alemán de “Ophélie”, K. L. Ammer, conocido en su vínculo con Brecht por la adaptación que este realizó de las traducciones de Villon, hechas por Ammer, para *La ópera de los tres centavos*, precisamente eliminó las contradicciones de la Ofelia de Rimbaud y transformó el complejo conflicto con la esfera poética y la tradición propio de Rimbaud en un *lento* de la bella sonoridad. Así, esta expresión podría ser una alusión a Karl Klammer [paréntesis], y quizás, según una suposición de Peter Szondi, Brecht haya puesto la palabra entre paréntesis con vistas a este traductor.

El movimiento del “*passage*” es, entonces, decisivo para la aparición del sujeto (no solo en el sentido gramatical) en Brecht. Si ya en la primera estrofa la imagería de la multiplicidad de ríos y riachuelos que se bifurcan contribuye a desdibujar la presencia de “ella”, que más bien parece dividirse en esta multiplicidad de riachuelos y ríos, la mención de algas y musgo constituyen otro indicio temático. No solo aparecen como elementos de la naturaleza con los que la muchacha ahogada (casi) se fusiona. Son, en realidad, plantas muy particulares, son semiorganismos radicados en el límite entre naturaleza amorfa y viva, constituyen una *transición* entre ambas. Desde aquí, el camino lleva nuevamente a la pregunta del sujeto y su falta de unidad, y lo hace por intermedio de *La montaña mágica*, que Thomas Mann estaba escribiendo en esa época (1919 a 1924). También allí se habla de plantas acuáticas:

Dentro de aquella pluralidad orgánica que constituía el Yo superior había ciertas vacilaciones, ciertos casos en los que la multiplicidad de subindividuos solo estaba estructurada en forma de

unidad de vida superior de un modo muy circunstancial e incluso cuestionable. Nuestro investigador daba vueltas y más vueltas al fenómeno de las colonias de células, había descubierto que existían semiorganismos, algas cuyas células individuales solo estaban recubiertas por una membrana y que a menudo se encontraban bastante alejadas entre sí, organismos multicelulares a pesar de todo, pero que, de haberles preguntado, no habrían sabido decir de sí mismos si querían ser considerados como una colonia de individuos unicelulares o como un único ser compuesto por muchas células, es decir: habrían vacilado entre el Yo y el Nosotros.⁷

Concierne precisamente al desdibujamiento de los límites entre individuo y multitud, la transición de la individuación de “unos” a una unidad oscilante de los individuos; porque anticipa en la imagen poética la definición de sujeto que quizás sea decisiva para Brecht como poeta político.

Mientras la aparición de Ofelia perdurará en Rimbaud⁸, en Brecht desaparece, retrocede al elemento del que nació, a la naturaleza, que a la vez es el reino del anonimato. No queda nada firme, solo la transición: el movimiento sin meta, la corriente, el agua.⁹

3

El poema “De la muchacha ahogada” puede leerse como gran metáfora del *olvido*. Si para poetas como Rainer Maria Rilke, Stefan George o los expresionistas la temporalidad, por lo general, no representa sino la pérdida, y el olvido, solo la afirmación del poder destructivo del tiempo, el motivo en Brecht se encuentra en un contexto sorpresivamente diferente: el olvido adquiere una dimensión *productiva*, y a la inversa, la producción misma aparece bajo el signo de lo pasajero. En el texto, el olvido es puesto en relación con la putrefacción. El proceso de descomposición es productivo, lo que ya está implícito en la ligera sugestión de un embarazo (“con lo que fue haciéndose mucho más pesada”). El hecho de que la putrefacción no solo constituye un fin, sino que es un proceso vital, que incluso de la podredumbre misma surge vida, es algo que ya detectó la biología del siglo XVIII. Las ciencias naturales modernas reconocieron la descomposición como producción, era común considerar la podredumbre como estadio de transición hacia una nueva vida. Así, la biología, con su descubrimiento de las estructuras específicas de

la vida orgánica a comienzos del siglo XX marcó fuertemente la conciencia, como puede atestiguar nuevamente un pasaje de *La montaña mágica* de Thomas Mann. Hans Castorp conversa con el doctor Behrens:

—Ahí sí que pasa de todo. Por así decirlo, se nos sale toda el agua. ¡Esa ingente cantidad de agua, figúrese! Y el resto de sustancias, sin vida, se conservan muy mal, se pudren, se descomponen en combinaciones más simples, en combinaciones orgánicas.

—Podredumbre, descomposición... —dijo Hans Castorp— viene a ser una forma de la combustión, eso es la combinación con el oxígeno, según tengo entendido.

—Así es, oxidación.

—¿Y la vida?

—También. También, joven. También es oxidación. La vida es una mera oxidación de las proteínas de las células, es de ahí de donde procede ese agradable calor animal, que a veces se siente en exceso. Sí, vivir es morir, esa es la cruda realidad; une destruction organique, como dijo no sé qué francés con esa ligereza innata que los caracteriza. Por otra parte, la vida huele a eso. Si pensamos otra cosa, es porque nuestro juicio está deformado.¹⁰

En este pasaje se puede reconocer aquella concepción del proceso de podredumbre que también se muestra en el poema de Brecht. El fin no es propiamente un fin, sino significa a la vez transición hacia una nueva vida. El olvido, por un lado, sigue a la putrefacción: “Cuando su cuerpo pálido se pudrió ya en el agua, / sucedió [...] que Dios poquito a poco la olvidó”. Pero, por otro lado, también la antecede. Dios olvida: “Primero el rostro, luego las manos y por último el pelo. / Entonces fue carroña en ríos llenos de carroña”.

Así, en este mismo movimiento se funden olvido y putrefacción, a su vez, una fundición incompleta, donde una cosa se transforma en la otra, pero así y todo diferenciada. El movimiento mental del olvido y el físico del ahogarse no pueden ser comprendidos ni uno como consecuencia lógica del otro ni como simultáneos, ni siquiera como reflejo uno del otro. Antes bien, son modos trastocados, desplazados, de manifestarse de un tercer movimiento, que comprende ambos. Pero este tercer movimiento solo se realiza por las ambigüedades del material lingüístico, por la dinámica del texto que produce por sí misma la superación de todo límite nítido.

Resulta singularmente familiar al motivo de la transición en Brecht, el modo en que Walther Rathenau observa e intenta describir la “mecanización del mundo” que tanto entonces como hoy se suele invocar:

Desde todas las partes de la superficie terrestre, las materias primas de origen mineral y orgánico llegan a raudales por vías férreas o acuáticas a los receptáculos de las ciudades y los puertos. Desde allí se bifurcan a los sitios de elaboración, donde ingresan en una mezcla predeterminada para, transformados química o mecánicamente, comenzar un segundo circuito en calidad de productos semimanufacturados. Nuevamente separados y mezclados y elaborados aparecen como bienes de consumo, que se reúnen, ordenados por tercera vez, en los depósitos de los mayoristas, antes de encontrar las vías diversificadas hacia el minorista y finalmente hacia el consumidor, que los convierte en materia residual y reenvía al proceso de confección.¹¹

En esta descripción del circuito económico se reconoce un sensorio común que está dominado por la percepción de la transitoriedad de toda fase económicamente determinable y donde la circulación parece casi hacer olvidar el aspecto teleológico, el producto. Algunas metáforas organicistas de Rathenau, a la vez, permiten entender por qué la escritura analítica de Brecht pudo objetivar la realidad de la industria, de la mecanización, de las ciudades, en metáforas de la naturaleza y el paisaje:

Comparable al circuito sanguíneo, el flujo de bienes se vierte por la red de sus arterias y venas. A cada momento del día y de la noche retumban las vías, crujen las hélices de propulsión, zumban los volantes y echan humo las retortas para renovar y poner en marcha la carga de este circuito.¹²

Es esta red de relaciones, caminos, pasajes, vías y aperturas lo que estimuló la imaginación de los contemporáneos, más que las posibilidades de producción potenciadas en sí mismas. Al igual que el cuerpo orgánico, la producción es experimentada como un sistema del tránsito constante. Todo ser se presenta disuelto en etapas de transición. También en la misma producción reina una circulación, un continuo desplazamiento, una parcelación de identidades que

en sí mismas antes ya solo eran identidades a medias. A la predominancia de la circulación se corresponde que las grandes innovaciones tecnológicas de aquellos años, el automóvil y el avión, al igual que la ampliación de los ferrocarriles, fueran en sí mismos elementos de circulación, estuvieran estrechamente vinculados a ella.

La escritura de Brecht registra esta constitución de la realidad social. Sin embargo, lo hace *miméticamente* en el sentido de Adorno, no *a modo de reflejo*: la existencia es articulada como constante transición, la persona como producto semimanufacturado, siempre en la circulación de un sentido de su existencia, a la vez siempre en un movimiento que la aleja de sí misma, de la “propia” identidad, sin que tome su lugar una nueva identidad, diferente.

No se puede decir que Brecht elabore en su poema una “vivencia” que haya existido lógicamente antes de su realización lingüística –de manera independiente de esta– y que reflexione al respecto. Más bien hay que pensar la escritura particular como infiltrando el modo de la vivencia aquí articulada. De lo que se trata aquí es de lo siguiente: la poesía del Brecht temprano representa en el sujeto humano su espacio, su tiempo, en todas las cosas, una modalidad de la desaparición y el perecer, toda la realidad en un estado de *transitoriedad*. Esto –y no tanto los objetos representados: cadáveres acuáticos, ciudades que desaparecen, amor olvidado, etc.– constituye el verdadero “objeto” de los textos. Su lenguaje determina la modalidad de ser o –para hablar con Marx– la “modalidad de existencia” de los objetos. Por ese motivo, una anotación del año 1921 puede caracterizar el lenguaje de Brecht de un modo que sería igual de apropiado para el motivo de nuestro poema:

Hay que liberarse del gran gesto de lanzar una idea, de lo “aún no acabado”, y habría que llegar a lanzar la obra de arte, la idea confeccionada, el gesto mayor del “más que acabado”. ¡Otra vez desmoronándose, otra vez empalideciendo, moribundo, amorosamente elusivo, ligeramente adaptado, no con el mayor de los cuidados concentrado, prensado, sudado, garantizado!¹³

Posteriormente, Brecht siempre volvió a destacar lo inconsistente, lo provisorio y lo que no puede terminar de definirse. Esta concepción ya estaba formada en él cual sensorio común del lenguaje. No fue preciso recurrir a lo imaginado conceptualmente para poder pensar el sujeto como aquello que no se puede calcular, y como aquello que puede *empezar* en cualquier momento por-

que también siempre acaba. Así, no le genera horror el fenómeno del colectivo y pudo, por otro lado, con incomparable tenacidad, poner el yo individual en escena, amenazado por este colectivo. La transitoriedad no es mero juego poético, sino categoría filosófica, poética y política.

4

Se ha dicho de la poesía de Brecht que casi siempre es “poesía de ocasión”, y efectivamente hay también para este poema un contexto biográfico. El 1º de mayo de 1920 falleció la madre de Brecht, luego de una larga enfermedad. Según el recuerdo de Hanns Otto Münsterer, el poema “Canción de mi madre”, que forma parte de los “Salmos”, se originó solo un día después. Comienza con las palabras: “No recuerdo cómo era su rostro cuando aún no tenía dolores. Se corría, cansada, el pelo negro de la frente, demacrada, la mano que lo hacía aún la puedo ver”.¹⁴

Salta a la vista el paralelismo entre esta combinación del motivo del olvido con la serie rostro, mano y pelo y la última estrofa del poema “De la muchacha ahogada”: “Sucedió (muy despacio) que Dios poquito a poco la olvidó: / primero el rostro, luego las manos y por último el pelo”. No hace falta traer a colación paralelismos menos llamativos en la “Canción de mi madre”, como la formulación “se encontró el cuerpo de una criatura” (muchacha) y la muerte “hacia el atardecer” (“Y el cielo por la tarde era como humo oscuro”) para encontrar en la balada de la muchacha ahogada una reflexión sobre la muerte de la madre de Brecht.

A la vez, es indiscutible que tanto en el sentido del motivo de Ofelia como también respecto del resto de la producción brechtiana de aquellos años, el motivo siempre también refiera a la amada que —embarazada, expulsada, desvariada— busca la muerte en el agua. Con significado análogo fue incluido este poema en la tercera versión de la obra de teatro *Baal*. Pero también es posible pensar por ejemplo en “El séptimo salmo” o en el poema “De las muchachas seducidas”. Allí se utiliza tan claramente el tópico de las “ahogadas” que uno se ve inclinado a pensar en una autorreflexión poetológica:

A lagunas bajas, cenagosas, enlodadas,
Me hará descender el diablo cuando yo envejezca
Y me mostrará los restos de las ahogadas
Que pesan sobre mi conciencia.¹⁵

El poeta Brecht carga con tanta poesía sobre ahogadas en la conciencia que en la vejez el diablo le hace rendir cuentas. De todos modos, la referencia a los diversos “significados” del motivo implica, una vez más, para el análisis de nuestro poema: no se puede hablar de una vivencia determinada, de un contenido que se pueda fijar de manera unívoca, que el poema reflejaría. Para la concepción de subjetividad, tal como el texto de Brecht la presenta, sí tiene relevancia que la asociación amada / madre representa una de las ambigüedades descubiertas por el psicoanálisis que atraviesan el objeto de la libido. Así como toda instancia de representación psíquica está determinada de maneras múltiples, la amada es, siempre a su manera particular, representación del imago de la madre.¹⁶ De lo que se trata aquí es de comprender la sobredeterminación no azarosa sino constitutiva, es decir, la *polisemia del objeto amoroso*. En el poema en prosa “De He”, también de 1920, se vincula de manera directa la muerte de la amada con la muerte de la madre en una imagería de la disolución y de la “fugacidad”. “Oigan, amigos, les canto la canción de He, la de piel oscura, mi amada por dieciséis meses hasta su disolución”. El final, en cambio, por la referencia temporal alude a la muerte de la madre: “Por eso murió en el quinto mes del año 20, de muerte veloz, a escondidas, cuando nadie la vio, y se fue como una nube de la que se dice: nunca ha sido”.¹⁷ En *Baal* se encuentra una confirmación de que madre y amada se funden en una. Aquí aparece una tal Sophie Dechant en calidad de seducida por el héroe. En una escena, la madre de Baal quiere inducirlo a tener una vida más decente. En toda la pieza Baal se posiciona frente a ella con una mezcla de delicadeza y cargo de conciencia. El motivo del cargo de conciencia se encuentra aludido a su vez en la ya citada “Canción de mi madre”. Allí se lee:

5

Muchos nos dejan sin que los detengamos. Les dijimos todo y ya no hubo nada más entre ellos y nosotros, nuestros rostros se endurecieron en la despedida. Pero lo importante no lo dijimos, sino que lo ahorramos con lo necesario.

6

Oh, por qué no decimos lo importante, sería tan fácil y seremos condenados por eso. Fueron palabras ligeras, justo detrás de los dientes, que se nos cayeron al reír y nos asfixiaron en nuestra garganta.¹⁸

En la escena mencionada, Baal llevó a Sophie a su habitación, cuando la madre interrumpe las caricias:

La madre (*ingresa, parada en la oscuridad*): ¡Baal!

Baal: ¿Me llamas? *Se detiene. Se dirige cauteloso hacia la madre*: ¿Tú, madre? ... ¿Qué quieres?

Madre: No estás solo. Hay alguien contigo. Sé que siempre tienes a las personas contigo.¹⁹

Es esclarecedora la formulación con la que luego Baal hace salir con un piropo a su madre:

Baal *la abraza*: ¡Mira, madre! Soy un muchacho licenciado. Es así. Yo te quiero. Pero ahora tienes que irte a casa. *La va llevando hacia afuera*. Ella será mi mujer. Te quiero. *Sale con ella*.²⁰

Para comprender el significado global del motivo hay que recordar que la madre de Brecht se llamaba nada menos que Sophie, el nombre que Brecht otorga aquí a la amada. Dechant, sin embargo, se llama la amada, porque el deseo de la mujer se puede separar tan poco del imago de la madre como el doble coro en el coro eclesiástico, el *dechant* (*dis-cantus*), de la voz principal.

5

El poema de la primera mitad del año 1920 parece no haber sido rozado por ningún tipo de experiencia de acontecimientos políticos. Comparte con la mayoría de los demás poemas de Brecht de aquella época el hecho de que sus temas provienen, o parecen provenir, del ámbito de lo privado o de un mundo literario propio. El interés de esta poesía se ve más interpelado por la Ofelia de Rimbaud que por la realidad social de las luchas de clases de posguerra. Se trata de un texto sobre la amada, sobre sexualidad, y no en última instancia de un poema que habla de la muerte de la madre. ¿Es posible pensar, sin embargo, que la esfera privada y literaria haya provisto el único contexto de mediación entre producción poética y experiencia de la realidad social? Un vistazo al escenario político del año 1920 deja en claro que era un momento en el que

se había hecho patente el fracaso de la revolución, el refortalecimiento de la reacción, y se paralizaban las esperanzas de una revolución en Alemania. Y efectivamente, de manera oculta, el poema se ubica en ese contexto pese a la primera impresión.

Los primeros meses del año 1920 constituyen una cadena de luchas intensas. En Alemania, después de la revolución, como consecuencia de la guerra mundial hace estragos la guerra civil. El 23 de marzo de 1920, el Ejército Rojo del Ruhr había alcanzado su mayor despliegue, cuando prácticamente dominaba toda la zona “entre las ciudades de Wesel, Ahlen, Iserlohn, Remscheid y Düsseldorf”.²¹ Las tropas “blancas” –las fuerzas armadas y la policía– dieron el golpe recién a comienzos de abril, aniquilando el Ejército Rojo que entre tanto se había reducido a aproximadamente 10.000 hombres. El terror blanco que le siguió fue horroroso, también según fuentes completamente libres de sospecha de tendencias comunistas.²² Aún a mediados de marzo, también en Alemania central, principalmente en Turingia, se sucedían luchas intensas. Habían comenzado con el golpe de Kapp el 13 de marzo de 1920. En ese momento, Brecht justo se encontraba en Berlín, pero ese mismo día se marchó.²³ Todo esto tuvo que ser para él la profundización y la ampliación de una experiencia diferente frente a la puerta de la propia casa: la de la República Consejista de Baviera y su derrocamiento. No solo Brecht visitó durante la primera mitad de enero de 1919 reuniones electorales del Partido Socialdemócrata Independiente de Alemania (USPD) y escribió su obra teatral “Espartaco”, luego rebautizada *Tambores en la noche*. Es probable que en noviembre de 1918 haya formado parte del Consejo de los trabajadores y soldados de Augsburgo en calidad de consejero del hospital militar.²⁴ También fue testigo en Múnich del gran cortejo fúnebre de Kurt Eisner, quien había sido asesinado.²⁵

Pero entre todas las víctimas políticas de esos años, la muerte de Rosa Luxemburgo fue la que tocó a Brecht más de cerca. Su admiración por ella se manifiesta aún en un tardío epitafio para Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo en conmemoración de su asesinato:

Aquí yace
Karl Liebknecht
El luchador contra la guerra
Cuando le dieron muerte
Nuestra ciudad aún estaba en pie.

Aquí yace enterrada
Rosa Luxemburgo
Una judía de Polonia
Precursora de los obreros alemanes
Muerta por encargo
De opresores alemanes. ¡Oprimidos
Sepulten su discordia!²⁶

De los años 1920 hay un “Epitafio 1919”:

También la Rosa roja desapareció.
Dónde yace, no se sabe.
Por decirles la verdad a los pobres
Los ricos la echaron del mundo.²⁷

Völker continúa relatando que Brecht, el día después del asesinato de Rosa Luxemburgo, participó de asambleas en Múnich.²⁸ ¿Por qué le damos valor a estos hechos? Porque el poema “De la muchacha ahogada” contiene un homenaje oculto a Rosa Luxemburgo. No porque la muerte en el agua, que le tocó, haya sido el modelo inmediato para el poema de Brecht. Sabemos que todos sus motivos surgen de múltiples maneras en constelaciones siempre nuevas, fuerzan para sí configuraciones siempre nuevas. Pero en el Archivo Bertolt Brecht se encuentra un original tipografiado en el que el poema se titula: “De la muchacha *asesinada a golpes*”. Y esto no se sigue ni de la recepción de Brecht de Shakespeare o Rimbaud, ni tampoco en relación con el motivo de la amada o la muerte de la madre.

En cambio, un recuerdo de Münsterer, un amigo de la juventud, refiere a la relación del poema con la muerte de Rosa Luxemburgo:

El 27 de enero [de 1919] estamos en una asamblea de protesta en la que habla Brehm y se recitan versos llenos de pathos en honor a Rosa Luxemburgo. Brecht lo veía más real y más oscuro. En su balada de la Rosa roja, que probablemente no haya surgido mucho después y que comienza con la amarga comprensión:

Las banderas rojas de las revoluciones
Hace tiempo se volaron de los techos
Ella nada como única liberada de una
lucha fracasada ríos abajo.²⁹

Después de que en enero de 1919 primero se había dicho que un grupo de desconocidos había arrastrado el cadáver al Landwehrkanal, una mentira que desde el principio no sonó muy creíble, los periódicos, principalmente el *Rote Fahne*, y después el juicio en la primavera de 1919 sacaron a la luz lo que había sucedido, pese a todos los intentos de ocultarlo. En un primer momento, a Rosa Luxemburgo ya la mataron probablemente de varios golpes en la cabeza con la culata de un fusil delante del Hotel Eden. En el coche en el que sus asesinos se la llevaron del lugar, le pegaron, probablemente ya muerta, un tiro en la cabeza, y finalmente lanzaron su cuerpo inerte al Landwehrkanal. En el juicio, Rusch, un testigo, declaró cómo observó el hecho y vio irse al auto con los perpetradores del crimen.

Al poco tiempo llegó el capitán Weller. Le di aviso.

E: Antes dijo que pudo ver que se trataba de un cuerpo humano.

Z: No tengo que corregirme, no puedo afirmarlo con toda certeza. Estaba tan oscuro que no puedo afirmarlo con toda certeza.

E: ¡Prosiga, por favor!

Z: Le di aviso al capitán Weller: “Rosa Luxemburgo acaba de ser lanzada al agua, todavía se la puede ver flotar”. Porque el canal llevó el cadáver en la superficie, por debajo del puente, de modo que se lo podía observar con comodidad, y desapareció. No tengo nada más que acotar.³⁰

El 31 de mayo de 1919 fue rescatado el cadáver de Rosa Luxemburgo. La resignación con la que Brecht quería describir a la fallecida como “única liberada” también se refleja en un poema titulado “La canción del soldado del ejército rojo” que hace referencia a la derrota del Ejército Rojo en Baviera:

De noche el cielo a veces se ponía rojo
Pensaban que era el rojo de la madrugada
Después fue fuego, y el rojo del albor
Pero la libertad, chicos, no vino nunca.³¹

Pero esta resignación no fue la última palabra de Brecht al respecto.

De modo que, al igual que el “Epitafio 1919”, el poema está dedicado al recuerdo. La muerte de la madre, la fantasmagoría del perecer y la muerte de la gran revolucionaria se combinan en una mezcla de recuerdo consciente e inconsciente. El texto surge en una determinada constelación histórica, donde se combinan experiencia individual e histórica general. El poema no habla de estas de manera directa, porque solo de manera velada puede sobrevivir en el lenguaje el secreto de la conjunción de tales experiencias. Y en contra de la primera impresión, el poema, como se vio, de ninguna manera está vaciado de los rastros de la experiencia histórica. Esto también vale para su escenografía. Si el análisis demuestra que la forma lingüística del poema y su entorno asociativo (aunque no la superficie del poema en sí) están saturados de huellas de la experiencia social; si en el poema se hallan, ocultas, alusiones directas a cuestiones políticas, puede desconcertar tanto más que lo predominante sea una imaginaria del paisaje, una retirada aparente del universo perceptual del ciudadano hacia los ámbitos de la naturaleza. Brecht mismo dijo acerca de su obra *Baal*, escrita en esa época, que se trataba de un “canto de cisne del paisaje”. “Canto de cisne”, sin embargo, debe leerse como anuncio de la muerte, del fin del paisaje, mientras, a la inversa, poco después Brecht descubre Chicago como paisaje, como “jungla”. Así es válido suponer que también el paisaje podría ser un filtro para Brecht, que ciudad y paisaje no son dos entidades tan dispares como podría parecer a primera vista. Si se buscan elementos del mundo de la ciudad en el paisaje natural de poema, lo que se encuentra al principio es precisamente el elemento en el que parece darse a conocer de la manera más clara como no-ciudad, la imagen del paisaje fluvial: “Cuando se ahogó y descendió flotando / Desde los riachuelos a los ríos mayores”.

Lo que aquí se evoca es más bien la imagen de un delta que se bifurca, una red de corrientes de agua, la imagen de una pluralidad más que una continuidad concebida en forma lineal.³² En la poesía de la modernidad se encuentran con frecuencia metáforas en las que calles y ciudades son comparadas con el agua: corriente humana, tránsito fluido, mar de casas. La poesía expresionista rebosa de este tipo de imágenes. Pero aquí se trata de algo más específico. La tradición del motivo de Ofelia en Rimbaud o Shakespeare no basta para explicar la multiplicación de riachuelos y ríos en el poema de Brecht. La explicación debe encontrarse mejor en una circunstancia que ya se habría podido notar si se hubiera tomado más en serio la evidencia de la fuerte impronta de los tiempos

de Augsburgo en la poesía temprana de Brecht. Hay que saber que Augsburgo es la ciudad con la mayor cantidad de corrientes de agua y canales en Alemania. Una cantidad inmensa de canales pequeños y grandes, de corrientes caudalosas y apacibles, una verdadera red de canales, atraviesa la ciudad y le confiere una impronta peculiar y única. El sonido de su murmullo y chapoteo no abandona al visitante de la vieja ciudad de Augsburgo en casi ningún lugar. Ahora estos canales corren casi siempre en forma paralela a las calles, como el pequeño canal que pasa por la casa natal de Brecht, o también el foso cerca del barrio de Haindl, donde vivían los padres de Brecht.

Quizás de todos modos uno vacilaría en reconocer en los riachuelos del poema los canales de Augsburgo, si no se descubriera con asombro, a partir de los nombres de estos canales, que en Augsburgo extrañamente no se los llama canal, sino que casi a todos se los ha llamado según aquello de lo que alguna vez surgieron o fueron creados, según los riachuelos. Llevan o llevaron a comienzos del siglo nombres como Senkelbach, Flossbach, Mühlbach, Lochbach, Hanreibach, etc. Por poco uno no se vería inclinado a relacionar los ríos con los dos ríos Lech y Werrach. Pero tal determinación no es el punto en cuestión. Lo que hay que tener en cuenta es que el descubrimiento de que precisamente Augsburgo es una ciudad en cuya red vial el paisaje acuático está prácticamente inscripto, es un indicador de que para Brecht la imaginación del paisaje podía devenir reflejo de la ciudad.

Este conocimiento lleva a preguntarse si el modo específico que tiene Brecht de concebir la gran ciudad en desarrollo no está también determinado por la estructura lingüística que fue especificada aquí. Si la observación es correcta de que la imaginación de Brecht lleva inscripta el imago de la ciudad, aunque sea del modo más tenue, otro elemento del poema conduce más allá, la comparación en el verso nueve: “Y el cielo por la tarde era como humo oscuro”. Comprobar que el nivel semántico y el fonético del texto, sus motivos, así como su estructura lingüística, apuntan a generar un modo de ser de lo transitorio, es deducible de la imagen del humo, de la que Brecht se sirvió una y otra vez. En esta imagen se superponen el significado de la transitoriedad, la referencia al humo negro del opio con un tercer elemento, que se puede ver en el siguiente poemita sobre las ciudades.

Sobre las ciudades
Debajo de ellas hay alcantarillas
En ellas no hay nada, sobre ellas hay humo.

Estuvimos adentro. No disfrutamos de nada.
Percimos pronto. Y lento también ellas perecen.³³

Así se inscribe el humo de las plantas industriales en el paisaje del poema, pero de un modo que presenta a la ciudad en su caducidad. En el arte de aquellos años, la imagen del humo siempre vuelve a aparecer. Una xilografía de Frans Masareel muestra en un primer plano un caminante en la colina de un prado, mirando hacia la ciudad, abajo, sobre la cual se erige un bosque de columnas de humo. Es la mirada del amante de la naturaleza, que la echa de menos en la ciudad. Pero mientras la mirada del expresionismo retrocede horrorizada de la ciudad, Brecht formula un saber sobre la caducidad de estas ciudades que no se queda atrás en términos de fuerza respecto de su visión sobre el yo: es la misma mirada que reconoce en el paisaje urbano el reflejo del sujeto humano transitorio, mirada para la cual este paisaje parece al igual que el sujeto, solo que más lentamente.

1978/2016

- 1 Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire*, Frankfurt, 1969, p. 118 [edición en español: *Iluminaciones II. Baudelaire*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1972, p. 128]
- 2 GBA 11, p. 109 [edición en español, *Más de cien poemas*, Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1998, p. 47. Trad. levemente modificada]
- 3 BFA 13, p. 188.
- 4 GBA 13, p. 230.
- 5 Una investigación que se encuentra en fase preparatoria sobre la referencia que Brecht hace a Rimbaud también se ocupará del texto de Rainer Naegele, de 2001, que si bien menciona nuestra investigación de 1976, solo lo hace en referencia al motivo de la madre / amada, no por ejemplo a nuestro descubrimiento del tema de Rosa Luxemburgo. Cr. Naegele, Rainer: *Literarische Vexierbilder* [Imágenes literarias enigmáticas], Heidesheim, 2001, pp. 51-72.
- 6 La expresión "fue haciéndose mucho más pesada" también muestra que Brecht aquí, por intermedio de Ammer y Rimbaud, se remonta a un motivo de Shakespeare. En Hamlet se lee, en el pasaje correspondiente del informe sobre la muerte de Ofelia: "Queen: [...] but long it could not be / Till that her garments, heavy with their drink, / Pulled the poor wretch from her melodious lay / To muddy death. / Laertes: Alas, then, she is drowned? / Queen: Drowned, drowned. / Laertes: Too much of water hast thou, poor Ophelia, / And therefore I forbid my tears [...]. La traducción de Schlegel al alemán hace decir a la reina: "[...] Pero no tardará mucho / hasta que sus ropas, embebidas de peso, / arrastren a la pobre criatura desde sus melodías / al fondo a cenagosa muerte". (Shakespeare, William: "Hamlet", en: *Sämtliche Werke*, trad. de August Wilhelm von Schlegel, ed. Karl Sachs, Leipzig, 1884, p. 88).
- 7 Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, Oldenburg, 1966, p. 387 [edición en español: *La montaña mágica*, Traducción de Isabel García Adánez, Barcelona, Edhasa, 2009, pp. 384s.]. Brecht, por cierto, escuchó a comienzos de 1920 a Thomas Mann en una lectura de *La montaña mágica* en Augsburg. (Cfr. Völker, Klaus: *Brecht-Chronik*, Múnich, 1971, pp. 22s. [hay traducción castellana: *Crónica de Brecht*, Barcelona, Anagrama, 1976]).
- 8 "Ahora dice el poeta, que en el regazo de la noche tu pálida / las flores, que cortaste, buscas, en tus velos / envuelta, avanzas por el estanque oscuro y tranquilo, / al resplandor de las estrellas, cual lirio enorme". (Rimbaud, Arthur: *Leben und Dichtung*, trad. al alemán de K. L. Ammer, Leipzig, 1921, p. 149).
- 9 La imaginación basal de Brecht fue quizás el fluir del agua, una diferencia categórica para con la fascinación de Heiner Müller respecto de lo pétreo. (Cfr. Lehmann, Hans-Thies: "Leben der Steine. Kurze Phantasmagorie über Heiner Müllers Stein-Schriften" [La vida de las piedras. Breve fantasmagoría sobre los escritos de piedra de Heiner Müller] en Mayer, Brigitte / Schulte, Christian: *Der Text ist der coyote. Heiner Müller Bestandaufnahme*, Frankfurt, 2004, pp. 232-243).
- 10 Mann: op. cit., p. 371 [edición en español: *La montaña mágica*, op. cit., p. 402].
- 11 Rathenau, Walter: *Zur Kritik der Zeit* [Acerca de la crítica de la época], Berlín, 1912, p. 53.
- 12 *Ibidem*, pp. 53s.
- 13 GW 15, p. 58.
- 14 BFA 11, p. 21.
- 15 GBA 11, p. 105 [edición en español: *80 poemas y canciones*, sel. y trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 24]
- 16 Freud trató este tema p.ej. en *Contribuciones a la psicología del amor*.
- 17 BFA 11, p. 22.
- 18 *Ibidem*, p. 21.
- 19 Brecht, Bertolt: "Baal" (1919), en: GBA 1, p. 46.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Schultzendorff, Walther von: *Proletarier und Prätorianer* [Proletarios y Pretorianos], Colonia, 1966, p. 109.
- 22 Cfr. *Ibidem*, pp. 114s.

23 Völker: Brecht-Chronik, p. 21.

24 Todos los datos extraídos de Völker: op. cit., p. 13.

25 Ibídem, p. 15.

26 BFA 15, p. 196.

27 BFA 11, p. 205.

28 Völker: op. cit., p. 13.

29 Münsterer, Hanns Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922 [Bert Brecht. Recuerdos de los años 1917-1922], Zürich, 1963, p. 102.

30 Hannover-Drück, Elisabeth / Hannover, Heinrich (comps.): Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines Verbrechens [El asesinato de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht. Documentación de un crimen], Frankfurt, 1967, p. 104.

31 GW 8, p. 42.

32 Pasajes como los siguientes son tan solo ejemplos típicos extraídos al azar: "Su larga sombra oscila en el mar de casas / Y extingue las hileras de luces callejeras". O: "En torno a sus pies gira el ritornelo / del mar urbano con música triste [...]" (Heym, Georg: "Die Dämonen der Städte" [Los demonios de las ciudades], en: Vol. 1 Lyrik der Gesamtausgabe, ed. Karl Ludwig Schneider y Gunter Martens, Hamburgo, 1964, p. 186.)

33 GW 8, p. 215.

EL GRITO DE LOS DESVALIDOS



EL GRITO DE LOS DESVALIDOS

"Ser pobre y encima pasar frío
no despierta simpatías"¹

BRECHT

De la infanticida Marie Farrar

1

Marie Farrar, nacida en abril,
Menor de edad, sin señas particulares, huérfana, raquítica,
Hasta el momento presuntamente sin antecedentes,
dice haber asesinado un niño de este modo:

Declara que ya en el segundo mes
En casa de una mujer, en un sótano,
Intentó expulsarlo con dos inyecciones
Supuestamente dolorosas, pero no salió.

Pero a vosotras, a vosotras os ruego que no os enfadéis

Pues toda criatura precisa ayuda de todos.

2

Sin embargo, declara haber pagado de inmediato
Lo arreglado, haberse ceñido aún más la ropa,
También haber bebido aguardiente con pimienta molida,
Pero todo ello solo le produjo un fuerte efecto purgante.
Su cuerpo estaba visiblemente hinchado,
Sentía también fuertes dolores, sobre todo al lavar los platos.
Incluso declara que aún crecía entonces.

Rezó a la virgen María, llena de esperanza.

También a vosotras, a vosotras os ruego que no os enfadéis

Pues toda criatura precisa ayuda de todos.

3

Pero las oraciones, al parecer, no sirvieron de nada.
También era mucho lo que se pedía. Cuando estaba más gruesa,
Se mareaba en las misas del alba. Solían darle sudores,
También sudores de miedo, con frecuencia delante del altar.
Pero mantuvo en secreto su estado
Hasta más tarde, cuando el parto le sobreviniese.
Funcionó, porque nadie creía
Que ella, tan poco agraciada, cayera en la tentación.
Y a vosotras, a vosotras os ruego que no os enfadéis
Pues toda criatura precisa ayuda de todos.

4

Aquel día, declara, muy temprano,
Mientras fregaba las escaleras, sintió como
Si las uñas le arañaran el vientre. Sentía sacudidas.
Aun así logró mantener en secreto el dolor.
Todo el día, mientras tendía coladas,
Se rompió la cabeza; hasta que al fin cae en la cuenta
De que se le cumplió el tiempo de parir, y de inmediato
Se le apesadumbró el corazón. Volvió a casa bastante tarde.
Pero a vosotras, a vosotras os ruego que no os enfadéis
Pues toda criatura precisa ayuda de todos.

5

Vinieron a buscarla cuando estaba recostada.
Había nevado y tenía que volver.
Duró hasta las once. Fue un día muy largo.
Hasta la noche no pudo parir con tranquilidad.
Y parió, según declara, un hijo.
El hijo era igual que los demás hijos.
Pero ella no era como las demás,
Aunque no hay razón alguna para que yo la ofenda.
Tampoco vosotras, vosotras os lo ruego, no os enfadéis
Pues toda criatura precisa ayuda de todos.

6

Así que voy a seguir contándoos
Qué es lo que sucedió con aquel hijo
(ella, declara, no quería ocultar nada de esto)
Para que se vea cómo somos unos y cómo son otros.
Afirma que estuvo poco tiempo en la cama,
Que le sobrevino un fuerte malestar, que al estar sola
Y sin saber qué iba a suceder
Hizo esfuerzos para conseguir no gritar.
Y a vosotras, a vosotras os ruego que no os enfadéis
Pues toda criatura precisa ayuda de todos.

7

Con sus últimas fuerzas, según declara, y como
Su habitación también estaba helada,
Se arrastró hasta el retrete y también allí (cuándo,
Ya no lo sabe) parió sin aspavientos
Hacia el amanecer. En aquel momento
Estaba, afirma, muy desconcertada, se había quedado
Ya medio congelada, apenas podía sostener al niño
Pues en el retrete del servicio entra la nieve.
Tampoco vosotras, vosotras os lo ruego, no os enfadéis
Pues toda criatura precisa ayuda de todos.

8

Entonces entre la habitación y el retrete, —antes afirma
Que aún no había pasado nada—, empezó el niño
A gritar y aquello la enfadó tanto, afirma,
Que lo golpeó sin cesar con ambos puños
Ciegamente, hasta que se calló, declara.
Y a continuación se llevó al muerto
Y lo metió en la cama con ella el resto de la noche
Y por la mañana lo escondió en el lavadero.
Pero vosotras, vosotras os ruego que no os enfadéis
Pues toda criatura precisa ayuda de todos.

Marie Farrar, nacida en abril,
 Muerta en la cárcel de Meissen,
 Madre soltera, condenada, quiere
 Mostraros los crímenes de cualquier criatura
 A vosotras. Vosotras que tenéis buenos partos en camas limpias
 Y llamáis “bendito” a vuestro vientre preñado,
 No condenéis a las débiles réprobas,
 Pues su pecado fue grave, pero fue grande su dolor.
Por eso, os lo ruego, no os enfadéis
*Pues toda criatura precisa ayuda de todos.*²

1

Siempre, desde los poemas más tempranos hasta las grandes piezas de la época del exilio y de la posguerra, se vuelve a hallar el tema de la madre en la obra de Brecht. La madre que pierde a sus hijos, ya sea por culpa propia (*Madre Coraje*), ya sea por la lucha política (*La madre* y *Los fusiles de la señora Carrar*) es uno de sus motivos recurrentes. Shen Te, el alma buena de Sezuán, fracasa en su doble rol no en última instancia por el embarazo; en *El círculo de tiza caucasiense* se tematiza la buena y la mala madre. A la vez, Brecht expone en innumerables textos el tema del nacimiento y el embarazo.³

En esta balada, un infanticidio es objeto de un relato angustiante y minucioso. Se narra el asesinato de un niño por su madre “entre la habitación y el retrete” después de un aborto fallido. Aborto es asesinato, tal era la recriminación contra mujeres que abortaban, que se deshacían mediante un *abortus criminalis* de su posible “parición”, como Marie Ferrar, la “madre soltera”. El poema despierta compasión con esta “débil réproba”. En nueve estrofas se cuenta de duros nueve meses, intentos de aborto, miseria social, dolores del embarazo, un parto en circunstancias horribles y, al final, de la muerte a golpes del niño recién nacido, el hecho que es revestido por la sociedad con la palabra “asesinato”, condena y muerte de la infanticida.

Extrañeza y shock se filtran en la consternación por esta historia de una maternidad que fue imposible, a saber, por el hecho de que no se dé la menor intervención de un sentimiento. La ausencia de todo indicio de sentimiento maternal por parte de Marie Farrar parece inconcebible. Y, sin embargo, el

texto muestra que Marie, a su modo, actúa de manera completamente *lógica*, en su inconsciencia es indiscerniblemente fría e ingenua a la vez. No hay reflexión, conciencia, alegría o preocupación, ningún sentimiento propio por su embarazo, sea cual fuere, ninguna opinión sobre su propia situación tiene lugar en esta huérfana. El texto comienza sin vueltas con el aborto. No se da la menor insinuación de lo que antecedió. Esta doble laguna —falta de emociones y falta de historia previa— genera la impresión de un vacío y un abandono insoportables. Se transmite la total impotencia de Marie Farrar; el texto casi obliga a aceptar los sucesos tan resignadamente y sin comentarios como la infanticida misma.

Es tan claro que, evidentemente, no valdría la pena ni mencionar que Farrar no puede tener ese hijo. (Es de suponer que sería víctima del desprecio social, de la ira de los patrones). Pero con esta naturalidad está vinculada la falta de historia previa, que no contribuye precisamente a generar empatía con la protagonista. Se sabe poco de ella. Soltera, también libre de todo tipo de bienes, se presenta enfáticamente correcta: pese a que la abortista clandestina no “arregló” lo del niño, ella paga enseguida lo “arreglado”. Cumple con sus trabajos de manera puntual y mecánica. El poema ofrece escasas dos referencias a la vida interior de Marie: en la iglesia suele haber “sudores de miedo”, pero se ve que incluso aquí el sentimiento es trasladado a un *estado físico*. Después, cuando reconoce que el parto es inminente, “de inmediato se le apesadumbró el corazón”. Pero ese peso también remite nuevamente al *peso físico* del parto: lo que está en juego es el cuerpo, no el sentir. Así, el lector no tiene oportunidad de instalarse compasivamente en la víctima. La mirada inmóvil desde afuera que practica el poema hace que Marie Farrar, la “autora del hecho”, aparezca como víctima, como la que sufre en forma pasiva. Con ese sufrimiento se solidariza aparentemente el estribillo. Pide ayuda, se declara en contra de una condena iracunda, su discurso engendra (prueba de) compasión: “*Pero a vosotras, a vosotras os ruego que no os enfadéis / pues toda criatura precisa ayuda de todos*”.

Decirlo con mayor claridad, pensaría uno, no es posible: hace falta ayuda en este mundo cuya frialdad Brecht siempre volvió a afirmar. Todo atraviesa esta frialdad: la sociedad, las casas y dormitorios, los cuerpos, los sentimientos. El texto parece dirigirse con un *llamado* al corazón del lector. ¿Quizás habite aquí aún calor? “La primera lección (procesión rogativa) se dirige directamente al sentimiento del lector”, dice en las “Instrucciones” de *Devocionario del hogar*. Y, sin embargo, al sentimiento no le resulta fácil corresponder a esta apelación. Quizás se despliega solidaridad con la mujer maltratada, pero a la vez se produce una extraña angustia. Pero el motivo por el que la emoción permanece como

estrangulada se puede indicar en una frase breve: Marie Farrar está muda. Uno busca la voz inalterada de la víctima y no la encuentra. Por otro lado, se oyen voces. La pregunta que se plantea es de quién es esa voz.

El lenguaje del relato, particularmente llamativo en la primera mitad de la primera y de la última estrofa, conforma un primer marco (jurídico) para el acontecimiento: policía y tribunal. Pero no sucede como, por ejemplo, en la tradición de la canción del condenado, donde la autora del hecho toma la palabra, por última vez, arrepintiéndose del delito y presentando su destino en forma de enseñanza y advertencia para los demás, sino que la voz de Farrar solo se oye de manera indirecta en el relato del actuario. Solo un eco, no la voz misma, llega al lector. Se oye hablar, pero es solo el expediente el que habla. Uno tiene la sensación de percibir en lugar de una voz humana el tecleo entrecortado de la máquina de escribir en el despacho:

Marie Farrar, nacida en abril,
Menor de edad, sin señas particulares, huérfana, raquítica,
Hasta el momento presuntamente sin antecedentes,
[...]

Marie Farrar, nacida en abril,
Muerta en la cárcel de Meissen,
Madre soltera, condenada, quiere
[...]

A esta falta de la propia palabra le adviene el hecho de que en toda la historia el silencio, el secreto, el ahogo del *grito* delator esté puesto en el centro. La represión de la voz atañe a la madre y al hijo. Casi parece como si el “enfado” de la madre de la criatura proviniera del hecho de que el grito, como un retorno intolerable de lo reprimido, recordara algo prohibido para ella misma:

Entonces entre la habitación y el retrete, —antes afirma
Que aún no había pasado nada—, empezó el niño
A *gritar* y aquello la enfadó tanto, afirma,
Que lo golpeó sin cesar con ambos puños
Ciegamente, hasta que se calló, declara.

Una muda artillería⁴ de puñetazos mata el sonido. Pero sobre sí misma, Ferrar tiene que actuar de la misma manera:

[...] al estar sola
Y sin saber qué iba a suceder
Hizo esfuerzos para conseguir no *gritar*.

El grito de los desvalidos es reprimido. Eso es lo que dice la historia, tal como es narrada aquí con frialdad absoluta, sin grito.

Un segundo marco del suceso es el estribillo. Se le solicita al lector, a modo de sermón cristiano, no dar lugar a la ira, sino al perdón, más glorioso. También el estribillo está a cargo de una voz. Y nuevamente se trata de una diferente: ruega por otro, pero también habla por otro, en el sentido de que nuevamente no es Farrar la que habla, sino que se habla por ella, *en su lugar*.

La ausencia de lenguaje, de conciencia subjetiva, en la Marie de Brecht ayuda a generar una inseguridad productiva acerca de la intención del texto. Farrar, muda, es presentada de manera tan pasiva y sin conciencia que, paradójicamente, se inserta a sí misma sin solución de continuidad en el frío engranaje de la sociedad que la destruye. No se vislumbra rebelión alguna, la infanticida es parte del engranaje, no solo su víctima. Transfiere la violencia a su pobre “criatura”, que tampoco recibe ayuda. De ahí que no solo sea, como puede parecer a primera vista, violentada por el insensible expediente, sino que ella misma es portadora de la violencia, y así el expediente policial representa de una manera enrevesada también una forma adecuada de su conciencia. Ella “registra en actas” al igual que esta lo que sucede en ella y con ella. De ese modo el poema rechaza cualquier transfiguración propia de las coplas moralizantes o románticas. Prefiere arriesgar incluso el reproche de cinismo cuando reúne en la “escoria” de la sociedad sin piedad mutismo y los rasgos de la limitación. La mudez se vuelve signo de la estupidez, así como mudo [stumm] y estúpido [dumm] comparten su raíz etimológica. La toma de conciencia de que violencia y poder generan como contraparte estupidez es algo que está inscripto en el texto de Brecht.

Al observar más de cerca, se pone en evidencia que cualquier despliegue fuerte de poder exterior, sea de índole política o religiosa, golpea a una gran parte de las personas con estupidez. Sí, tiene la apariencia de que fuera casi una ley sociológico-psicológica. *El poder de unos precisa de la estupidez de los otros.*⁵ El proceso que se pone en marcha es que [...] bajo la avasalladora impresión del despliegue

de poder [el hombre] renuncia a encontrar un comportamiento propio para las situaciones resultantes.

La limitación de Marie está cerca de devenir demencia. Tanto por dentro como por fuera sucumbe a una rigidez cercana a la muerte en la que ya recae antes de acabar con su hijo, “ya medio congelada”. Se dice que estaba “muy desconcertada”, un rasgo propio de muchas versiones clásicas del motivo de la infanticida. Pero mientras la confusión mental de la madre semidesvariada en Heinrich Leopold Wagner por ejemplo⁶ da a entender una escisión extrema de los sentimientos, la tortura del desgarró, este rasgo es registrado en Brecht con tal sequedad que prácticamente no queda más que la pregunta jurídica por una eventual imputabilidad disminuida.

La inseguridad que generan la frialdad y el aparente cinismo del texto asalta pronto la interpretación de su “intención”: si Brecht toma partido por la oprimida, ¿por qué entonces la describe como insensible, primitiva, instintivamente apática? Si la idea del texto es la ayuda, ¿por qué se mantiene en secreto de qué forma podría presentarse? Todo el campo de respuestas sociopolíticas es ignorado. Un vacío sensible. ¿Brecht apunta a reformas, como los dramaturgos del período del *sturm und drang* en el siglo XVIII, cuando denunciaban la amarga suerte de mujeres engañadas? Así entiende el poema Charles R. Lyons. Dice: “La ambigua atribución de culpa en este poema temprano contiene un reclamo implícito de reforma social”, pero acota por cuenta propia: “por más que la naturaleza de tal reforma no sea clara”.⁷ En ninguna parte de la obra temprana de Brecht, sostiene, se presenta el “fuerte sentido de compasión” de Brecht de manera tan explícita como en este poema.⁸

Ahora bien, también puede fundamentarse la suposición contraria. ¿Acaso el texto no sugiere que la situación social descrita es inalterable? ¿No lo respaldan las referencias a la biblia, la fórmula de “cualquier criatura”? Esta expresión disimula la diferencia entre arriba y abajo, proviene del encargo a los discípulos de difundir el evangelio, una doctrina que, como se sabe, no se orienta a una capa social específica. A favor de la tesis de que Brecht aquí apunta a la inalterabilidad del destino “humano”, se decidió, por ejemplo, Martin Esslin. Para él, en 1959, el “tema básico” del poema no era otra cosa que la experiencia de “desvalimiento del hombre, su imposibilidad de influir en el mundo que lo rodea”.⁹

¿Entonces a qué apunta el texto? ¿Tiene un objetivo o no? Solo puede esperarse una respuesta analizando su *forma*. A nivel temático solo se obtienen respuestas insatisfactorias y contradictorias. Es que no es un tratado sobre el perjuicio

hacia embarazadas solteras, madres pobres, sobre la crueldad de los ricos o algún otro tema sociopolítico. Ni tampoco un tratado con derivaciones filosóficas o religiosas del mal en el mundo. Juega con esos temas, pero persiguiendo una “política” propia que se concreta en modos de hablar en los que se constituye realidad.

2

Pocas cosas llaman tanto la atención en una primera lectura como la confrontación de dos modos de hablar en estrofa y estribillo, que se corresponden con “horizontes” opuestos: policía – religión, tribunal terreno – tribunal celestial, mundo sin ayuda – pedido de ayuda. Indaguemos primero la estilización del informe en un lenguaje burocrático, que registra con indiferencia. Esta estilización es el pilar de uno de los temas que predominan en la balada. Mediante su estructura formal transmite la idea de un *poder* imperturbable: policía y objetividad confluyen, ley y tribunal aparecen como instancia absoluta frente a la cual Marie Farrar, el individuo aislado, es impotente, insignificante, “contingente”. Así, el texto lleva al extremo *a través de su lenguaje* la confrontación de sujeto aislado y máquina del Estado. Este lenguaje genera distanciamiento. La precisión que parece caracterizarlo, sin embargo, es aparente, porque la exclusión de toda valoración distorsiona con total evidencia la realidad que aparenta solo registrar de manera neutral.

De la violencia oculta en este lenguaje se trata en el texto, porque en este viven todos. Sin notarlo, hablamos en fórmulas que pasan por realidad porque parecen garantizar la comprensión. Cualquiera puede convertirse en agente del poder en la medida en que no se resista a sus fórmulas lingüísticas “encráticas”.¹⁰ En el texto, la distorsión de lo relatado comienza ya con una ínfima ambigüedad que hace sonar la confesión del asesinato como una fórmula de coartada: Marie Farrar, según el expediente en lenguaje burocrático: “[...] dice / haber asesinado un niño de este modo”.

La fórmula usual en los descargos (p.ej.: Dice no haber tenido intenciones de asesinato). Hace que el crimen de la mujer dirigida por las circunstancias hasta la insensibilidad absurdamente aparezca como su deseo y voluntadⁱ. Así, el texto arremete en clave de parodia contra un giro desapercibido del lenguaje burocrático. Echa luz sobre una *ficción* oculta en este lenguaje (y en la instancia jurídica): la

ⁱ La fórmula estandarizada equivalente en alemán emplea el verbo “wollen”, que literalmente significa “querer”. La formulación de los versos 3 y 4, “will ein Kind ermordet haben” puede leerse también como “quiere haber asesinado un niño” (N de T)..

de la responsabilidad autónoma del autor del hecho. La historia exhibe que Marie Farrar obra con lógica mecánica bajo la coerción de las condiciones materiales. El lenguaje, en cambio, evoca el ámbito del derecho burgués, de la ejecución de la pena, donde vive tanto la fantasmagoría de la libre voluntad como la de la igualdad frente a la ley que, como decía Anatole France, prohíbe en la misma medida a pobres y ricos en su sublime vastedad pernoctar bajo los puentes del Sena. La criatura sucumbe a la pena, y el lenguaje finge una conciencia autónoma. Lo que en el discurso estatal aparece como autor es, en primer lugar, una máquina menesterosa, un cuerpo al que la misma sociedad que le otorga el título honorífico de “sujeto” lo expone a tormentos físicos: hambre, sed, miedo, sudor y dolor constituyen la existencia material bajo la máscara pegada con cola sobre la persona de derecho. El texto sigue una lógica precisa, no una intención cínica, cuando borra enérgicamente de un plumazo la oposición radical entre plano jurídico-policial y la criatura instintivo-mecánica: no se trata de la descripción “realista” de una persona perteneciente a la clase baja, no se trata de la exposición de redes sociales causales, sino del lenguaje ideológico. Así, el poema redirige la pregunta que uno quiere plantearle de nuevo al interrogador: ¿En qué medida nos movemos nosotros mismos en lenguajes tales de la violencia simbólica: en el lenguaje del expediente policial, del “derecho”, del poder estatal? Este lenguaje, así lo exhibe el texto, es *implacable*. Para él no hay defectos, solo delitos. “Condenada”, la objetividad sin comentarios con la que está colocada esta palabra al final, entre comas, le dice al lector: en esta realidad, el gesto del predicador, del suplicante, no tiene literalmente ninguna relevancia.

Esta súplica del estribillo, que en la primera lectura resulta tan sencilla, a medida que se hace mayor uso del poema demuestra su carácter cuestionable, incluso *absurdo*. Si quizás la primera lectura cree encontrar en el estribillo todavía un discurso unívoco, cálido, afectuoso, que redime de la frialdad polisémica del relato, que dificulta la empatía, mirando más de cerca se disipa la esperanza de encontrar en el estribillo un soporte para los sentimientos espontáneos. Ahora bien, quien no presta atención a la forma, a la voz o lengua partida en el “devocionario del diablo” no puede sino llegar a tesis totalmente insostenibles sobre el poema. Jürgen Bay, por ejemplo, escribe en sus apuntes titulados “La utopía de Brecht de la abolición de la frialdad”: “Aún más clara [que en el poema ‘Por ningún otro motivo’] se vuelve la exhortación a una compasión activa en el estribillo del conocido informe ‘De la infanticida Marie Farrar’ de 1922”.¹¹ Pero es poco viable considerar el “no enfadarse” como compasión “activa”, y una súplica de ayuda se conduce *ad absurdum* si comenta un relato en el que no es posible deter-

minar el menor punto de partida para tal ayuda. No: la súplica de no condenar a las “débiles réprobas” contrasta tajantemente con el calvario expuesto. Si se piensa un momento en ella, es incluso farisea.¹² “Sin duda no hay culpables, en particular no entre los desvalidos, y ¿quién querría vociferar contra una embarazada que está en busca de un techo?”¹³ Esta frase se encuentra en los diarios de Brecht del año 1921. Una súplica que parte de la idea de que uno podría dirigir su ira no sobre el mundo, sino sobre esta criatura, prueba su propia culpabilidad. Lo que se lleva *ad absurdum* no es solo la culpa en sentido jurídico-policial, sino también en sentido religioso. También el segundo lenguaje que ofrece el texto, el del sermón cristiano, resulta falso, inapropiado, no auténtico. Al llevar al extremo la confrontación, el texto prueba el carácter absurdo de ambas modalidades de habla. Por ende, no se trata meramente de una inversión, sino de una crítica de la súplica, del ruego, de la plegaria. Más significativo aún es que en la historia misma se refleja la súplica: en la plegaria de Marie a María. No solo porque no logra un resultado tangible —“También era mucho lo que se pedía”—: “Rezó a la virgen María, llena de esperanza. [...] Peor las oraciones, al parecer, no sirvieron de nada”.

La homonimia muestra que Marie efectivamente solo podría dirigirse a Marie en busca de ayuda: ¡a sí misma! Con meras súplicas, ante instancias terrenales o celestiales, no se logra nada. De la María celestial no hay ayuda que esperar, porque la terrenal es la *única* Marie que existe. La reprimenda de la súplica cristiana dirige a la vez la mirada al juego que pone en escena el texto en su totalidad con elementos de la tradición cristiana.

3

En afinidad con el tono de sermón del estribillo se encuentra el hecho de que los padecimientos de la Marie terrenal constantemente son glorificados mediante referencias a la historia bíblica de la *mártir* María. Vamos a profundizar en esto porque solo los detalles ponen en evidencia el modo en que el texto de Brecht produce el juego de sus significados entrecruzando diversos tópicos religiosos.

El embarazo conlleva el peligro de la deshonor, que también asusta en principio a la María bíblica. El parto se realiza bajo un techo agujereado, como si se encontrara en el establo de Belén. Marie aparece bajo todo punto de vista como un objeto y *receptáculo* pasivo para las órdenes de los patrones. Esta sierva es análoga a la “sierva de Dios” (Lucas 1, 38) por el hecho de que su cuerpo se vuelve receptáculo, aunque no del espíritu santo, sí de otro dominio invisible: como

mecanismo sin voluntad que, obedeciendo a algo superior, solo presta servicios. Al igual que en la historia bíblica, queda a oscuras en qué circunstancias quedó embarazada, de quién es el hijo. La imagen de María, que purifica a los pecadores mediante sus ruegos, se inscribe en la imagen de Marie. No solo tiene que llevar a término “el fruto celestial de la inmaculada concepción” (“Sobre el esfuerzo”), aquello que los patrones dispusieron. Principalmente, tiene que fregar y lavar sin pausa lo que estos ensucian: ropa, platos, escaleras, etc. Su desamparo absoluto deviene calco en clave sarcástica del carácter de persona elegida.

Pero ante todo es la vinculación que hace Brecht de la escena del parto con la *Navidad*, con establo y nieve navideña y pobreza, la que hace que el asesinato en el retrete devenga inversión paródica y calco del nacimiento del redentor. El niño es golpeado “hasta que se calló”, y ya nos encontramos en la Nochebuena de quietud y amor sagrado. La inversión de asesinato y nacimiento se prolonga en el hecho de que el texto utiliza los elementos del segundo para la representación del primero: los niños *gritan* después del nacimiento, dando así señales de respiración, hálito, vida. Aquí, el grito significa, a la inversa, la proximidad de la muerte como en la pasión, cuando dice: “Pero Jesús volvió a gritar fuerte y falleció”. A los recién nacidos *se les pega un golpecito* para que griten, aquí los golpes tienen el objetivo de matar al niño y el grito a la vez. El niño se compenetra con el sonido que emite, al igual que en la fórmula religiosa Jesús con la palabra, en la medida en que de la virgen María nació “la palabra de Dios”. Como es frecuente en textos de Brecht, el poema, a la vez, se convierte en representación de una versión singular del nacimiento de la palabra que siempre es parida de tal modo que a la par es abortada, interrumpida, queda a la deriva, nace muerta.

El texto incluso puede ser entendido como pequeña historia de la pasión. En la tradición católica tiene una serie de estaciones preestablecidas. Así, a la muerte en la cruz y el descenso de la cruz le sigue el acto de acostar al Jesús muerto en el regazo de la madre. A esto podría aludir ligeramente la siguiente formulación singular del poema: “Y a continuación se llevó al muerto / y lo metió en la cama con ella el resto de la noche”.

En la siguiente etapa de la pasión, el cuerpo de Jesús es envuelto en telas – telas a las que recuerda el poema con la mención del “lavadero” – y colocado en su tumba, así como también en este lavadero el niño muerto habrá de encontrar una tumba secreta. Pero por supuesto que enseguida resurge: es encontrado, como ya los padres de Jakob Apfelböck, que él creía escondidos en el “armario de la ropa” y enterrados. Marie “por la mañana lo escondió en el lavadero” al niño. En lugar de referir esta mañana [“Morgen”] a la mañana de Pascuas, se oye ahí ahora la

cercanía con “Morden”, asesinar. La vida breve de este “hijo” sin superestructura divina se vuelve versión abreviada del calvario. En el camino “entre la habitación y el retrete” es muerto a golpes, tan rápido como lo enuncia la fórmula lacónica de la plegaria: “En la madera del pesebre diste inicio a tu vida de sacrificio, en la madera de la cruz diste fin”.

Ahora bien, sería un error si uno quisiera interpretar esta y otras observaciones como equivalencia simbólica: Marie = María, el hijo = Jesús. El intercalado y entrecruzamiento de diversas modalidades de habla, también de la religiosa, no se realiza de manera tan esquemática. Por ejemplo, es evidente que los elementos: nacimiento / muerte, pasión / Navidad, incluso madre / hijo no deben ser asignados de manera unívoca. Marie Farrar es *asimilada* expresamente a su *hijo*: por su frialdad y por estar forzada al silencio. Ante todo, Marie es ella misma aún una criatura —“Incluso declara que aún crecía entonces”— y también su vida es vinculada a la pasión, el embarazo es su martirio. Clavos y sudor de miedo son tópicos de la imaginaria de la crucifixión, con la que se asocia aquí el embarazo. Lo mucho que le interesaba a Brecht vincular con la mayor intensidad posible el mundo imaginario “real” y el bíblico lo demuestra el hecho de que, a tal fin, en ocasiones también violenta la gramática. El pasaje “[...] hasta que al fin cae en la cuenta / de que se le cumplió el tiempo de parir [...]” solo se explica a partir de la cita textual de la fórmula bíblica que se usa para Elisabet y María: “Y a Elisabet se le cumplió el tiempo de parir; y parió un hijo” (Lucas 1, 57) y “Y mientras estaban allí [es decir, María y José] se le cumplió el tiempo. Y dio a luz a su hijo primogénito. Lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no había lugar para ellos en la posada” (Lucas 2, 6s)..

No es posible discutir el juego del texto con los tópicos cristianos sin abordar un último símbolo: el acto de matar que a la vez es un nacimiento se encuentra en el *acto del bautismo*. En la doctrina cristiana es concebido como la *muerte* del ser humano viejo, pecador y el surgimiento del nuevo, realizado en el breve acto de la sumersión. En Brecht, el agua en el ritual se convierte en la nieve congelada y que congela, la imposición de las manos del sacerdote se convierte en la artillería de los puños. En la ceremonia cristiana, el sacerdote toca con el pulgar las orejas y la nariz del niño para habilitarlo a incorporar la doctrina cristiana con todos los sentidos, en particular con el oído, porque “la fe viene por el oído”. Marie Farrar golpea a su hijo “sin cesar”ⁱⁱ, hasta que está muerto. En el bautismo se pretende expulsar al “espíritu *impuro*” [unlauterer Geist], aquí, junto con el sonido [Laut], el

ii En alemán, los términos “hören”, oír, y “aufhören”, cesar, están emparentados etimológicamente (N. de T.).

espíritu vital en general. El texto vuelve a decir así que la vida física, concreta, “pecaminosa” es la única, así como Marie es la única Marie que existe. La fórmula de la expulsión del espíritu impuro debe interesar aún más en la medida en que la palabra “lauter” [puro] está estrechamente emparentado con la palabra “cloaca”. Ambos se remontan a *cluere* del latín: lavar, limpiar, aquella actividad, entonces, en la que encontramos por lo común a Marie Farrar, y que en tanto lavado está en relación con *retrete* [Ab-ort] y *aborto* en igual medida. De este modo, el desplazamiento al escenario hediondo constituye, finalmente, una respuesta cruel al “fragante aroma de Cristo”, la fórmula católica del “perfume de la enseñanza”.

Hablar del bautismo significa pensar en el *nombre*, y no se debe meramente al hecho particular de que el nombre de Brecht se preste fácilmente a juegos del lenguaje que en la balada de la infanticida este nombre esté presente de manera oscura. Hay dos palabras una después de otra con la raíz “*Brechen*” y una forma de la palabra “*Gebären*”. Además, hace pensar en el nombre del autor la serie sugestiva de sílabas que son de relevancia central: *Geburt* [nacimiento], *Abort* [retrete], *gebärt* [parir] y que prácticamente traen en forma de cita el nombre Bert. Si se le suma la frecuencia con que Brecht en sus textos establece un vínculo entre madre, frialdad, nacimiento y muerte, salta aún más a la vista que su propio nombre está distribuido en el texto, diseminado como semillas en el campo de lo escrito, no atribuido simbólicamente a una u otra figura.

El carácter lúdico de las remisiones impide que el poema se preste a un desdramatización organizada. La inscripción de significados opuestos, diferentes, contradictorios, pero que no se superan mutuamente no debe pensarse como algo completamente dominado o dominable. De manera objetiva la escritura se *pierde* en el entramado del lenguaje, de sus ambigüedades, en la multiplicidad de las relaciones, connotaciones, equivalencias que el texto evoca. No son por completo abarcables ni dominables. Todo texto que se organiza a tal nivel se torna un poco “aprendiz de brujo”. ¿Pero cómo puede desembocar la escritura en algún lugar, como puede clausurarse el proceso del lenguaje, del texto, aunque sea solo provisoriamente? De hecho, cada frontera del texto es ficticia, estipula un final que no existe. Pero quizás deba entenderse así la inscripción del nombre: es para el texto una suerte de bloque, un límite, una remisión irreductible a *este sujeto* del juego que es detenido en el nombre de manera transitoria, momentánea, en tanto ficción restringida, representada en un ámbito delimitado por un tiempo acotado, de la identidad.¹⁴

Debería estar claro que la lectura no persigue en primer lugar el objetivo de justificar las “citas” presentadas, ni mucho menos interpretar el poema por medio de ellas. La *pedagogía del texto* y con el texto necesita más que nada que se exhiban los aspectos que ilustren el *carácter artístico* en el poema, que exhorta a una recepción tan seria y tiene el aspecto de una expresión de un llamamiento social liso y llano. Comprender el grado de artificiosidad con que el autor mezcla sus cartas es útil porque establece una tensión, en tanto elemento lúdico, con la emoción moral. Predominan las citas que presentan el texto como cuadro literario enigmático con todas las sutilezas, y permiten leer cuál es la finalidad de la confrontación de modalidades de habla. La peculiaridad del final colmado de *pathos* del poema es algo que recién queda en claro cuando uno toma conciencia de que la balada de Brecht (en una primera versión el texto se iba a llamar “Balada de una muchacha”) no constituye una balada alemana, sino que se inscribe en la tradición de la vieja *ballade* francesa: estrofa de diez versos, construcción isométrica de la estrofa y *envoi* (estribillo). Forma parte del esquema artístico de la *ballade* que al final en la tercera estrofa (Brecht triplicó la cantidad de estrofas) aparezca el estribillo, que siempre contiene una *apelación*.

De ahí que la apelación cargada de *pathos* al final también constituya una cita artística formal: “Vosotras que tenéis buenos partos en camas limpias”.¹⁵ Aquí se cita literatura, un gesto propio de Villon, y en Villon la súplica cristiana por indulgencia y perdón ya tiene un tinte sarcástico. Así, en la “Ballade par laquelle Villon crye mercy à chacun”¹⁶, en la traducción de Ammer, se lee que Villon pide indulgencia a todos, en particular a cómplices de asesinatos, estafadores, ladrones, pero:

No así los perros de los soldados de guardia,
Que todas las noches, todas las mañanas,
Solo dejaron costras a mi boca,
Y me generaron esfuerzo y preocupación.
Quisiera maldecirlos todos,
Aunque estoy mortalmente enfermo.
Pero para evitar mayores disputas
También les ruego que me perdonen.

[Estribillo]:

Que los golpeen en las jetas
Con pesados martillos de hierro.
Por lo demás, quiero olvidar,
Y ruego que me perdonen.

Con su apelación final en “Marie Farrar”, Brecht se dirige a aquellos a los que les va bien, a las mujeres a las que Villon en su *Gran testamento* no deja nada en herencia con la justificación “j’ay tout donné aux servantes”, ya legó todo a las sirvientas.¹⁷ El legado de Brecht a las bien situadas de no condenar a las débiles es una cita con quiebre irónico. Si Brecht efectivamente pudo encontrar en Villon un modelo para suplicar indulgencia y para otros rasgos de su balada¹⁸, habría que añadir a esta comprobación que ya Villon utilizó la súplica cristiana para expresar con su ayuda la experiencia de la muerte, de la transitoriedad, de la nada y de la brevedad de la vida¹⁹, experiencia fuertemente enraizada en el siglo XV. Villon toma los tópicos religiosos al pie de la letra, pero como contraste a la vida espiritual y a la vida eterna, para referirlos con toda pasión a la criatura física. En eso, el “pobre B. B”. sigue al “pauvre Villon”. Podría decirse que ambos intentan son-sacarle a la modalidad de pensar religiosa el terreno emocional ocupado por ella. En términos materialistas, se ofrece a la realidad propia de la criatura humana el sentimiento alimentado por la religión.

El carácter de collage del texto tampoco se agota remitiendo a los tópicos cristianos, el rito católico y a Villon. Solo al pasar observemos que la imagería de Brecht también entra en diálogo implícito con el poema de Rimbaud “Les premières communions”, donde se encuentra el retrete con techo agujereado, la Navidad, el silencio de la María celestial y otras correspondencias. También aquí aparece el giro “révolte sans cri”, que podría haber inspirado la orientación de Brecht hacia el tema del silencio y el grito.²⁰ Para el gesto materialista de Brecht, sin embargo, es más relevante la comparación con otras versiones del motivo de la infanticida. Por lo general, este motivo es dominado por los elementos cristiano-idealistas del pecado, la culpa, el arrepentimiento y la moral. En el giro de copla moralizante, la descripción de las circunstancias ocupa mucho espacio, evidenciando que ahí no era posible que florecieran las buenas costumbres y la moral. El comienzo de Brecht con el verso “menor de edad, sin señas particulares, huérfana, raquítica” se podría decir que suma todo lo que espreciado para la copla lacrimógena. Constituye una acumulación exagerada. Tribunal, escalera trasera, la

pobre huérfana: son muchos elementos del género de la tragedia emotiva de la infanticida que están en juego. Pero no sigue la esperada trama de sufrimiento y alegría amorosa, tortura del alma, Margarita y la hija del párroco de Taubershain como en Bürger. La historia, que se dirige al ánimo, está ausente, es abortada de inmediato. Brecht corta por lo sano respecto del motivo tradicional, (se) prohíbe el *grito* sentimental o de tinte moral.

Tomemos uno de los ejemplos famosos, la “Infanticida” del joven Schiller.²¹ Algunas oposiciones patentes entre ambos textos pueden ilustrar el gesto anti idealista del texto brechtiano. Si el tiempo es relevante para la imaginación del poeta, vale la pena comentar que en Brecht aparecen llamativamente acumuladas las fórmulas de la cronología mecánica: en el segundo mes, de inmediato, entonces, cuando estaba más gruesa, con frecuencia, más tarde, aquel día, todo el día, bastante tarde, cuando estaba acostada, duró hasta las once, día muy largo, hasta la noche. Esto tan solo en las estrofas uno a cinco. El tiempo se presenta como sucesión mecánica vacía (de sentido), mientras Schiller lo utiliza precisamente para sugerir el sentido más elevado del orden universal: “¡Oye! Suenan sordas las campanas / y la aguja completó su vuelta”.²²

Así, en Schiller, las campanas anuncian el escenario de la ejecución, el relato de la triste historia. Mientras en Brecht / Farrar no hay responsabilidad en sentido moral o jurídico, la protagonista de Schiller directamente reconoce su culpa:

¡Mirad! Yacía a mis pies sin alma.
Con ojos fríos, la mente confusa,
Vi fluir el torrente de su sangre
Y mi vida se derramó con él.
Terrible el palpitir del mensajero de la ley,
¡Y más terrible el de mi corazón!
Fui de prisa a extinguir en la fría muerte
Mi dolor que cual fuego me abrasa.²³

En los lamentos y plegarias, la maldición y, finalmente, el perdón, que hace al contenido principal de la balada de Schiller, surge, atravesando el horror, más allá de los dolores, la apoteosis de un espacio divino donde se realiza un sentido universal. Brecht está harto de este. Su crítica no solo se dirige al engaño del derecho burgués, sino también a la concepción cristiano-idealista de responsabilidad, ley moral, fraseología de la libertad del “humanismo” y dotación de sentido religioso en general, a la que se corresponden las dimensiones del arrepentimiento

y el sentimiento. Schiller: “¡Oh! Mi corazón sintió humanamente / Que sea espada justiciera el sentimiento”; en cambio Brecht: “Farrar conmovió el ánimo del tribunal por su inocencia y su insensibilidad humana”.

5

Discurso jurídico; lenguaje de predicador; tradición bíblica, fórmulas rituales del catolicismo; Villon; Rimbaud; Schiller; registro protocolario; copla moralizante: lo que en un primer momento podía tener la apariencia de un caso clásico de *littérature engagée*, resulta un caso de sofisticado collage e intertextualidad compleja. La escritura se mueve en el proceso de un debate múltiple e inacabable, citación, vinculación, superposición de una gran cantidad de “modos de hablar”. Cada uno de estos lenguajes desarrolla un código específico. La praxis poética de Brecht consiste en producir, atravesando los diversos códigos específicos, un código que tienda al infinito, acerca de cuya direccionalidad casi no se puede decir nada definido. El texto se convierte en un lenguaje que *abarca* las formas del habla fijas, limitadas: con desplazamientos, fracturas, venas y estratos entrecruzados. El texto tiene que ser comprendido como campo de energías y de sus corrientes. El lenguaje como formación rocosa de la que las diversas formas del habla solo extrajeron una parte cada una. Por un lado, el texto forma un collage de las diversas modalidades del habla, reuniéndolas y aleándolas, por otro lado, y paradójicamente, precisamente por el vasto carácter reflector del signo puede producir una suerte de código *general* que permite “citar” cada modalidad de habla de tal modo que provoque inseguridad en el lector respecto del uso ingenuo de estas.

Lo que primero queda atrapado en la red del texto es el estilo policial. Ante él, los contenidos señalan, resaltándolo, al cuerpo en estado de necesidad, también mecánico. De esa manera se ataca a la vez la frialdad y el cinismo que se ocultan en la ficción ideológica “humanista” del sujeto de derecho autónomo y responsable. Ante el sentimiento espontáneo, el texto funciona de manera diametralmente opuesta. El sentimiento se encuentra confrontado al aspecto de lo *extraño*, de lo mecánico en Farrar misma. No puede ejecutar nada. Como la realidad aparece como el *poder* dominante, el texto sostiene fríamente la futilidad del sentimiento. Es reconocido por su lado como desvalido y humano. Sucumbe a la ilusión de que basta un acto de buena “voluntad” para proveer ayuda. Pero *tampoco* el plano de lo instintivo y de lo propio de la creación es confirmado como esquema perceptivo, como sostienen varias interpretaciones. No solo se le opone lo maquinal-mecá-

nico, sino también el hecho destacado de que la violencia social también obra en la víctima. El texto poético, entonces, puede llevar adelante, por medio de su estética y en particular por su intertextualidad específica, sus ataques de manera placentera y lúdica. Pese a su movimiento negativo, la superposición crea luz. La disgregación de la espontaneidad ideológica no desemboca en algo positivo, pero sí en “placer del texto”. Su política consiste en provocar y rechazar siempre a la vez el *pathos*, el grito, en practicar una *poética de la repulsión* que arranca al lector de las ideas, posiciones y modos de sentir prefabricados y lo conduce a la inseguridad precaria del juego del lenguaje textual. La lectura, por eso, tiene que retomar los elementos y significados descubiertos como pérdida de seguridad, contradicción, polisemia, siempre en el sentido del texto. La reducción del texto que se da al utilizar solo elementos aislados para su “interpretación” aniquila el efecto del texto. Porque ubicaría al lector como sujeto seguro de sí mismo, que cree disponer de su lenguaje de manera soberana. El texto, en cambio, quiere *pluralizar* el sujeto del lenguaje en la multiplicidad de los códigos.²⁴ El objetivo es que el lector se distancie de manera placentera de su ubicación en las instancias y sistemas lingüísticos de la sociedad.

Se ve forzado a reconocer: los sentimientos y las actitudes que se experimentan como algo espontáneo en el campo social ya no son tales. Más aún: no son, de ninguna manera, inocentes, porque ponen a salvo su existencia mediante tipos de habla previstos, *discursos* socialmente *asegurados*. La neutralidad del acta notarial y el *pathos* del discurso cristiano se pueden criticar recíprocamente en el texto. A la vez, el texto extiende la crítica al lector, que tiene que tolerar que le muestren que su espontaneidad está inserta en la violencia de los discursos sociales: en los cristianos, los filantrópicos, los liberales. La salida de esa neutralidad, sin embargo, también está obstruida, porque en ella acecha el cinismo del expediente de despacho judicial. Así, el texto elabora la ingenuidad, persigue una estrategia de la disgregación. Pero no debe olvidarse que también la verdad sigue en juego en lo neutral: observación precisa, reconocimiento del desvalimiento y de la “organización frágil” del mundo. Se entrecruzan los “sociolectos”, su verdad y sus aspectos ideológicos se entremezclan *para no poder ya separarse*, sin lugar fijo, sin “topos” de un solo lenguaje. Para hablar con Roland Barthes, el texto en la guerra de los lenguajes se comporta “atópicamente”:

Los sistemas ideológicos son ficciones (ídolos del teatro, hubiese dicho Bacon), novelas –pero novelas clásicas provistas de intrigas, de crisis, de personajes buenos y malos [...]. Cada ficción está

sostenida por un habla social, un sociolecto con el que se identifica [...] cada habla (cada ficción) combate por su hegemonía y cuando obtiene el poder se extiende en lo corriente y cotidiano volviéndose *doxa*, naturaleza [...] pero fuera del poder, contra él, la rivalidad renace, las hablas se fraccionan, luchan entre ellas. Una despiadada *tópica* regula la vida del lenguaje; el lenguaje proviene siempre de algún lugar: es un *topos* guerrero. [...] El texto, por el contrario, es atópico si no en su consumo, por lo menos en su producción. No es un habla, una ficción, en él el sistema está desbordado, abandonado (ese desbordamiento, esa defección es la significancia). De esta atopía el texto toma y comunica a su lector un estado extraño: simultáneamente incompatible y calmo. En la guerra de los lenguajes pueden existir momentos tranquilos, y esos momentos son los textos (“La guerra –dice un personaje de Brecht– no excluye la paz... La guerra tiene sus momentos de paz... Entre dos escaramuzas se vacía tranquilamente un vaso de cerveza...”).²⁵

6

El poema de Marie Farrar, entonces, toca solo de un modo muy particular los sentimientos. La frase de las “Instrucciones”: “La primera lección (procesión rogativa) se dirige directamente al sentimiento del lector”, sin embargo, no es una mistificación. Solo que no se lo puede leer como suele hacerse: “La poesía pretende generar humanidad y conmiseración”.²⁶ *¿Los sentimientos no son atendidos y confirmados, sino instruidos!* Lo más evidente: se niega el grito, el *pathos*, el lamento. Con un neobjetivismo *avant la lettre* el texto, en tanto combinación singular de juego y racionalidad, se vuelve subversivamente hacia y contra la espontaneidad. Se la hace salir con artimañas, fingiendo apoyarla, solo para después darle una *lección* tanto más clara. Justamente donde el texto, por ejemplo, parece apelar a la espontaneidad del sentimiento, a la compasión, conduce a un terreno resbaladizo. El estribillo, en apariencia tan claro, ya en el plano semántico más simple, es cualquier cosa menos unívoco: “*Y a vosotras, a vosotras os ruego que no os enfadéis / pues toda criatura precisa ayuda de todos*”.²⁷ ¿El yo expresa la súplica porque todos necesitan ayuda? ¿Y a qué se refiere “cualquier criatura”? Esta formulación incluye en el juego al mismo lector: la enseñanza se transforma en un ataque y una advertencia, porque el poema demuestra cómo Marie, la víctima, deviene victimaria. Surge la imagen de una

cadena de violencia que también puede alcanzar al receptor. No recaer en la ira sería entonces una cuestión no de empatía, sino de autoconservación.²⁸

Esta interpretación puede afianzarse echando una mirada al poema “¡Oh Falladah, que ahí colgabas!”.²⁹ Allí, un caballo de tiro se desploma en la calle – corre el año 1919, con sus penurias extremas– y de inmediato salen corriendo de las casas personas famélicas y, aún con vida, le cortan literalmente la carne de los huesos. Se relata desde la perspectiva del caballo, ahora ya muerto, que prosigue:

Ahí me pregunté, ¡cuánta frialdad
Tiene que haber invadido a la gente!
¿quién los golpea tanto
Que quedaron tan helados?
¡Por favor, ayúdenlos!

Queda en evidencia que los autores del hecho, los que actúan, como Marie, brutalmente, son trazados como víctimas. Toda violencia ya es siempre un eslabón en una cadena de violencia. En un primer momento, el caballo se asombró del cambio de la gente (“antes tan buenos conmigo y hoy tan hostiles”) y de la pregunta por el motivo llega al pedido de ayuda *para sus asesinos y carniceros*. Pero después sigue un giro más: “¡Por favor, ayúdenlos! ¡Y háganlo pronto! / ¡Si no les pasará a *ustedes* algo que no van a creer posible!”

Lo que el caballo no consideraba posible y, sin embargo, le sucedió es lo que se advierte a los lectores. El motivo es la insistencia en el propio deseo de vida, no la piedad, a no ser que se trate de aquella “piedad consigo mismo” que Brecht luego exigirá tanto de madres como de padres:

Ustedes, que sobrevivieron en ciudades muertas,
¡es hora de que tengan piedad de ustedes mismos!
Ya no vayan a nuevas guerras, pobres de ustedes,
Como si las viejas no hubieran bastado:
Les ruego: ¡Tengan piedad de ustedes mismos!
[...]
Ustedes, madres [...]
Les ruego: ¡dejen vivir a sus hijos!
Para que les deban el nacer y no la muerte:
Ustedes, madres: dejen vivir a sus hijos.³⁰



La balada de Marie Farrar, entonces, se convierte en ataque al lector cuando se problematiza precisamente la actitud aparentemente confiable, noble, de “magnanimidad” hacia las réprobas. El lector del poema –en tanto estudiante, alumno, maestro, docente, intelectual– siempre ya es alguien que, a diferencia de los “excluidos”, “réprobos”, *forma parte*. Así, el texto lo interpela. Y este ataque a la posición del lector “magnánimo” es el blanco de la lógica de este texto.

Se muestra que a quienes están sometidos al frío no se les puede pedir cuentas. El lector tiene que aprender por la estructura del texto: “Quienes instauran el terror no son los débiles, no son aquellos que a él se encuentran sometidos, sino los violentos, quienes, con su poder, crean la situación concreta en la que se generan los ‘abandonados de la vida’”.³¹ Pero más allá va el ataque que consiste en sustraerle al lector incluso el piso supuestamente intangible de su piedad, de su compasión comprensiva, confrontando sin piedad la impotencia e ineficacia de estas con la muda frialdad de la realidad.

Se encuentra en consonancia con esto el modo en que Brecht mismo piensa en diciembre de 1921, en estado de amargura, en una “pobre criatura” en la casa de Frank Warschauer:

Pero me vino a la mente el destino de la criada, que mora y trabaja en un cuartucho en lo de Warschauer y, padece de tuberculosis, no tiene hogar, ni marido, que se pasa días sin hablar, y en una vivienda oscura. Y ya no veo en qué radica la gran diferencia, lejos estoy de tenerle compasión, solo pienso lo pobres que somos, cuán simiescos y explotables, míseros, hambrientos, pacientes.³²

Nada más lejano a él que aquella “falsa generosidad” de la que hablaba Paulo Freire. La falsa generosidad, para funcionar, requiere de la imagen de la víctima que en su padecimiento real tiene que servir de pretexto para la retórica de la compasión de aquellos que la pasan mejor, padecimientos anímicos que sirven para solearse en la luz de la propia respetabilidad. Por ese motivo, la lección de Brecht posee una similitud no casual con la del pedagogo Freire:

[...] La verdadera generosidad radica en la lucha por la desaparición de las razones que alimentan el falso amor. La falsa caridad, de la cual resulta la mano extendida del “abandonado de la vida”, miedo e inseguro, aplastado y vencido. Mano extendida y tré-mula de los desharapados del mundo, de los “condenados de la



tierra”. La gran generosidad solo se entiende en la lucha para que estas manos, sean de hombres o de pueblos, se extiendan cada vez menos en gestos de súplica. Súplica de humildes a poderosos. Y se vayan haciendo así cada vez más manos humanas que trabajen y transformen el mundo.³³

7

Décadas después, Brecht dio una suerte de respuesta al poema de Marie Farrar en *El círculo de tiza caucásiano*. La obra contrapone el verdadero instinto maternal –amparo, amor práctico y altruismo– a la mera maternidad como consecuencia del parto. La quintaesencia reza que la criatura en torno a la cual se lleva a cabo la disputa entre la mujer rica y Grushe, una mujer del pueblo, pertenezca a aquella que “a ella haga bien”, no a la madre sanguínea, que solo la parió, pero no se comportó maternalmente. Aquí Brecht coteja la maternidad imposible de Farrar con un instinto maternal posible y real de Grushe. Ya la primera aparición de la criatura del gobernador en el escenario recuerda a *Devocionario del hogar*. Si el poema “De la amabilidad del mundo” dice: “Y no los buscaron en vehículo”, aquí la criatura es traída al escenario de inmediato en cochecito. El tema ya no es más *el* ser humano, sino el ser humano determinado por su posición social. Y entre estos sí existen algunos a los que se busca en vehículo.

Sería una tentación indagar en la relación de ambas representaciones de la maternidad en profundidad, pero nos tenemos que restringir a que Brecht siempre vuelve a retomar temas y palabras del poema de Farrar de manera desconcertantemente directa, aunque para darle otra vuelta de tuerca. En la escena “El noble niño” se da la situación de que, en la confusión de una revuelta en el palacio, el hijo del gobernador es abandonado por su madre y Grushe, primero solo por un momento, pone atención, pero finalmente no puede dejar morir el bebé. Ya yéndose busca con la mirada al niño y se queda parada, inmóvil, cuando el cantor comienza a narrar la escena:

Cuando estaba así entre puerta y portón, oyó
O creyó oír una débil llamada; la llamaba
El niño, no con lloriqueos sino de forma muy clara
O así le pareció: “Mujer –le decía–, ayúdame”.
Y continuó, sin lloriqueos sino hablando muy claramente:

“¿Sabes, mujer? Quien no atiende un grito de auxilio
Y pasa, con oídos sordos, nunca más
Oír la débil llamada del ser amado ni
Al amanecer el mirlo ni el suspiro de contento
Del vendimiador al Ángelus”.

Al oír eso

(Grushe da unos pasos hacia el niño y se inclina sobre él).

Ella volvió, para mirar

Otra vez al niño. Solo para quedarse con él

Unos minutos, solo hasta que otro llegara

Su madre tal vez o quien fuera.

(Se sienta frente al niño apoyada en las cajas).

Solo antes de marcharse,

Porque el peligro era demasiado grande y la ciudad estaba llena

De fuego y desolación.

(La luz se va debilitando, como si cayera la tarde y la noche. Grushe ha ido al palacio y ha traído una lámpara y leche, que da de beber al niño. El cantor, fuerte).

¡Terrible es la seducción del bien!³⁴

Esta “madre” mostrará en el transcurso de la obra que ha sido seducida por el bien en tal medida que no mata a golpes al niño como Marie Farrar, sino que golpea con un leño en la cabeza al soldado que quiere entregarlo a la muerte.³⁵ Después de este golpe, el cantor comenta:

Y huyendo de los coraceros

Tras veintidós días de marcha

Al pie del ventisquero de Yanga-Tau

Grushe Vajnadze adoptó al niño.

Los músicos responden: “*La desvalida adoptó al desvalido*”.³⁶ Aquí se consuma la inversión del poema de Farrar, y la didascalía que le sigue parece traer a la memoria el mundo frío de *Devocionario del hogar*: “Grushe Vajnadze se agacha junto a un arroyo semihelado y saca agua con la mano para su hijo”.³⁷ A diferencia de los poemas tempranos, aquí es posible una intervención, en el agua a través del hielo semiderretido, aquí se rompe la cadena de la violencia. Puede haber una decisión de convertirse en auxiliador, pese al propio desvalimiento (o mejor: justamente por eso), y hacerle caso a la exhortación de la obra “¡Ayudad a los desvalidos, desvalidos!”³⁸

El cantor da cuenta de los pensamientos de Grushe para con su amante, recién regresado de la guerra:

Cuando tú luchabas en el combate, soldado,
En el sangriento combate, en el duro combate
Encontré a un niño yo, a un niño indefenso
Que no tuve corazón para abandonar.
Tuve que ocuparme de quien hubiera perecido
Tuve que inclinarme a recoger del suelo migajas
Tuve que desvivirme por lo que no era mío.
Un extraño.
Alguien tiene que ayudar
Porque el arbolito necesita su agua.
¡La ternera se pierde si el pastor se duerme
Y nadie escucha su vagido!³⁹

1978/2016



- 1 GBA 8, p. 44.
- 2 GBA 11, pp. 44-46 [edición en español: *Más de cien poemas*, Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1998, pp. 63-69, trad. levemente modificada].
- 3 Podría probarse que el nacimiento en esos casos siempre vuelve a aparecer como algo que fracasa extrañamente, se interrumpe, se aborta. El tema de los que nacen muertos y la gravidez que no llega a término están profundamente arraigados en la construcción y el campo asociativo de los poemas tempranos, como los poemas de barcos o del nado. Quizás también esto sea una manifestación de la negativa observada por Peter de Matt de dejar constancia de su propio nacimiento.
- 4 La connotación de artillería de puñetazos, parche del tambor, tambores es interesante. La imagen peculiar del tambor en Brecht de *Tambores en la noche* pasando por la tamboreante y muda Kattrin en *Madre Coraje* hasta *El círculo de tiza caucásico*, donde la criatura es llamada Tamborcito, amerita una investigación. Cfr. al momento: Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des konstruktiven Defaitismus. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller* [El teatro del derrotismo constructivo. Lecturas sobre la teoría de un teatro de la a-identidad en Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Heiner Müller], Frankfurt, 2002, pp. 231ss.
- 5 Bonhoeffer, Dietrich: *Widerstand und Ergebung* [Resistencia y resignación], cit. en: Freire, Paulo: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Hamburgo, 1973, p. 13 [hay versión en español: *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires, siglo XXI, 2005]
- 6 Cfr. la escena final de la tragedia de Heinrich Leopold Wagner *Die Kindermörderin* [La infanticida], Stuttgart, 1969, p. 120.
- 7 Lyons, Charles R.: *Bertolt Brecht. The Despair and the Polemic*, Londres / Ámsterdam, 1968, p. 69.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Esslin, Martin: *Brecht. A Choice of Evils*, Londres, 1959, pp. 211s.
- 10 Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt, 1974, p. 62 [edición en español: *El placer del texto*, trad. Nicolás Rosa, México, siglo veintiuno editores, 1998, p. 67.]
- 11 Bay, Jürgen: *Brechts Utopie von der Abschaffung der Kälte* [La utopía de Brecht de la abolición de la frialdad], Stuttgart, 1975, p. 28.
- 12 Así caracteriza con justa razón Carl Pietzcker la apelación final. Cfr. C.P., "Von der Kindesmörderin Marie Farrar" [De la infanticida Marie Farrar], en: *Brechtdiskussion*, Kronberg, 1974, p. 188.
- 13 Brecht, Bertolt: *Tagebücher*, ed. Herta Ramthun, Frankfurt, 1975, p. 112.
- 14 Hacer referencias biográficas al respecto resulta problemático de antemano. (Cfr. Völker, Klaus: *Bertolt Brecht. Eine Biographie* [Bertolt Brecht. Una biografía], Múnich, 1976, pp. 34ss). En este caso, dentro de todo, permiten reconocer que las proyecciones del autor Brecht son muy poco claras. Marieluise Fleisser tenía la información de que "tenía horror a los embarazos y maldecía el estado de las mujeres si era el responsable de este, como si se lo hicieran a propósito" (cit. en Völker, op. cit., p. 43). De hecho, el Brecht de esos años parece haber estado preñado del temor, la evitación y el deseo de tener hijos él mismo (cfr. *ibidem*, cap. 3). Pero también se identifica con un posible niño en anotaciones de diario como: "Timbuktu está bien, y un niño también está bien, se puede tener ambas cosas. Se llama Peter o Gise, no se los puede asesinar". Pero no quiere casarse porque "soy algo provisorio y tengo que tener margen, todavía estoy creciendo". (*Ibidem* p. 51). De Marie Farrar se dice que ella "aún crecía entonces": relaciones del autor-sujeto hacia la madre, el niño, los hablantes, las modalidades de habla citadas. Este sujeto solo existe en la globalidad del proceso textual, no como proyección de una figura.
- 15 No se puede entender el final a partir de la dinámica del poema de Brecht sin tener en cuenta esta alusión. Para Pietzcker, las modalidades de habla del poema representan "máscaras" que el sujeto-autor utiliza para poder transmitir mejor su mensaje. Pero sus tesis se basan en una concepción del texto literario que si bien está difundida debería ser revisada. Tematiza la crítica hacia el comportamiento lingüístico inscrita en la balada. Pero resulta perjudicial a la concentración en las modalidades de habla presentadas en el texto el hecho de que estas son identificadas de inmediato con "hablantes". Estos lenguajes son, en sí mismos, ambiguos, no remiten, como podría pensarse en una primera mirada, a sujetos idénticos detrás de ellos. De esta simplificación problemática se sigue que las modalidades son concebidas como "máscaras" de un "hablante de la balada" que está pensado como idéntico a sí mismo en términos fundamentales, como si



no estuviera implicado en el lenguaje. Esta hipostatización de un sujeto idéntico *detrás* de las máscaras, sin embargo, nos parece errada, porque sepulta la pregunta por el sujeto en el proceso textual. La “falta de carácter” del texto establece una tensión con su gesto social. El texto muestra como tesis no un mundo de un sinsentido grotesco, no invierte la súplica cristiana en una a los hombres, sino que deviene tema la súplica humana que no está en condiciones de recurrir a la fuerza práctica: ella, no el mundo, es absurda. De ahí que haya que contradecir las apreciaciones de Pietzcker, quien considera que el poema predica una “enseñanza irracional” (p. 192), que en él el sujeto busca un camino “para elevar al grado de virtud la falta de orientación y a la vez volverla irreconocible” (p. 193), y que su crítica social “queda aferrada al grotesco” (p. 195). El texto tiene que ser evaluado en como práctica en sí, no como expresión de una determinada ideología del autor.

- 16 Villon, François: “Ballade, in der Villon jedermann Abbitte leistet”, en: F.V.: *Balladen*, trad. K. L. Ammer, Weimar, 1949. Cfr. al respecto también Grimm, Reinhold: “Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer”, en: *Neophilologus* Nr. 44, Groningen, 1960, pp. 20-36.
- 17 Cfr. Villon: *Sämtliche Dichtungen französisch und deutsch*, Wiesbaden, 1976, p. 162: “Item, eta filles de bien, / Qui ont peres, meres et antes / Par m’ame! Je ne donne rien, / Car j’ay tout donné aux servantes”.
- 18 Pietzcker, op. cit., pp. 199s.
- 19 Cfr. Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters* [Otoño del Medioevo], Stuttgart, 1965, pp. 190ss.
- 20 Cfr. Rimbaud: *Œuvres*, París, 1960, p. 124.
- 21 Schiller, Friedrich: “Die Kindsmörderin”, en: F.S.: *Die Gedichte*, Frankfurt, 1963, pp. 27-30.
- 22 *Ibidem*, p. 27.
- 23 *Ibidem*, p. 29.
- 24 Cfr. Kristeva, Julia: *La revolution du langage poétique*, París, 1974, y: *Polylogue*, París, 1977.
- 25 Barthes, op. cit., pp. 44-46 [edición en español: *El placer del texto*, op. cit., pp. 47-50].
- 26 Marsch, Edgar: *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* [Comentario sobre la obra poética de Brecht], München, 1974, p. 121.
- 27 “Os ruego” no solo se lee como aseveración, sino también como fórmula de la indignación y el asombro: “¡Pero por favor, señor, se lo ruego!” Pero entonces el primer verso del estribillo ya no se lee como ¡No os enfadéis! Sino como: Vosotras no os enfadáis.
- 28 Cfr., no obstante, Lyons, op. cit., pp. 69ss., que identifica la postura del estribillo con la del poema y acentúa el “fuerte sentido de compasión” de Brecht. Es interesante la tesis de Lyons de que en “Marie Farrar” se muestra una aceptación de la propia culpa por el sufrimiento social que obra también en *La medida*, donde, sin embargo, los sentimientos se presentan como absurdos y destructivos. Las piezas didácticas, por tanto, serían una suerte de “purging of that very weakness” [purga de esa misma debilidad].
- 29 BFA 14, pp. 142ss.
- 30 BFA 15, p. 205.
- 31 Freire, op. cit., p. 42 [edición en español: *Pedagogía del oprimido*, op. cit., p. 56]
- 32 Brecht: *Tagebücher*, p. 178.
- 33 Freire, op. cit., p. 32 [edición en español: *Pedagogía del oprimido*, op. cit., pp. 41-42]
- 34 BFA 8, p. 28 [edición en español: *El círculo de tiza caucasiano en Teatro completo*, trad. Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, p. 1485]
- 35 *Ibidem*, p. 37.
- 36 *Ibidem* [edición en español: *El círculo de tiza caucasiano*, op. cit., p. 1496]
- 37 *Ibidem*.
- 38 *Ibidem*, p. 35 [edición en español: *El círculo de tiza caucasiano*, op. cit., p. 1494]
- 39 *Ibidem*, p. 58 [edición en español: pp. 1513s.]



EL SUJETO DE *DEVOCIONARIO DEL* *HOGAR*



EL SUJETO DE DEVOCIONARIO DEL HOGAR

Del pobre B. B.

1

Yo, Bertolt Brecht, soy de los bosques negros.
Mi madre me condujo a las ciudades
Cuando estaba en su vientre. Y el frío de los bosques
Dentro de mí estará hasta que me extinga.

2

En la ciudad de asfalto estoy en casa. Desde el principio
Provisto de los últimos sacramentos:
De periódicos, tabaco y aguardiente.
Desconfiado y vago y contento al fin.

3

Soy amigable con la gente. Me pongo
Un bombín en lo alto según su costumbre.
Digo: son animales de olor muy especial
Y digo: no importa, yo también lo soy.

4

En mis mecedoras vacías por la mañana
Siento a veces a un par de mujeres
Y las contemplo con tranquilidad y les digo:
Aquí tenéis a alguien en quien no confiar.

5

Por la tarde me rodeo de hombres,
Nos tratamos mutuamente de “gentlemen”;
Ponen sus pies sobre mis mesas
Y dicen: ha de irnos mejor. Y no pregunto: cuándo.

6

Al alba mean los abetos en el gris amanecer
Y sus bichos, los pájaros, empiezan a gritar.
A esa hora en la ciudad bebo mi copa,
Tiro la colilla del puro y me duermo desasosegado.

7

Especie delicada, estamos sentados
En casas que pasaban por indestructibles
(así hemos construido los altos edificios de la isla de Manhattan
Y las finas antenas que sustentan el océano Atlántico).

8

De estas ciudades solo quedará ¡el viento que las atraviesa!
La casa le alegra al tragón: la vacía.
Sabemos que somos interinos y que, tras de nosotros,
No vendrá nada digno de mención.

9

En los terremotos que vendrán espero
No dejar que apague la amargura mi puro de Virginia,
Yo, Bertolt Brecht, arrojado a las ciudades de asfalto
Desde los bosques negros, dentro de mi madre, a una temprana edad.¹

1

En el apéndice de *Devocionario del hogar* se encuentra el poema “Del pobre B. B.”, al que recurrirá el lector que desee información sobre el sujeto empírico Brecht, el autor de la antología poética. Ahora bien, ya el título debería servirle de

advertencia, porque la forma B. B. ya constituye un acto de estilización, las iniciales de un nombre artístico del que Berthold Eugen Brecht se surtió. Estas iniciales están lúdicamente incluidas en el texto a través de la primera estrofa, que presenta a B. B. como bebé: “Mi madre me condujo a las ciudades / cuando estaba en su vientre [...]”.

Ya aquí, lo “autobiográfico” se vuelve dudoso. El sujeto que simula mencionar su nombre se repliega en el juego de las referencias textuales. El pobre B. B. connota al *pauvre* Villon, el antepasado de los poetas malditos. Por otra parte, el sujeto traslada a la literatura la pregunta del lector por la persona. Uno de los poemas de *Devocionario del hogar* está dedicado a Villon, allí dice:

François Villon nació de gente pobre.
Le mecía la cuna el cierzo frío.
[...]
François Villon, que nunca durmió en cama,
Pronto notó que el fresco le gustaba.²

Viento, comida, madrugada, liviandad, pobreza y frialdad: Villon, B. B. y el autor Brecht se aluden recíprocamente de manera ostensible y constituyen un sujeto textual, pero no un contenido autobiográfico. El poema concierne a Brecht en tanto sujeto de los poemas de *Devocionario del hogar*: un François moderno que vaga por las ciudades igual que aquel que lleva la *ville* también en el nombre Villon lo hiciera por Francia en su momento. La diferencia de peso que salta a la vista es que la “pobreza” de este B. B., a diferencia de la del *outsider* Villon, consiste en participar:

Soy amigable con la gente. Me pongo
Un bombín en lo alto según su costumbre.
Digo: son animales de olor muy especial
Y digo: no importa, yo también lo soy.

No parece muy probable que este B. B., en contraposición a Villon, se las vea con la policía, por lo poco que le interesa llamar la atención. Sin embargo, su acuerdo es extremadamente provisorio. Luego de que, en la estrofa seis, se ha dormido “desasosegado”, siguen, con un llamativo vuelco de tono, pasajes en los que se habla con gesto profético de destrucciones a gran escala. Pero que el yo se

duerma de ese modo en el medio del poema tiene la siguiente razón de ser: los discursos de la caída de las ciudades son sus sueños que llegan cuando duerme desasosegado. En esos sueños se transforma en un nosotros y habla del colectivo en calidad de tal. Recién la combinación de esa participación y aquellos sueños convierte al pobre B. B. en aquello que es. El sujeto poético está admitido en el mundo cotidiano, y precisamente eso le hace posible tejer sus sueños con ayuda de su frialdad a partir de la materia de las ciudades, sueños que, sin embargo, atañen todos al “nosotros”. Son sueños especiales: solo rondan en torno a destrucción y perecer. Klaus Schuhmann describe el poema como Clemens Heselhaus y otros antes que él de la siguiente manera:

[Brecht], ahora, en la máscara de un norteamericano promedio, da una suerte de pronóstico acerca de toda esa civilización “americanizada” [...]. La vida de la gran ciudad [...] es aceptada como forma de la existencia [...]. A partir de la tercera estrofa, Brecht pasa al informe. Se presenta el transcurso del día de un ciudadano [...] tampoco la sociabilidad de la noche puede disimular el vacío y el absurdo de la vida urbana [...] el nuevo día [...] es malgastado absurdamente como el anterior [...]. La civilización americanizada moderna es condenada [...] pensamiento atrapado en la decadencia tardoburguesa [...].³

Se verá que aquí la situación es otra, casi en todos sus aspectos. El pronóstico y el ocaso no se comprenden tan así nomás, y aunque uno no pase por alto los “norteamericanismos” del poema, a este sujeto le falta mucho para ser un “norteamericano promedio”. Aquí, ya en el año 1922, Brecht articula elementos casi neobjetivistas de la posición del hombre de ciudad, tal como luego se delineará en el *Libro de lectura para ciudadanos* que tenía en mente. Este tipo de elementos son un estilo seco, la aceptación natural del frío mundo de las relaciones cosificadas, la amabilidad con la que se reconoce que cuando uno se precipita a la desgracia los demás no tienen la culpa. Tampoco el Brecht que colocó la mutabilidad de lo malo en el centro de su pensamiento no sucumbió nunca al impulso de pedir cuentas al primer responsable que estuviera a su alcance. Precisamente el Brecht marxista, que sabía que los terremotos “portan sombreros”, siempre volvió a representar el modo en que el individuo se ve confrontado a frío y violencia como efecto de una larga cadena causal.

Si se sigue la vía de este sujeto textual a través de las estrofas del poema, en primer lugar, llama la atención el marco que establecen la primera y la última estrofa, donde se habla de madre, frío de los bosques y un conducir a las ciudades. Casi no hay interpretaciones del poema que hayan dado cuenta de por qué las ciudades connotan frialdad, al igual que el yo, que lleva el frío dentro de sí, y también los bosques son fríos y negros. En un comentario estándar, leemos: “El bosque es zona de origen familiar, mientras la ciudad es un sitio de exposición fría”.⁴ Tal oposición se busca en vano en el texto. Benjamin comentó con agudeza:

En los bosques hace frío, y no puede hacer más frío en las ciudades. El poeta tuvo ya tanto frío en el vientre de su madre como en las ciudades de asfalto en las que tendría que vivir. [...] El poeta habla como si ya en el vientre de su madre hubiese sido expósito.⁵

La oposición frío – calor en una clara polaridad de valores “buenos” y “malos” no permanece intacta en el texto, y así tampoco las diversas ecuaciones alegóricas que se pueden poner a prueba a partir del frío: alienación, cosificación, individuación, vida urbana, civilización de los EE.UU., separación de la madre o aislamiento (del poeta). Todas ellas contribuyen al campo de asociaciones, pero no habilitan para fijar el significado. El poema “De la amabilidad del mundo” comienza con el frío implacable y, sin embargo, desemboca en la comprobación: “Casi todos amaron el mundo / cuando les dieron dos puñados de tierra”. El “frío de los bosques” también es la frialdad del mundo, tal como la evoca aquella canción:

A la tierra en pleno viento frío
Llegaron desnudos todos ustedes de niños
Todos pasaron frío recostados sin nada en su haber
Cuando les acercó un pañal una mujer.

Sin embargo, el viento hostilmente frío también es bello y liberador⁶, no solo “metáfora de una existencia sin sentido alguno”.⁷ Sin una discusión precisa acerca de lo que es el nihilismo, también sigue siendo cuestionable interpretar la metáfora de la frialdad en Brecht como indicio “de cosmovisión nihilista”. Fórmulas de este tipo pasan por alto el acuerdo establecido con la desaparición y la distancia como posibilidades productivas, con la despedida, libre de lamento, de la iluminación y la vigilancia divinas. Así como el título “De la amabilidad del mundo” no es mero sarcasmo, en la misma medida no es mera gratitud lo que se manifiesta en el

“Gran coral de gratitud”:

¡Elogien el frío, la oscuridad y la ruina!
Eleven la vista:
No depende de ustedes
Y pueden morir despreocupados.⁸

Así como aquí se muere sin que otros se preocupen al respecto y sin que uno mismo se preocupe por ellos (o por la muerte o por Dios), también el pobre B. B. puede contemplar a sus mujeres “sin preocupación”: no se preocupa por ellas, la distancia consiente apacibilidad y una falta (amable) de cuidado.⁹

A la ambivalencia de frío bueno y malo se le suma otra duplicación en forma de frío interno y externo: uno lo lleva adentro el pobre B. B., el otro lo afecta desde afuera. Frías son las ciudades, afuera, donde uno puede calentarse un poco con algo de aguardiente o con el fueguito de un puro de Virginia. Fríos son los bosques y frío es el yo desde adentro, desde los bosques: “[...] el frío de los bosques / Dentro de mí estará hasta que me extinga”. Esta frialdad, ¿es indiferencia o desamparo, cinismo o protección salvadora? ¿El frío se detiene en la extinción? ¿Después de ella? ¿Morir o muerte son estados de calidez? Porque podría ser que el sujeto tenga que perder lo que le es propio —la procedencia de los bosques—, que tenga que extinguirse como “yo” para alcanzar el calor. ¿Pero quiere alcanzarlo? ¿Qué significado tiene la frialdad de la que da testimonio la extinción? La extinción de un miembro, su necrosis, su entumecimiento, salva, desde un punto de vista biológico, a todo el cuerpo del frío con la aplicación de frío, con el entumecimiento de determinadas partes del cuerpo y el abandono del circuito sanguíneo. Esta extinción de miembros es una especie de muerte provisoria, transitoria. Casi muerto, el miembro ya no requiere más de los cuidados del organismo en su conjunto. Es poco probable que el estudiante de medicina Brecht no haya conocido este significado de la extinción, la necrosis. ¿Pero de qué cuerpo sería el pobre B. B., entonces, un brazo, una pierna o algún otro miembro?

Estas preguntas muestran que no basta con el esquema de los opuestos simples o dobles. Los significantes, más bien, enlazan una compleja red de referencias que tiene diversos planos, que vive de las alusiones. Así, la consonancia de “Wald” [bosque] y “Asphalt” [asfalto] dirige la atención a una relación que no designa ni oposición ni identidad. Lo que se puede constatar es, en lo que respecta al frío dominante, un juego complejo con el adentro y el afuera. Por un lado, el yo se sitúa en los bosques, de donde, por lo visto, es sacado, luego se sitúa en el interior del vientre materno. El frío es parte de los bosques, es decir, del espacio en el que se

encuentra el yo (¿y también la madre?). Pero a la vez, el frío está en el yo mismo. La oposición aparente entre adentro y afuera es desestabilizada, al no saberse ya a ciencia cierta dónde deben localizarse el yo, los bosques, el vientre materno en relación con el frío. El final del poema retoma esas imágenes para volverlas aún más polisémicas: “Yo, Bertolt Brecht, arrojado a las ciudades de asfalto / Desde los bosques negros, dentro de mi madre, a una temprana edad”.

Aquí queda en claro que es posible la siguiente lectura: los bosques negros se encuentran *en* la madre. El afuera (frío) está a la vez en el adentro: en el yo y en la madre. Una disposición llamativa de los motivos en la primera estrofa indica el campo de relaciones afuera – adentro: los elementos de la estrofa cercan las ciudades en forma de círculo. En la secuencia de aparición tenemos:

B. B. – bosques – madre – CIUDADES – (cuerpo de la madre) – bosques – mi extinción

Una disposición de esta índole, sin embargo, también dirige la mirada a la relación Bert Brecht – “Absterben” [extinción]. Tal como lo explicita el poema en su posterior decurso, el sujeto es concebido de hecho ya en su existencia como extinción constante, lo que resuena en asociaciones fónicas de la primera estrofa: en *Wälder* [‘bosques’]: *älter* [‘más viejo’]; en *Kälte* [‘frialdad’]: *Älte* [‘vejez’]; en Bertolt: *alt* [‘viejo’]. Además, en *AbsTERBen* [extinción] se encuentra un anagrama de BERT.¹⁰

Desde un principio –tal el resultado del análisis– el frío es tan fundamentalmente ambiguo que no se puede explicar si es anhelado o lamentado en la vida, si la extinción debe entenderse como muerte definitiva (temida) o muerte aparente (deseada). Es inexplicable por qué el frío es precisamente lo que con la extinción quizás se detenga, pese a que el frío está asociado precisamente con morir y extinguirse; si el frío proviene de un espacio anterior al nacimiento, del vientre de la madre o del sujeto; si el ser conducido o arrojado a las ciudades indica una pérdida, un deseo o una *condición humana* aceptada. ¿Cómo despliega el texto las contradicciones esbozadas en el marco metafórico de la primera y última estrofa?

2

El poema se divide en tres partes, cada una de tres estrofas. Las primeras tres llevan un “Yo soy/estoy” en el primer verso, las tres siguientes una indicación temporal (por la mañana, por la tarde, al alba), las últimas tres hablan de ocaso,

terremoto y destrucción. Si la primera estrofa conduce a la extinción, la estrofa dos la pone en escena:

En la ciudad de asfalto estoy en casa. Desde el principio
Provisto de los últimos sacramentos:
De periódicos, tabaco y aguardiente.
Desconfiado y vago y contento al fin.

La segunda estrofa constituye, a la vez, contraste y complemento de la primera. La primera muestra lo que el sujeto lleva dentro de sí, la segunda lo que lleva consigo afuera. El frío lo tiene de los bosques, ¿de quién los últimos sacramentos? Una ambigüedad gramatical permite intuir su origen. Se puede leer: desde el inicio estoy provisto de los últimos sacramentos, pero también: por todo comienzo, por Dios quizás, que es el principio de todas las cosas y la palabra, estoy provistoⁱ. Los santos sacramentos se convierten en periódicos, tabaco y aguardiente, a los que corresponden las cualidades de desconfiado (hacia los periódicos), vago (al fumar) y contento (con el alcohol). El morir, para el que existen los sacramentos, es la forma de existencia de la vida cotidiana. Desde el principio el yo es “desconfiado y vago y contento al fin”.

Ahora bien, es imposible decidir cómo entender este pasaje. ¿Significa este verso: finalmente, al fin sí satisfecho? O: ¿al final, cuando llega el momento de morir, satisfecho? O ¿siempre ya terminando y así contento? Lo que se puede decir es que aquí lo central no es el principio, el nuevo comienzo y partida. El acento reside en morir y fin. El yo está contento con la circunstancia de que siempre algo llegue a su fin. La existencia cotidiana se presenta como morir cotidiano, y el sujeto no padece el final, sino que está contento. Así, tal como muestra la estrofa tres, puede seguir las costumbres, tal como se habla en un país exótico de la “costumbre” habitual local. Dice así:

Soy amigable con la gente. Me pongo
Un bombín en lo alto según su costumbre.
Digo: son animales de olor muy especial
Y digo: no importa, yo también lo soy.

ⁱ La expresión alemana que encierra esa ambigüedad es “von allem Anfang” (N. de T.).

Si las demás personas son llamadas “animales de olor muy especial”, el sujeto, por lo visto, no se ha apartado de los bosques. Asfalto y bosque son más parecidos de lo que se pensaba.

Comenzando con esta estrofa se relatan los contactos, de los que llama la atención de inmediato una curiosidad compartida: gente, mujeres, hombres están en plural. Ya por su forma singular el yo se encuentra separado de ellos. Y en general, así como en bosques, ciudades, sacramentos, se encuentra muy frecuentemente como singular en el medio de una multiplicidad de formas de plural, hasta que se fusionará —recién en los sueños proféticos— con los otros en un nosotros. Lo llamativo de esta figura no es tanto que sean grupos, en diversa medida anónimos, los que dominan la escena, sino el hecho de que el yo se encuentre frente a los grupos claramente aislado. De todos modos, en esta figura se vuelcan las necesidades de comunicación inmediata: comunidad, oler, hablar y preguntar, contemplar y, si se acepta la connotación sexual de las mecedoras, el erotismo. Pero esta representación parecería trascender el relato bien general de contactos “alienados”, porque la estructura yo aislado / grupo, también caracteriza otra relación: la de autor y lectores. También el autor habla siempre desde cierta ausencia, su comunicación es la de un individuo al grupo anónimo de los lectores. El autor se atiene amablemente a las costumbres, se familiariza con los lectores en el plano de la criatura, del animal, como es característico de los textos de Brecht. Provee una comunicación sobre la cual, sin embargo, no se puede construir, que más bien hace tambalear y oscilar al lector. Si se continúa la tesis de que para Brecht se trataba aquí de su comunicación literaria, se observa que guarda silencio ante los discursos de los “gentlemen”.

Por la tarde me rodeo de hombres,
Nos tratamos mutuamente de “gentlemen”;
Ponen sus pies sobre mis mesas
Y dicen: ha de irnos mejor. Y no pregunto: cuándo.

La escena sugiere la pregunta de qué sucede con estos gentlemen, una expresión que remite a la amabilidad del sujeto (*gentle*), sin duda un norteamericanismo, pero que solo con eso no es comprendido. Porque se puede mostrar que ostenta una conexión —aunque oculta— con la dimensión poetológica del poema. Una entrada del diario de Brecht informa sobre una conversación con Orge (Georg Pflanzelt) del 30 de septiembre de 1921, que trata precisamente acerca del “gent”, como aparece en el texto. Se lee como un comentario sobre el poema del pobre B. B.:

Por la noche, con Orge sobre el Gent. El Gent solo llama la atención por el hecho de que no llama la atención. Logra permanecer anónimo e incógnito. No profana nada. Es incoloro, algo de acuarela borrada con un pañuelo [...].

Ya aquí la descripción hace pensar en el animal preferido de Keuner, el elefante, y, a la vez, a “El carácter destructivo” de Benjamin. El texto continúa con una caracterización de la comunicación del “gent”:

Dice cosas inteligentes, tal vez, siempre que no haya ningún riesgo y que alguien las recuerde sin acordarse quién las dijo. Es objetivo: no trata como objeto el tema de la conversación, sino la conversación misma. El Gent jamás es irónico, siempre está serio y con los pies en la tierra. Dedicar a los demás el interés exacto que merece su conversación. El Gent defiende todo por amor a la conversación, nunca por terquedad, y solo cuando no llama la atención. Cuando alcanza cierto grado de perversión, defiende incluso las cosas que más le importan. Con él acaso no se pueda hablar bien, pero sí vivir estupendamente.¹¹

El “gent”, entonces, se caracteriza por el hecho de anhelar conscientemente un tipo de comunicación en que él mismo se ausenta, se ocupa de que uno no pueda “acordarse quién las dijo”. Su meta y el verdadero objeto de su interés es el acto de la conversación, la comunicación misma. Uno recordará que en el poema también se habla de las antenas “que sustentan” el océano Atlántico”. El contacto se establece a través de lo dicho y nada más. Así se explica la conexión interna entre la ausencia fría e inadvertida y el autorretrato no tanto de la persona como del autor Brecht. El “gent” no introduce posiciones bien definidas en la comunicación (nunca muestra “terquedad”), sino que establece el contacto por otra vía: a través de su permeabilidad, su transparencia acuarelosa que linda con la invisibilidad. Pero así es como se representa en el pobre B. B. el sujeto textual que casi desaparece en el anonimato.

Consérvese en la memoria que frío, distancia y exposición, de los que trata el comienzo y el cierre del poema, ganan nuevo significado en este contexto: con

ii En alemán se utiliza una misma raíz para el sustantivo “conversación” (*Unterhaltung*) y el verbo “sustentar” (*unterhalten*) (N. de T.).

el escrito del texto, el sujeto-autor asume una frialdad y un olvido constitutivo, la necesaria ausencia del texto, la extrañeza personal frente al colectivo de los lectores. El autor de un texto escrito, comparado con la comunicación inmediata del habla (cuya “inmediatez” aquí no corresponde problematizar), de algún modo está “muerto”. En ese sentido, efectivamente coincide con su “extinción” como lo enuncia la primera estrofa. Toda escritura, escribió Jacques Derrida una vez, es de esencia testamentaria. La frialdad remite a una ausencia ineludible para la práctica literaria. Solo al “enfriarse” el sujeto poético, dice Brecht, al volverse seco y al hablar casi como muerto, puede realizar el “gent” en su escritura, porque solo así se vuelve permeable para la voz de la realidad. El gentlemen es el nombre del frío y amable sujeto textual, el sujeto de la escritura. Tal escritura nunca puede evitar por completo el efecto de cinismo. De eso habla uno de los poemas del *Libro de lectura para ciudadanos*, planificado por Brecht:

Cuando hablo contigo
Frío y en general
Con las palabras más secas,
Sin mirarte
(aparentemente ni te reconozco
En tu especial género y dificultad)

Hablo tan solo
Como la misma realidad
(la cruda, por tu especial género insobornable,
Harta de tu dificultad)
Que tú no me pareces reconocer.¹²

3

Las siguientes estrofas muestran hasta qué punto el sujeto textual B. B. se diferencia de los gentlemen. No se entrega a una fe ingenua en el progreso. Los compañeros americanizados no representan de ninguna manera un ejemplo o una actitud frente a la vida aceptada por Brecht. Es fácil no pecatarse al leer que solo *se tratan* unos a otros con el título de gentlemen.

Quizás el error principal de estos creyentes en el progreso, con quienes el pobre B. B. no entabla una discusión, no sea tanto la expectativa de una mejora

en general, sino la suposición de que la mejora se dará con ellos mismos. A esa actitud se le enfrenta el conocimiento: “Sabemos que somos interinos”.

Los gentlemen solo aceptan el gesto exterior del progreso. Ponen los pies sobre la mesa como norteamericanos indolentes y ensalzan el progreso, mientras no hacen más que estar sentados. También las mujeres están sentadas, y la “especie delicada” de los seres humanos también está “sentada” en sus casas. Solo el pobre B. B. no es descripto ni una sola vez en posición sentada. (En todo caso, está acostado, cuando se duerme). Estas observaciones indican lo que diferencia al verdadero “gent” (el que comunica de verdad, el autor) de los demás. Mientras estos se consumen en los gestos cotidianos de una Nueva Objetividad optimista *avant la lettre*, el yo B. B. tiene un lado secreto, distinto: después de reunir sus impresiones, se duerme “desasosegado”, sin sosiego acerca del progreso que se espera, y registra sus sueños polisémicos. Los demás ocupan el lugar, la mesa, quizás incluso el escritorio en el que ponen sus pies. Pero el pobre B. B. emprende la tarea de formular un carácter procesual específico que, pese a toda similitud aparente con el norteamericanismo, no tiene casi nada en común con este. Antes de referirme a esta diferencia es preciso observar primero la introducción a la parte “profética” del poema, la estrofa seis:

Al alba mean los abetos en el gris amanecer
Y sus bichos, los pájaros, empiezan a gritar.
A esa hora en la ciudad bebo mi copa,
Tiro la colilla del puro y me duermo desasosegado.

Pese a que no llama la atención en absoluto, pese a que se mezcla entre la gente, el pobre B. B. se quedó afuera, afuera de la comunidad que da calor (estrofa tres), del amor y el erotismo (estrofa cuatro) y de la conversación (estrofa cinco). Ahora su aislamiento también se vuelve visible exteriormente. Está solo. La transición es dolorosa, lo muestra la acumulación de palabras peyorativas y de connotación vulgar (bichos, mear, tirar). El lenguaje comunica exceso de fatiga, irritabilidad y desasosiego que no congenia con la conducta aplomada descrita en la estrofa cinco. Pero es quizás justamente la capacidad de inquietar la que abre la mirada de los sueños para la realidad en proceso, para la necesidad y la oportunidad del ocaso y la transición.

Así como la estrofa tres, la estrofa seis representa una transición. Por un lado, cierra la constelación de las estrofas tres a seis, por otro, con sus reminiscencias a comienzo, fin y transición (gris amanecer entre noche y día, los pájaros empiezan

a gritar) anuncia el tema de las siguientes estrofas. Ya no se lo ve únicamente solo al yo, sino en los márgenes, en la frontera entre bosques y ciudad. El yo está “en la ciudad”, pero sabe lo que sucede en los bosques a esa hora. Aún más, es como si comenzara ahora por sí mismo a “gritar” como los pájaros. En la “Liturgia del hálito” las aves aluden claramente a literatos.¹³ Aquí su chillido es llamado “gritar” (ambas palabras se remontan a la misma raíz), y esto sería sin duda un escribir (Schreien [‘gritar’] – Schreiben [‘escribir’]).

No es improbable que Brecht aquí separe el sujeto-autor B. B. de los “bichos” de los periodistas del día a día, de los amarillistas cuyo grito se percibe cuando aparecen los periódicos. También lo sustenta el hecho de que, con los periódicos, implícitamente presentes, volvería a estar completa la tríada de los últimos sacramentos, de los que aparece explícitamente solo el tabaco (tirar la colilla del puro) y aguardiente (vaciar la copa).

Después de que así se hayan recibido los sacramentos, el camino al más allá, que aquí es a la vez el camino a los sueños, puede comenzar, camino que le sigue al dormirse inquieto.

Esta inquietud quizás esté en función, no en última instancia, del sueño que libera los miembros, que provee descanso. ¿Tendrá mejores intenciones con el durmiente que el vientre materno con el no nato? Probablemente no. Nada vuelve tan intranquilo el sueño como el temor de despertar.¹⁴

Son ante todo las estrofas siete a nueve las que evocan la imagen de un caso catastrófico. La estrofa siete dice así:

Especie delicada, estamos sentados
En casas que pasaban por indestructibles
(así hemos construido los altos edificios de la isla de Manhattan
Y las finas antenas que sustentan el océano Atlántico).

De inmediato se anuncian los temas destrucción y progreso. ¿Pero cómo entender esas frases? Un paréntesis y un “así” se encargan de que las posibilidades de interpretación sean absolutamente divergentes: ¿la “especie delicada” estaba harta de que sus casas pasaran por indestructibles? ¿Y por eso habría construido aquellos “edificios” en Long Island? En ese caso, se estarían diferenciando dos épocas. En la primera, la especie humana no valía nada, mientras sus casas pasaban por indestructibles. Era

fugaz, leve e insignificante. Luego dio vuelta la tortilla y construyó “edificios” fugaces y huecos, ¡en los que ahora quizás tenga algún valor en sí mismo! Esa lectura implicaría que Manhattan es considerada destructible —a diferencia de las casas anteriores—, ¿o deben entenderse los “altos edificios” de Nueva York como ejemplo: “así hemos construido [por ejemplo] los altos edificios de la isla de Manhattan”? Entonces no se diferenciarían épocas, y Manhattan sería un ejemplo de construcciones cuya destructibilidad recién es cuestionada por el pobre B. B., y quizás solo por él.

Junto con esos edificios se nombra la invención de la radio, cuyas ondas atraviesan leves e invisibles las olas del mar.¹⁵ Una nueva forma de comunicación codifica a las personas que, al igual que la comunicación analizada del sujeto textual “gent” mismo, está ligada a cierta invisibilidad, el desprendimiento de la voz, de lo dicho por el hablante.

La palabra antena, por otra parte, proviene del *antenna* italiano, que significa “mástil”. Así el texto vuelve a vincularse al tema de la comunicación poética, porque velas y barcos en Brecht son tópicos recurrentes del proceso literario. Ese tópico llega de los tempranos poemas sobre barcos hasta el lema de las *Elegías de Buckow*.

Si corriera viento
Podría izar vela
Si no hubiera vela
Haría una con lona y estaca.¹⁶

4

La estrofa siete deja la duda al lector acerca de si los seres humanos directamente no habrán anhelado edificios destructibles. Si esa concepción estuviera fundamentada, sería suficiente por sí misma para, al menos, volver dudosas todas las lecturas pesimistas y “nihilistas” del texto que ven en este una visión de destrucciones horribles y de la decadencia de la civilización moderna. La estrofa ocho profundiza esta perspectiva:

De estas ciudades solo quedará ¡el viento que las atraviesa!
La casa le alegra al trágico: la vacía.
Sabemos que somos interinos y que, tras de nosotros,
No vendrá nada digno de mención.

En su comentario sobre este poema, Benjamin vinculó la comida con la destrucción:

El que come tiene aquí el papel del destructor. Comer no significa solo alimentarse, sino además morder y destruir. El mundo se simplifica descomunadamente si se somete a prueba no tanto su fruibilidad como el punto hasta el cual merece la pena que sea destruido. Este es el lazo que mantiene unidas, en buena concordia, todas las cosas que existen. Y es la consideración de tal armonía la que alegra al poeta. Él es quien con mandíbulas de hierro vacía, comiéndola, la casa del mundo.¹⁷

La serenidad del “carácter destructivo” tal como lo retrató Benjamin y la alegría del comensal se parecen de forma asombrosa:

El carácter destructivo es joven y alegre. Porque destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad [...]. A esta imagen apolínea del destructivo nos lleva por de pronto el atisbo de lo muchísimo que se simplifica el mundo si se comprueba hasta qué punto merece la pena su destrucción. [...] Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.¹⁸

El ser humano, fusionado con la representación de vacío y falta de futuro, es caracterizado con rasgos de lúdica alegría y en actitud de dejar atrás todo lo viejo sin lamentarlo. No se propaga el horror, sino el placer de la destructibilidad. El sujeto experimenta su vitalidad en el perecer, ¡tanto de las cosas a su alrededor como de sí mismo! No en la duración sino en el cambio busca cerciorarse de su existencia. Lo que queda es una pequeña teoría de la destrucción. Bajo las moradas hay casas que pasaban por indestructibles, y hay una suerte de “edificios” indestructibles en otro sentido. Su permanencia radica en la destructibilidad misma. En algunos poemas, Brecht desarrolló esos pensamientos. Frente a las carretas campesinas indestructiblemente sólidas de tiempos antiguos distingue, por ejemplo, la otra indestructibilidad. Es cierto que la carreta etíope sigue funcionando, “¿Pero quién / viaja en ella?” La situación hoy es muy distinta:

Ya
Está el octavo autotipo
entre hierros viejos
Pero
El noveno lo manejamos
Por eso resolvimos
Viajar en coches siempre nuevos
Defectuosos y destructibles
Livianos, frágiles
Innumerables
Por la eternidad.¹⁹

Que los versos sobre el viento que quedará sean de los más famosos que Brecht escribió probablemente se deba, entre otras razones, a que expresan, en una mezcla única de tristeza, liviandad, profecía triunfal y fría resignación, una experiencia que no se le oculta a ningún habitante urbano. La ciudad es la que le hace tomar conciencia de forma nueva que también realidades aparentemente indestructibles están signadas más profundamente que nunca antes por el carácter de la más veloz transición.

Lo especial de la mezcla brechtiana consiste en que sus textos invierten esa experiencia en una experiencia placentera del sujeto mismo como transición. Así como el pobre B. B. nunca está sentado y siempre pasa de largo, invisible, ante todo, también lo hace el viento, que no permanece en ningún lugar. El gesto bíblico se encarga, a la vez, de que los rasgos de abandono y desamparo, que forman parte también en esa experiencia de sí mismo, no desaparezcan. La homofonía entre “Städten” (ciudades) y “Stätten” (parajes) hace que en las ciudades también se vean “Ödstätten” (parajes desolados), que solo conoce el viento. “Con su asfalto, sus trazados de calles y sus muchas ventanas, las ciudades, tras quedar destruidas y venirse abajo, habitarán en el viento”.²⁰

Pero este aspecto de la negación no tiene la última palabra en el poema. Es que no se trata solamente de una visión de futuro acerca de la transitoriedad, sino de la caracterización de una forma de ser de la fugacidad en el aquí y ahora. El desaparecer con los vientos sucede ya en el instante. Una vez, dice así:

[...] las ciudades tienen
Un final seguro
Después de que las devore el viento
A saber: ahora.²¹

El ocaso no es proyección a futuro, sino el ahora de la transición. Pero frente a la visión atroz de las destrucciones cósmicas, el autor Brecht procura conservar su ecuanimidad: “En los terremotos que vendrán espero / No dejar que apague la amargura mi puro de Virginia”. Si la amargura pudiera asaltarlo, ¡sería más bien acerca de la posibilidad de que los “altos edificios de la isla de Manhattan” resulten ser *difíciles de destruir*! En 1925, Brecht anota:

Después de saborear un poco de café negro, hasta los edificios de cemento armado parecen mejores. Constaté con gran espanto (en el folleto propagandístico de una constructora americana), que esos rascacielos resistieron incluso el terremoto de San Francisco, pero en el fondo, y tras pensar un buen rato, me parecen más frágiles que la cabaña de un campesino [...]. Fue una suerte que esta idea viniera en mi ayuda, pues suelo contemplar estas largas y gloriosas viviendas con sumo placer.²²

De este modo, se genera un significado sorprendente para el comienzo de la última estrofa. La esperanza no se funda tanto en el hecho de que uno atravesará la catástrofe con ecuanimidad en lugar de amargura, ¡sino en que también los rascacielos, de firmeza precaria, demostrarán su transitoriedad!

A la lectura “negra”, que dominó en gran medida la recepción del poema, hay que contraponerle una más “clara”. El análisis del movimiento de ocaso/traspaso, frío y ausencia, del sujeto y del gentlemen muestran que el tema del poema no es en primer lugar el estado de la civilización o el destino de la persona privada Brecht, sino las características que hacen a la productividad del sujeto de los poemas, de su sujeto verbal. El sujeto de los poemas se articula como sujeto de una escritura. Está perdido y ausente en esta, en una frialdad que a la vez es condición de lo nuevo, de la transición. Aunque Brecht haya podido tomar varias cosas “prestadas” de Nietzsche para este escrito suyo, el lugar específicamente histórico no deja de distinguirse con claridad. Su índice histórico es la imagen de la ciudad profundamente inscripta en la concepción del sujeto.

Lo que se presenta como terremoto [Er(d)-bébé-n] destructor es finalmente el sujeto. Se reencuentra gozosamente en el proceso de la descomposición. En múltiples sentidos se sabe uno de muchos pro-visorios, se disfruta como provisorio y como precursor. Pero no en el sentido de una desvalorización de la existencia precursora. “Todo lo nuevo es mejor que todo lo viejo”: En ese ser nuevo el sujeto se experimenta también en el perecer como transición. Si después de él no viene “nada digno de mención”, esta frase no debe entenderse como desvalorización del futuro, sino como

crítica de la idea de que la existencia actual, en tanto provisoria, no sería digna de mención frente a lo “propio” que aún está por venir. La afirmación de la pérdida, de la transición y del ocaso contiene la resistencia de considerar que, en nombre de utopías, el ahora carece de valor: es decir, lo opuesto a la lectura del texto que lo malinterpreta como documento de una desvalorización nihilista de la existencia.

La idea del sujeto que aquí se expuso acerca la concepción del hombre que tiene Brecht a la de otro pensamiento que el autor de *Devocionario del hogar* evidentemente conocía bien: el poema “Del pobre B. B”. exhibe huellas tan claras de una lectura de Nietzsche que uno se asombra de que esas huellas no hayan orientado la interpretación del texto. Tanto más hay que lamentarlo en la medida en que una comparación con el texto de Nietzsche permite ver rápidamente lo poco que sirve aquí un nihilismo de tramas superficiales. Ya en el prólogo a *Zaratustra* se encuentran giros que podrían ser trasladados sin modificación alguna a la concepción del sujeto que tiene Brecht:

La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso. Yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado. [...]

Yo amo a aquel cuya alma está tan llena que se olvida de sí mismo, y todas las cosas están dentro de él: todas las cosas se transforman así en su ocaso.

[...]

Inalterable es mi alma, y luminosa como las montañas por la mañana. Pero ellos piensan que yo soy frío, y un burlón que hace chistes horribles.

[...]

¡Ved los buenos y justos! ¿A quién es al que más odian? Al que rompe sus tablas de valores, al quebrantador, al infractor: pero ese es el creador.²³

No es difícil reconocer a Brecht, el quebrantador y creador, en estas frases. La imagen de las ciudades destructibles, la insistencia en desmontaje, destrucción, desaparición, transición, sin que por eso lo nuevo tenga que cobrar forma. En el texto de Brecht se convierten todos en elementos de un mundo figurativo en el que se articula un *sujeto en proceso*. Así como Nietzsche anuncia la incesante autosuperación del hombre, de que el hombre tiene que ser superado, Brecht describe una forma de existencia y piensa un yo que, como el viento, permeable, es caracterizado como

dejándose atrás una y otra vez. No es tristeza lo que incita a esta existencia de lo “pasajero”, sino el placer de la fresca frialdad que experimenta la existencia destructiva que se consume.

Una serie de similitudes notables en cuanto a los detalles demuestran que la lectura de *Zarathustra* impacta sólidamente en el autor de “El pobre B. B”.. Los motivos del bosque, la frialdad, las aves y la vinculación y el contraste bosques – ciudades son un eco del hecho de que también Zarathustra emprende su camino bajando de las montañas, pasando por los bosques para llegar a las ciudades. Después se mezcla, como el pobre B. B., entre la gente de la ciudad. También dice: “De tiempo y de devenir es de lo que deben hablar los mejores símbolos; juna alabanza deben ser y una justificación de todo lo perecedero!”.²⁴ El texto de Nietzsche también menciona con frecuencia los “éxtasis de su frialdad”, y se encuentra la constatación: “de los bosques llega frío”.²⁵ También la libertad recalcada frente a responsabilidad y compromiso (“Aquí tenéis a alguien en quien no confiar”) es atribuida por Nietzsche al hombre que busca Zarathustra: “ese es el espíritu libre, el enemigo de las cadenas, el que no adora, el que habita en los bosques”.²⁶ Así como Brecht equipara el sujeto que anda por las ciudades al viento, Zarathustra con frecuencia se llama viento a sí mismo. El sujeto aparece en Brecht como morir. Zarathustra dice: “¡Sí, muchas amargas muertes tiene que haber en nuestra vida, creadores!”.²⁷ La lista podría extenderse. En el texto de Nietzsche se encuentran motivos que sostienen el poema, e incluyen los terremotos:

El terremoto, en efecto, ciega muchos pozos y provoca gran sequedad: y también saca a luz energías y secretos ocultos.

El terremoto pone de manifiesto nuevos manantiales. En el terremoto de viejos pueblos emergen manantiales nuevos.²⁸

Y si Brecht muestra un niño que con inocencia virginal fuma una Virginia en medio de los terremotos encaja perfectamente en el cuadro: “Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma [...]”.²⁹

El sujeto despliega placenteramente una pluralidad, puede superarse y olvidarse porque se sabe transitorio. “[...]Un nómada soy yo en todas las ciudades, y una despedida junto a todas las puertas”.³⁰ No se demora a sí mismo ni demora al lector en sí, y, sin embargo, es un pasaje: “Quien haya leído este poema, ha pasado a través del poeta como por una puerta sobre la cual se lee B. B. escrito en letra erosionada”.³¹

1980/2016

- 1 GBA 11, pp. 72s. [edición en español: *Más de cien poemas*, trad. de Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1998, pp. 59ss., trad. levemente modificada].
- 2 *Ibidem*, p. 55 [edición en español: p. 15].
- 3 Cfr. Schuhmann, Klaus: *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* [El poeta Bertolt Brecht 1913-1933], Múnich, 1971, pp. 109ss., que se remite a Heselhaus.
- 4 Marsch, Edgar: *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* [Comentario a la obra poética de Brecht], Múnich, 1974, p. 143.
- 5 Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966, p. 143 [edición en español: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1998, pp. 84ss.].
- 6 Acerca del "efecto vitalizador" del frío cfr. el poema tardío "Einst" [Antaño]. Comentarios al respecto en Hagen, Wolfgang: "Listig Nihilistisch" [Nihilistamente astuto], en: Lehmann, Hans-Thies / Lethen, Helmut: *Bertolt Brechts "Hauspostille". Text und kollektives Lesen*, Stuttgart, 1978.
- 7 Cfr. Bay, Jürgen: *Brechts Utopie von der Abschaffung der Kälte* [La utopía brechtiana de erradicar el frío], Stuttgart, 1975, p. 16.
- 8 GBA 11, p. 77.
- 9 Algo que por cierto no se corresponde en absoluto con el comportamiento del autor en la vida real.
- 10 Esto recuerda a la famosa estructura circular al comienzo del Evangelio de San Juan: En el principio era la palabra, y la palabra era en Dios, etc.
- 11 Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Aufzeichnungen 1920-1954*, comp. Herta Ramthun, Frankfurt, 1975, p. 156 [edición en español: *Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954*, comp. Herta Ramthun, trad. Juan J. del Solar, Barcelona, Crítica, 1980, p. 136].
- 12 Brecht, Bertolt: *Versuche 1-12. Heft 1 - 4*, Berlín / Frankfurt, 1959, p. 116 [edición en español: *Más de cien poemas*, op. cit., p. 93].
- 13 Cfr. Schuhmann: op. cit., pp. 187 ss.
- 14 Tampoco Walter Benjamin, de quien proviene este comentario, evitó del todo que su mirada se viera enturbiada por el aspecto catastrófico del texto. Así como leyó los "Cantos de Mahagonny" reducidos al patrón de la crítica social, hizo lo mismo con el "pobre B. B".
- 15 La transmisión de noticias sin cable, el reino de las ondas electrónicas invisibles, ejerció una gran fascinación sobre Brecht. Contribuye a la experiencia de la "simultaneidad" general, tal como la registró por ejemplo Stefan Zweig en 1925 cuando reconoció la creciente uniformidad de los modos de expresión: "Tres ejemplos son el baile, la moda, el cine. Un cuarto ejemplo: la radio. Todos estos inventos tienen un solo sentido: simultaneidad [...], y tal simultaneidad, tal uniformidad extasía por su carácter supradimensional". Cfr.: Zweig, Stefan: *Monotonisierung der Welt* [La monotonización del mundo], Frankfurt, 1976, pp. 8 s.
- 16 GBA 12, p. 310.
- 17 Cfr. Benjamin, Walter: op. cit., p. 64 [edición en español: *Tentativas sobre Brecht*, op. cit., p. 85].
- 18 Benjamin, Walter: *Illuminationen*, Frankfurt, 1961, pp. 310-312 [edición en español: *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp. 159 ss.].
- 19 GBA 13, p. 314.
- 20 Cfr. Benjamin: *Versuche über Brecht*, p. 64 [edición en español: *Tentativas sobre Brecht*, op. cit., p. 85].
- 21 GBA 13, p. 306.
- 22 Brecht: *Tagebücher 1920-1922*, p. 205 [edición en español: *Diarios 1920-1922*, op. cit., p. 180].
- 23 Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden, Bd. II*, Múnich, 1966, pp. 281 s., 286, 289 [edición en español: *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid / México, Alianza, 1989, pp. 36s., 40, 45].
- 24 *Ibidem*, p. 345 [edición en español: pp. 132s.].
- 25 *Ibidem*, pp. 263, 366 [edición en español: pp. 157, 164].
- 26 *Ibidem*, p. 360 [edición en español: p. 155].

27 *Ibíd.*, p. 345 [edición en español: p. 133].

28 *Ibíd.*, pp. 457 s. [edición en español: p. 292].

29 *Ibíd.*, p. 294. [edición en español: p. 51]

30 *Ibíd.*, p. 377 [edición en español: p. 179].

31 Cfr. Benjamin: *Versuche über Brecht*, p. 65 [edición en español: *Tentativas sobre Brecht*, op. cit., p. 86].



SOBRE LO ASOCIAL DE LO SOCIAL



SOBRE LO ASOCIAL DE LO SOCIAL

La ópera de los tres centavos hizo época en la vida de Bertolt Brecht. El éxito mundial –después de su estreno en agosto de 1928 la obra fue representada en 120 teatros y recorrió toda Europa– le devengó por primera vez una buena suma de dinero; él, que pocos años antes todavía había estado internado en la Charité de Berlín por desnutrición, se hizo –relativamente– rico. Pero, y esto no suele valorarse lo suficiente, no se dejó arrastrar por la ola de este éxito que se vio prolongado en otro sentido por el escándalo teatral que desató *Mahagonny* al año siguiente, sino, por el contrario, se abocó al movimiento de la música escolar, a las escuelas obreras, y desarrolló su concepción más radical de la pieza didáctica, que ya trasciende experimentalmente el teatro épico y hace estallar el teatro como institución en su conjunto. *La ópera de los tres centavos* lleva huellas de esta radicalización política y estética, pero, tal como da testimonio el malentendido de su enorme éxito, estuvo a la medida de las expectativas de un amplio público burgués. Los motivos por los que lo profundamente malicioso de la obra de teatro alemana quizás más conocida a nivel mundial haya sido tan poco percibido son, por un lado, la conservación del marco teatral, que no es violentado como en el *learning play* y que protege al público de experimentar un placer demasiado intenso y del horror productivo de la autognosis. Por otro lado, la música perturbadoramente extravagante de Kurt Weill y no en última instancia la gracia aguda del “carácter drástico y sentencioso” del lenguaje brechtiano, que hizo (y hace) posible disfrutar hasta las ocurrencias más siniestras con regocijo. Quien hoy se ocupe de *La ópera de los tres centavos*, sin querer conformarse con una historización positivista y sin apuntar a la mera diversión, se enfrenta artísticamente a una situación casi irresoluble, también altamente problemática en términos teóricos, precisamente por la incisiva popularidad de la obra. Parecería que cuanto más exitosamente una puesta en escena actualice el ingenio y aquello que alguna vez fue agudeza corrosiva, con

mayor seguridad recaerá en la inocuidad. El mismo Brecht ya reconoció que el capitalismo convierte el veneno que se le inyecta en estupefaciente y lo disfruta. El teatro “teatraliza todo” si no se toman precauciones tajantes.

El éxito y la peculiar aceptabilidad de *La ópera de los tres centavos* se fundan en la asunción de una perspectiva de doble distanciamiento. En ella se enlaza indisolublemente una mirada de rayos x sobre la sociedad con la mirada desenmascaradora sobre el teatro. La obra interpela a los espectadores no solo en su calidad de personas que reflexionan sobre la sociedad, sino también en tanto participantes del acontecimiento teatral. *La ópera de los tres centavos* —escribe Brecht— “se ocupa de las ideas burguesas no solo como contenido, representándolas, sino también por el modo en que lo hace. Es una suerte de informe acerca de lo que el espectador desea ver de la vida en el teatro”.¹ Pero lo que desea ver es ante todo la confirmación de su percepción del mundo: un mundo colmado de impulsos, pasiones y relaciones humanas entre individuos, aunque en realidad esté conducido de cabo a rabo por la fría lógica de las relaciones monetarias. Se trata del anhelo de reencontrar como en un espejo aquella imagen que nos hacemos de la realidad como realidad “humana”, en el sentido de una ideología, por así decirlo, “eterna”. Por ese motivo nos entregamos de tan buen grado a esta suerte de ilusión “antropomorfizante” a la cual nos habría de conducir el teatro. Brecht había llegado a la convicción de que la sociedad burguesa se caracteriza por una invisibilización abarcadora, casi artística, un encubrimiento, un disfraz teatral de su realidad. Por eso, en *La ópera de los tres centavos*, puede coincidir sin fisura la crítica de la sociedad con la crítica del teatro en su forma ilusionista. La obra “diserta” al respecto volviendo visible la discrepancia entre modo de ver y realidad, entre escenario y sala de máquinas.

Así como Marx —y eso Brecht lo leyó en él— describe a comienzo de su análisis del capital el “desfasaje” de la sociedad burguesa del cambio, los miembros de la sociedad, nosotros, no nos comportamos socialmente en nuestra actividad, sino con posterioridad, en el negocio de cambio. Lo que trae como consecuencia que la relación social concreta de las personas se presente “no como relaciones directamente sociales de las personas en sus trabajos, sino como relaciones materiales entre personas y relaciones sociales entre cosas”.² Lo que le interesa política y estéticamente al autor de *La ópera de los tres centavos* es la situación de base de esta inversión. De ahí que no den en el clavo los críticos que destacan elogiosamente que Brecht critica la corrupción, extorsión, violencia y criminalidad en tanto “aberraciones del capitalismo”. Justamente no se trata de eso. Tales aberraciones podrán ser tema de la prensa actual. El teatro que se propone Brecht muestra *al*

capitalismo. Muestra la crueldad de la competencia general que impulsa a todos, no las bajezas particulares que se realizan para estar en primer lugar. Muestra el horror del sistema de lucro, no lo enojoso del lucro extraordinario obtenido por estafa. Muestra la dependencia del comportamiento moralmente bueno de las “circunstancias”: “¿Quién no quisiera todo un paraíso? / Pero las circunstancias, ¿le dan permiso?” El hecho de que estas “formas de trato” no hayan cambiado en su esencia –algo que tampoco cambian los enormes progresos del bienestar– hace a la validez objetiva persistente de su obra en el sentido en que Heiner Müller decía: “Nosotros no llegamos aún a nuestra meta en la medida en que Shakespeare siga escribiendo nuestras obras”.³

En forma paralela a la reflexión del trato humano dominado por el dinero en el capitalismo, corre la autorreflexión general de Brecht acerca del carácter asocial del teatro mismo como lugar recreativo, que provee a los espectadores de las oportunidades para una compasión sin consecuencias, un bello reflejo de sí mismo en la sensación de bienestar de la propia moralidad con ayuda de la compenetración en forma de ficciones. El enemigo preferido de Brecht fue desde los inicios la dramaturgia de la compasión. No es casualidad que el empresario Peachum justamente se dedique al negocio del arte de la generación de compasión con gran lucro. La técnica fríamente calculada en pos de un efecto de las imágenes compasivas con las que se pretende hablar “a los corazones cada vez más insensibles” de los prójimos termina siendo un ridículo desenmascaramiento. Así se parodia también el postulado artístico vanguardista de lo “nuevo”. Según Peachum, los recursos se gastan demasiado rápido, lamentablemente, siempre vuelven a hacer falta “nuevos estímulos”. Incluso frases de la Biblia, si se las aplica con demasiada frecuencia, erran el efecto deseado de poner “al hombre en un estado de ánimo antinatural en el que está dispuesto a soltar dinero”.⁴ El negocio de la confección de mendigos debe ser realizado con sistematicidad. Y exige una participación con compromiso. Peachum instruye al respecto a un pobre desgraciado que no lo logró y al que por lo tanto se propone echar: “Entre ‘conmover’ y ‘atacar los nervios’, naturalmente, hay una diferencia, muchacho. Yo necesito artistas. Solo los artistas siguen conmoviendo hoy los corazones. Si trabajarais como es debido, el público aplaudiría. ¡Pero es que no se te ocurre nada! En esas condiciones, naturalmente, no puedo renovarte el contrato”. La crítica de la explotación social y de la producción y conservación sistemática de la miseria coincide con la crítica de un arte que, a su modo, sonsacando efectos recreativos a la situación política, también está aliado con lo existente donde en apariencia ejerce crítica radical, o incluso se presenta como revolucionario.

Ahora bien, las realidades de la miseria social a las que alude Brecht en 1928 se ponían otras máscaras; por más que, como se dio a entender, las estructuras basales de lo social no se modificaron en modo alguno. La fortuna de las tres personas más ricas del mundo es mayor que el producto interno de los cincuenta países más pobres. La desigualdad entre riqueza y pobreza no se reduce, como podría pensarse, sino que aumenta: los ingresos del veinte por ciento más rico de la población mundial en 1960 representaba el triple del ingreso del veinte por ciento más pobre. En el año 1995 había crecido a un múltiplo de 82. Lo que costaría proveer a todas las personas del mundo de 2700 calorías por día, agua potable y acceso básico a la salud sería aproximadamente equivalente a lo que los habitantes de Europa y los EE.UU. gastan por año en productos de perfumería. Pero esa caricatura obscena no genera una revolución. Además, es tapada por las catástrofes humanitarias concretas que irrumpen en cada ocasión como temporales y que siempre vuelven a producir en la esfera pública un estallido de “horror y compasión” sin que jamás se llegue a tomar conciencia de que, mirado a la luz, somos nosotros mismos, la esfera pública también reunida en el teatro, los que sacamos ventaja de la catástrofe sistemática que representan las relaciones de propiedad y, como corolario, las relaciones de poder reales del planeta. E incluso si este saber se encendiera débilmente aquí y allá por momentos, las ganancias alcanzan en nuestras latitudes y hasta nuevo aviso para prestaciones sociales tolerables. Los mendigos harapientos fueron trasladados en gran medida a lo que se conoce como Tercer mundo, pero, por cierto, regresan en calidad de refugiados de guerra y migrantes. El asesinato y la muerte como fundamento empresarial, la corrupción, la extorsión política y económica son frecuentes para todo el mundo como cotidianidad de la sociedad competitiva, pero no se los suele considerar un motivo suficiente para revertir la situación.

Ambas críticas de Brecht, la de índole estética de la ilusión de lo individual y la crítica social de la falsa apariencia de las circunstancias están interesadas en la misma lógica: en la fatal dialéctica de lo social y lo asocial, más precisamente, en el desenmascaramiento de su oposición como apariencia. Los personajes de la obra son figuras que en el uso lingüístico de la época se designaban como “asociales”: bandidos, rufianes, mendigos, prostitutas, borrachos, estafadores, policías corruptos. Aunque en realidad Brecht dibuja precisamente el centro y el núcleo de la sociedad burguesa —la vida empresarial, la venalidad y la explotación, la extorsión con indigencia y opresión—, dibuja ese centro de lo social burgués desde su margen “asocial”. Desde su juventud, el autor de *La ópera de los tres centavos* estaba fascinado por la figura / el fenómeno de lo asocial, que motivaba sus concepciones, sus fantasías y sus

pensamientos políticos, morales y artísticos en lo más íntimo. El “pobre B. B”. ya se estiliza como descendiente del vagabundo Villon o de Rimbaud, de alguien que de algún modo sigue siendo extraño en las ciudades, donde va y viene como apátrida, donde al final, pese a toda sociabilidad con los “gentlemen” y las mujeres que reúne a su alrededor, sigue siendo un marginal, sigue estando solo. No necesita ni la mentira ni la esperanza, sin las que lo social no funcionaría. En un personaje clave se convirtió el protagonista del título de la pieza didáctica que quedó en forma de fragmento, *La caída del egoísta Johann Fatzet*, en el que Brecht trabajó entre 1926 y 1931, en la misma fase altamente productiva de su creación en la que también surgieron *La ópera de los tres centavos* y *Mahagonny*. Fatzet es la cabeza más sagaz de un pequeño colectivo y, a la vez, su destructor, por falta egoísta de inserción social. La serie de variantes de este “tipo” va de Baal, Kragles o Shlink hasta la galería de burgueses asociales, ladrones y Jenny la de los piratas en *La ópera de los tres centavos* y luego de allí hasta *Mahagonny* y al juez Azdak, para nombrar solo algunas.

¿Pero el asocial es realmente un tipo característico? En las obras tempranas de Brecht la expresión quizás todavía sea pertinente, pero desde *Un hombre es un hombre*, su primera obra de teatro épico en sentido estricto, que lleva la despedida de la idea de la fisonomía particular, del héroe e incluso de identidad individual ya en el título, ingresó una abstracción a la obra de Brecht que también afecta a los personajes. ¿Cómo caracterizar en *La ópera de los tres centavos* a Jonathan Peachum, Macheath, Brown el tigre, Polly, Lucy o Jenny? No son en absoluto “caracteres” acabados, del modo que fuera. No son en absoluto personas dramáticas típicamente asociales de una dramaturgia “realista”, sino más bien “figuras” alegóricas. En ellas no surge prácticamente ninguna agitación emocional que no fuera transparente para un comportamiento general, en la medida en que, por cierto, se corresponde a los intereses en el sentido de la lógica comercial pecuniaria. Su función es hacer valer cierto repertorio de gestos, desde luego contradictorio y por ende interesante. Se trata de un teatro de los gestos, y en particular de los gestos de lo asocial.

En la modernidad, el concepto de lo “asocial” adquirió connotaciones históricas que son aún más terribles que las marginalizaciones ya frecuentes de tiempos anteriores, y esto sucedió a través de la propaganda y práctica nacionalsocialistas. Todos aquellos a los que se atribuía algún tipo de no pertenencia a la comunidad étnica eran tildados de “elementos asociales” y fueron víctimas de proscripción y exterminio. En los campos los distinguía un triángulo negro, y se sabe que, a la vez, en la jerarquía social de los campos, eran considerados los más inferiores y despreciables. Si hoy, a más tardar desde Michel Foucault, el discurso teórico puede describir la sociedad disciplinaria como un orden de poder que se reprodu-

ce en las más ínfimas células de lo social, tan perseverante como disimuladamente, la crítica de estas coerciones de Estado, orden, carácter social, lenguaje, ya es virulenta en Brecht. Además, en el último tiempo se sumó nuevamente la idea de la naturaleza asocial, radicalmente anti-ética de la competencia desenfrenada (y también de la parcialmente frenada). Con una consternación cuya profundidad está a la altura de la ilusión previa, la gente a comienzos del siglo XXI experimenta una merma de confianza en capitanes de la industria y gerentes bancarios “líderes”, así como en las maniobras financieras de los ricos y de los políticos, y acusan recibo del carácter asocial a veces radical de la postura de estos. Desde luego, comprender este núcleo asocial de la realidad social siempre sale a la superficie solo como corolario de crisis mayores y en seguida se distrae al respecto llamando la atención de delincentes particulares (banqueros codiciosos, jefes de consorcios nucleares irresponsables, etc.), no se dirige contra lo asocial de las formas y estructuras experimentadas de lo “social”. A ese punto de la reflexión sobre lo asocial en toda su complejidad, Brecht ya había arribado en los años 1920. En la condena de lo social, para él el asocial encarna la crisis de lo social realmente existente (de la sociedad burguesa) que solo puede existir mediante su exclusión. Y encarna a la vez la profunda nostalgia de algo social real y diferente, que, sin embargo, no puede ser llamado el verdadero ser de la comuna, del comunismo. En *Me-ti*, Brecht escribe como Kin-yeh:

Kin-yeh mostraba una cierta debilidad por los delincentes simples como los ladrones, asaltantes, falsificadores y autores de actos de violencia. Decía: Violan la norma sin recurrir a la motivación que proponen los maestros para infringirla, pero apoyados en los mismos fundamentos: reina el hambre y se pueden extraer ventajas de la violencia. Podría decirse que por interés personal transgreden la regla del interés personal. De cualquier manera, ocurre que siempre violan las leyes injustas. Por eso los ama el pueblo. Incontables libros los glorifican. [...] Están aislados y, sin embargo, solo actúan en apariencia contra la mayoría, es decir, contra todos los demás. En realidad, actúan contra unos pocos que saben hacerse pasar por la mayoría. [...] Nuestra época no tiene derecho a condenar a los hombres codiciosos, mientras no cree las condiciones necesarias para que el acto desinteresado sea un acto ventajoso, quiero decir ventajoso para quien lo realiza. Los pequeños delincentes solo violan las reglas del juego de los

codiciosos. Y son precisamente esas reglas de juego las que deben ser condenadas.⁵

En la literatura del siglo XIX, el “asocial” estaba envuelto todavía en un halo de romanticismo, se le atribuía (como en siglos anteriores a los bufones) algo de misterio, un temor casi reverente. Mendigos, parias, excéntricos, solitarios, marginales: para Baudelaire, el asocial, si se sigue a Walter Benjamin, podía llegar a convertirse en imagen rectora de un alejamiento sin duda ambiguo, latentemente subversivo, de las condiciones burguesas. En Brecht, en cambio, que enlaza con la tradición de la romantización de los ladrones, el (o lo) asocial es colocado en una luz estridente, en tanto figura profundamente ambigua. Se convierte en espejo de esa otra asocialidad oculta, alojada en lo social mismo, de modo que ambos se vuelven intercambiables (como poco después en el fascismo). Esta percepción frena la fascinación que también existe, por la figura del asocial, pero sin borrarla. El asocial conserva su forma “dialéctica”: portador de una energía productiva, también artística, que hay que domesticar en términos dialécticos, pero precisamente en su anarquía que dinamita toda medida social y moral a la vez continúa siendo un elemento casi imprescindible de la productividad ingeniosa: radicalmente amenazante y constitutiva de lo social.

¡Hagamos una pequeña visita a la galería de los bandidos! Nos divierte Peachum que, padre de familia bien posicionado y jefe del gran emprendimiento “El Amigo del Mendigo”, trabaja con los métodos del gángster, la extorsión y la violencia, y asegura su zona como un rufián. No podemos sino reconocer la relación más estrecha entre ambas partes, el canalla y el hombre de negocios. El contenido y la forma de su negocio es “teatro”. Ayuda a mendigos a activar la caridad social de los congéneres mediante estafa (asocial), actuación y vestuario mejorado, dándoles a sus clientes forma de seres que mueven a la compasión para luego sacar provecho del incremento en el monto de lo mendigado: la parodia de la acción social. Y es la crítica a la estética de la compasión del teatro socialmente comprometido más maliciosa que se pueda imaginar. Mientras Peachum, quien en términos dramáticos tiene adjudicado el papel clásico del *raisonneur*, constata sin ilusiones la maldad del mundo, es más que claro que es él mismo quien la produce, la mantiene y saca provecho de ella. Brecht:

Es sin duda un canalla, un canalla en el sentido del teatro más antiguo. Su crimen consiste en su imagen del mundo. Por su atrocidad, esta imagen del mundo está a la par de las realizaciones de

cualquier otro gran criminal, y sin embargo solo sigue el “aire de época” al contemplar la miseria como mercancía.⁶

El elogio de Brecht suena particularmente pérfido porque el gesto de Peachum es el gesto de aquel que en apariencia se resigna y se comporta sagazmente de acuerdo con las “circunstancias”, no a los mejores arrebatos, a las “aspiraciones más elevadas” que solo trae consigo infortunios:

¡Ser un hombre bueno! ¿Quién no lo quisiera?
Dar todo a los pobres, ¿por qué no?
[...]
Pero en este pobre y maldito planeta
Los ricos son pocos, sí señor, aquí
¿A quién le disgusta una cena completa?
Pero las cosas, no son así.⁷

Para el bandido Macheath, el oponente de Peachum y perfil de otro tipo de empresario, sus colegas bandidos también son, en un principio, en una mirada totalmente libre de romanticismo, empleados. Brecht destaca en él el gesto de la aversión burguesa que el comerciante Macheath siente contra el derramamiento de sangre (en la medida en que no es estrictamente necesario para el negocio); así como el cuidado de una cierta apariencia de romanticismo que mejora la imagen comercial. Tal como continúa observando Brecht, su solidez se pone a prueba ya “por dirigir su atención comercial más que a la expoliación de desconocidos, a la explotación de sus empleados”.⁸ Brecht lo caracterizó como la encarnación de la esencia social burguesa con un humor seco inimitable:

Macheath el ladrón debe ser representado por el actor como fenómeno burgués. La preferencia de la burguesía por los ladrones se explica a partir del error de pensar que un ladrón no es un burgués. Este error tiene como padre otro error, el de creer que un burgués no es un ladrón. ¿Entonces no hay diferencia? Sí la hay: un ladrón a veces no es un cobarde.⁹

En la obra, el hecho de que Macheath todavía ponga él mismo manos a la obra es su punto débil. El pequeño capital que aún opera en lucha cuerpo a cuer-

po con la producción (con violencia) ya está en vías de perder, como expone en un discurso merecidamente muy citado:

Ante ustedes tienen a un representante que se hunde de una clase que también se hunde. Nosotros, los pequeños artesanos burgueses que, con la honrada palanqueta, trabajamos las niqueladas cajas de los pequeños comerciantes, somos devorados por los grandes empresarios, detrás de los cuales están los bancos. ¿Qué es una ganzúa comparada con un título cambiario? ¿Qué es un palanquetazo a un banco comparado con la fundación de un banco? ¿Qué es asesinar a un hombre comparado con darle un empleo? Conciudadanos, ahora me despido. Os doy las gracias por estar aquí. [...] Que Jenny me haya traicionado me sorprende mucho. Pero es una prueba evidente de que el mundo sigue siendo lo que era.¹⁰

El discurso encarna de la mejor manera posible la mirada asocial, y es una digna contraparte al gesto chaplinesco. En ambos, en gesto y lenguaje ingresa lo que normalmente permanece invisible, en lo que se basa de manera tácita el orden del lenguaje y el gesto corrientes. Esta mirada asocial no es otra cosa que el espejo de la mirada teórica que atravesó con rayos x la fachada de lo social. Y es probablemente la misma mirada asocial que los dadaístas lanzaron en 1916 al mundo cuando ensalzaban lo anti-racional como respuesta a la llamada racionalidad, que demostró ser la razón de las batallas materiales y de la muerte en masa.

Brown el tigre es la encarnación del Estado como poder policial (corrupto). Brecht lo ideó como encarnación de la escisión moderna entre persona y función. Como persona privada no sería capaz de llevar a cabo las canalladas que la práctica del funcionario trae consigo. Y se da en el clavo con Lucy, Polly y Jenny en conjunto con una frasecita de *Mahagonny*, que se dice cuando Heinrich no salva a su viejo amigo Paul Ackermann de la horca mediante un préstamo de dinero: “Paul, humanamente te aprecio mucho, pero dar dinero es otra cuestión”. El texto de Brecht continúa en ese pasaje: “A muchos no les agrada esta ejecución de Paul Ackermann; pero en nuestra opinión, tampoco ellos pagarían por él. Tan grande es el respeto por el dinero en nuestro tiempo”.¹¹ La palabra “Achtung” (estima) que resuena a Kant, trasladada grotescamente de la ética a este entorno, pone al descubierto de un golpe lo asocial que se asoma detrás de todo discurso

moral y ético en lo social constituido asocialmente. En esa agudeza de su mirada paródico-visionaria y “maliciosa” radica el potencial disruptivo que sigue siendo efectivo de su arte, en particular de su estética, cuando esta pone al desnudo *lo asocial de lo social*.

Un método de descubrimiento de lo asocial como núcleo de lo social es en Brecht el constante desenmascaramiento de los personajes siguiendo todas las reglas del arte verbal y gestual. El procedimiento no postula una posición contraria clara (¡cuán obstinadamente criticó esta ausencia en él una crítica que se concebía marxista!), sino funciona ante todo de manera cómica y, por ende, como una interrupción o cesura del discurso. En *La ópera de los tres centavos*, de cuño satírico, se desarrolló a un nivel que llevó a Benjamin a colocar a Brecht como poeta satírico a la altura de Swift. La teoría del distanciamiento es no en última instancia —y esto no fue apreciado lo suficiente— una teoría de lo cómico. El procedimiento tiene varias capas, en la más simple se rompe la fachada de la amabilidad aparente del comportamiento. En función del asunto, y también en cuanto al tono y el ritmo, de aquí conduce un camino a los textos de René Pollesch en los que se desenmascara la ideología objetiva de los discursos públicos de manera cómica al transformarse en discurso de los personajes. Pollesch, que en su proyecto *Fatzer* subió a escena el famoso carro de Madre Coraje y en una versión de la *Antígona* de Brecht en Zúrich citó sin rodeos historia teatral, puede ser considerado un genuino heredero de Brecht. Muchos pasajes del autodesenmascaramiento satírico en *La ópera de los tres centavos* podrían ser dispuestos sin problemas al estilo de los textos de René Pollesch, como, por ejemplo:

Macheath: Ah, y con ese cuchillo te comes la trucha. Jakob, es inaudito, ¿has visto algo parecido, Polly? ¡Como el pescado con el cuchillo! Quien hace una cosa así es un cerdo, ¿me entiendes, Jakob? Tienes mucho que aprender [...].¹²

También en el ceremonioso y emotivo panegírico a los negocios corruptos entre él y la policía se hace valer el negocio financiero (y nuevamente la preocupación por la falsa apariencia) mediante la ruptura de la retórica:

Rara vez yo, simple salteador de caminos, bueno, ya sabéis lo que quiero decir, he dado un pequeño golpe sin transferirle a él, mi amigo, parte del producto, una parte considerable, Brown, como presente y prueba de mi inmovible fidelidad, y rara vez, quita-

te el cuchillo de la boca, Jakob, él, el todopoderoso Jefe de Policía, ha organizado una redada sin hacerme llegar antes a mí, su amigo de juventud, un pequeño aviso.¹³

Está bien traerse a la memoria la admiración de Brecht por Chaplin, su entusiasmo por el personaje entrañable y malicioso, asocial, impúdico del vagabundo. Los zapatos demasiado grandes, el chaleco demasiado ajustado, los pantalones demasiado amplios y abollados, el bastoncito elegante y, a no olvidar, el sombrero hongo de la alta burguesía; todo eso le parecía la invención genial de una contradicción ambulante. Brecht amaba a Chaplin, amaba la burguesía venida a menos del vagabundo, ponía a Chaplin a la altura del humor de Karl Valentin que, según Brecht, “no tenía nada de bonachón”.¹⁴ Aquí está preparado el modelo del método de representación épico: sin falso pudor, el personaje del vagabundo se libra, asocial e irresponsable, de las exigencias de un mundo normal completamente asocial.

Claro que lo cómico entraña también siempre la posibilidad de una interpretación “trágica”. En *Mahagompy* no aparece ningún mensajero a caballo del rey para resolver la confusión apocalíptica creciente. La ciudad de las redes desaparece de manera surrealista entre las llamas cual segundo Valhala. El horror de lo asocial está exagerado hasta lo intolerable por su aparente afirmación en *La pieza didáctica de Baden*, cuando la prestación de ayuda, lo social sin más, es puesta en la balanza con la fría realidad y se la halla demasiado liviana. Por encima de los aviadores caídos a pique, que ya están enfriando, se plantea la pregunta de si el hombre ayuda al hombre. El resultado es que no ayuda, de modo que se niega la ayuda. Lo que en *La pieza didáctica de Baden* provocó un escándalo por su crueldad en el estreno, está amortiguado en *La ópera de los tres centavos* por la sátira y la comicidad. Si es cierto que el enorme éxito de *La ópera de los tres centavos* casi terminó de aniquilar el efecto que tenía por objeto, en el presente se plantea con más razón la pregunta de cómo impedir lo placentero de la crítica social entretenida. En los últimos años se pudo ver una tendencia en teatristas bien diferentes entre sí a lograr el distanciamiento a través de la inclusión de Brecht como persona autoral. andcompany&Co., cuyo trabajo lleva una profunda impronta brechtiana, utilizaron en su versión de *Fatzer* la máscara de Brecht para todos los oponentes dramáticos y generaron así en los espectadores una inseguridad productiva. Antú Romero Nunes realizó en Hamburgo una *Ópera de los tres centavos* en la que también los diversos personajes salen a escena con el clásico chaleco brechtiano y siempre vuelven a caer en el gesto verbal del maestro. Esto parece ser un indicio

del estado actual del distanciamiento. Con fundadas razones, ya no se confía en la efectividad de las técnicas de distanciamiento brechtianas, pero sigue abierto el camino para extrañar a su vez el distanciamiento de Brecht. Tal autorreflexión postdramática del teatro no tiene por qué convertirse en teatro instructivo intelectual y seco, sino que tiene el potencial de unir en el sentido brechtiano lo lúdico con lo político. De todos modos, sigue vigente el peligro de que los aspectos denunciatorios de *La ópera de los tres centavos* desaparezcan en la versión cómica del entretenimiento. De ahí que sea una posibilidad, aunque pocas veces realizada, al menos tanto o más adecuada, de colocar en el centro este aspecto destructivo, malvado e incluso demoníaco.

No sabría mencionar ninguna adaptación de *La ópera de los tres centavos* que estuviera más próxima a la intención de Brecht de generar un shock mental, una intención que obstaculizaron en su momento de manera brillante la gracia pura y la musicalidad de la obra, que... una película: *Dogville* de Lars von Trier (2003), que conservó para los motivos de la obra su poder oscuro, incluso demoníaco.¹⁵ Ya por su forma exterior es una “película brechtiana” debido a su peculiar estética visual. Combina la actuación totalmente cinematográfica, realista-melodramática de los actores con un espacio irreal, solo aludido, literalmente “esbozado”: en lugar de un decorado realista lo que hay son espacios marcados con tiza en el suelo. Nicole Kidman, gracia y compasión en el nombre de Grace, representa a una refugiada. Busca protección en su carácter de perseguida y derecho de albergue en *Dogville* = Estados Unidos. Pero es ese “Estados Unidos” que está por doquier: una sociedad que, después de que la extranjera primero es acogida por unanimidad, muy pronto demuestra ser una comunidad abyecta. Mientras Grace al comienzo se granjea las simpatías de todos por su altruismo y su colaboración, la situación cambia cuando la buscan también por robo bancario. Ahora la ciudad exige, en una intensificación veloz, contraprestaciones para que ella sea acogida. La ayuda voluntaria se convierte en trabajo forzoso, luego en explotación brutal como esclava y prostituta. Según informa el director, la trama se inspiró en la canción de Jenny la de los Piratas. El director vio en Grace al personaje de Polly, la oprimida emblemática, la más subalterna, despreciada y humillada. (“Señores, hoy me ven fregando los vasos / y les hago la cama a todos”). Para el espectador de cine, lo que primero salta a la vista es la continuidad con las mujeres mártires y sufridas de las películas anteriores de von Trier. Pero el director ofrece un giro shockeante de las cosas. En Brecht, Polly canta sobre una monstruosa fantasía onírica de venganza. El “barco de ocho velas y cincuenta cañones”, que cobró fama mundial, aparece, deja en ruinas la ciudad y solo perdona la “andrajosa fonda”, donde se

rompe el lomo trabajando Jenny la de los Piratas. Después llegan “cien hombres”, “irán apresando a todos puerta a puerta” y justo a ella le preguntan: “¿A quién debemos matar?” La última, que ahora es la primera, exige: “¡A todos!” Luego mira sin atisbo de compasión, más bien con placer, las ejecuciones (“Y luego cuando caiga la cabeza, yo diré: ‘¡Ups!’”)... y desaparece con el barco. Mientras esta canción erige una imagen onírica de violencia apocalíptica o mesiánica, Lars von Trier está interesado en la *realidad* de la pasión de la venganza. Así, en su película, la visión se convierte en una realidad. Cuando llegan los perseguidores de Grace se revela que aquel que perseguía a Grace en realidad era su propio padre, un mafioso poderoso que ahora pregunta a su hija qué venganza para con la pequeña ciudad le parece apropiada. Su respuesta es igual a la de Jenny la de los Piratas: que maten a todos. Y ella misma toma la pistola para matar a su amante, el intelectual que antes fue exhibiendo cada vez más su cobarde oportunismo frente a las reglas de la comunidad y la apoyó en su manera de sobrellevar el sufrimiento, a matar deliberadamente, con plena conciencia y calma firmeza.

El tema de fondo de *Dogville* es ese surgimiento de lo asocial en lo social, solo que la conclusión que insinúa la canción en Brecht, pero que no se deduce de la ópera, el estallido anarquista de la venganza que llega hasta el asesinato en masa terrorista, que en la canción surte un efecto liberador y “bello” por su carácter onírico, en la película es llevada hasta sus últimas consecuencias. En von Trier sucede de una manera tan cruel que en comparación los conflictos en *Our Town* de Thornton Wilder, a los que el director también hizo referencia, resultan de una simpleza apacible y también la venganza de la vieja dama en *Dürrenmatt*, en la que se podría pensar, sigue siendo más comprensible en términos psicológicos. Por más generosa que sea la interpretación, esta mezcla de baño de sangre criminal, anarquismo y terror difícilmente pueda ser considerada imagen de la revolución, salvo en un sentido casi teológico de la interrupción radical de la historia.

También en el final operístico cómico de *La ópera de los tres centavos*, las líneas finales, cuyo tono no quiere fundirse con la autoparodia cómica, dicen así:

No persigáis el mal porque él solo
Se enfriará muy pronto, porque es frío.
Pensad en las tinieblas y en el polo
De este valle de lágrimas que es río.¹⁶

A diferencia de un llamado semejante de respetar la criatura en el ser humano, en *Dogville* Lars von Trier volvió realidad la venganza de los humillados

de una manera que, a su vez, no es tolerable y así en el horror sin nombre genera un choque sin mediación alguna de la mirada social y la asocial sobre el fin de la sociedad. En su película lo social aparece en forma de infierno. El infierno son –bajo las circunstancias reinantes– los otros. Y el levantamiento apocalíptico en su contra carece del carácter de esperanza y utopía que Ernst Bloch halló en esa canción.¹⁷ La película deja un profundo trastorno justamente porque no tranquiliza al espectador acerca de la escisión abierta con una ideología “buena”, sino que lo fuerza a confrontarse con las reacciones emocionales y mentales propias.

Brecht anotó en relación con su “gran pedagogía” acerca de “la representación de lo asocial a través del ciudadano del Estado en ciernes” lo siguiente: “la mejor manera que tiene el Estado para corregir las pulsiones asociales del hombre es obtener por la fuerza de cada uno aquellas que provienen del miedo y del desconocimiento en una forma lo más cabal posible y casi inalcanzable para el individuo por cuenta propia. Tal es la base de la idea de utilizar la actuación en las pedagogías”.¹⁸ Se trata de una de las fórmulas más arriesgadas de Brecht acerca de la praxis de la pieza didáctica en general. Pulsiones que aquí se llaman “asociales” (¿pero existen pulsiones sociales?) son el punto de partida de esta reflexión. Pero supongamos que existieran realmente pulsiones sociales determinadas (a diferencia de las sociales), en ese caso, según esta anotación, no deberían moderarse o reprimirse, ¡sino más bien “corregirse”! Es poco probable que a Brecht se le escapara la diferencia entre curar [bessern] y corregir [verbessern]. Lo que se propone, más bien, es que las cosas en un “Estado” no precisado, digamos polis o república, se den de tal modo que la república “obtenga por la fuerza” esas pulsiones, de cada uno y de la manera más cabal posible. ¡Esta forma no puede ser alcanzada *individualmente*, pero sí puede ser obtenida por la fuerza por *cualquiera*!

La solución del enigma parecería ser que se trata justamente de una actuación teatral, una actuación que no instruye, por ejemplo, acerca de las pulsiones asociales y su nocividad para el cuerpo social, sino que se encarga de que lo asocial se vuelva aún mejor. Hay un pasaje de *El pequeño órgano* que habla de lo asocial, de cuya grandeza vital la sociedad podría obtener placer. Acerca del Baal temprano Brecht realizó la concisa anotación de que era “asocial, pero en una sociedad asocial”. En la sociedad burguesa, en la que existen los personajes de Brecht, los valores de la compasión, la beneficencia, la caridad, el sentido familiar, la resignación rigen. por cierto, a nivel superficial. Pero solo pueden aparecer en ese escenario cuya maquinaria más oculta se manifiesta como asocial de cabo a rabo: engranaje de la competencia cotidiana, frialdad de las relaciones monetarias, utilidad, beneficio, engaño como regla y criterio del comportamiento cotidiano. Lo que

importa en todo esto es la (falsa) apariencia. Los valores evocados terminan siendo meras palabras. Pero si la separación fuera tan fácil de realizar, las cosas hace tiempo que habrían sido resueltas. Lo que sucede, sin embargo, es que lo social, en su misma lógica, precisa el elemento de lo asocial, y que este, por su parte, queda adherido como tesis anarquista de su otro, lo social. También la producción de otro social precisa las energías de lo asocial, pero que por su lado amenaza y sabotea la praxis de la subversión de lo viejo. El arte, frente a estas contradicciones y confusiones no tiene la tarea de formular una exclamación, sino de colocar un signo de interrogación que pueda interrumpir el automatismo del discurso.

Lo social, su funcionamiento, siempre está atado a una ley, que ante el trasfondo de una organización de la sociedad que no es en absoluto natural, sino altamente artificial, hace que se manifieste como natural lo que debería poner el grito en el cielo. Pero si todo orden social, incluso el mejor, siempre tiene que marginar a un “resto”, disciplinarlo, clasificarlo o extinguirlo, el resto de algo “malo”, de una energía esencialmente asocial, donde mejor puede hacerse patente esta energía de lo asocial es en el arte. Es aquel exceso que no se tranquiliza en ningún cuerpo social e, incompatible con la lógica de lo social, sigue reclamando siempre algo más: indisolublemente emparentado con una sed de más, un excedente irracional, unido a la irreverencia propia del disfrute. En ese sentido, con lo asocial no pasa otra cosa que con la anarquía. También esta se encuentra oculta bajo la apariencia de la más fría racionalidad y lógica del cálculo económico, pero después irrumpe en situaciones de crisis o de catástrofes que son provocadas por el monopolio de la competencia económica guiada por la racionalidad con arreglo a fines. (¿Por qué no se renuncia a la energía atómica, que implica peligros de orden catastrófico? Al final, la única razón es que la competencia capitalista no lo permite). Para Brecht, lo anárquico, asocial e irresponsable es el verdadero corazón del orden, la sociabilidad y la responsabilidad burgueses. Esto se destaca con mayor claridad aún en la ópera *Mahagonny*, que lo afila hasta que asume dimensión apocalíptica, en la que la crítica hacia la sociedad anárquicamente competitiva se conjugaba con el gran himno a la anarquía y la destrucción. Paul Ackermann exclama:

Ya ves, así es el mundo
Calma y armonía no hay
Pero hay huracanes
Y tifones por si fuera poco.
Y así es el hombre precisamente:
Tiene que destruir lo que hay.

[...]
¿Qué es la furia de un tifón
Comparada con un hombre que busca el placer?
[...]
¿Para qué construir torres como el Himalaya
Que luego no se puedan derribar
Y soltar la carcajada?¹⁹

En relación con *Devocionario del hogar* de Brecht, Benjamin formula: “Si la anarquía es el palo que arrastra, si la ley de la vida burguesa se contiene en ella, entonces estima el poeta que habrá por lo menos que nombrarla por su nombre”. Y así se vale de las formas poéticas más usuales y las invierte según el principio de que “hablar el hombre irresponsable y asocial de esas cosas (de Dios, del pueblo, de la patria y de la novia) igual que debe hablarse de ellas ante los irresponsables y asociales: sin vergüenza, ya sea esta auténtica, ya falsa”.²⁰

Si en el corazón de lo social mora lo asocial, entonces ¿lo asocial, a la inversa, es animado por lo social? De ninguna manera. Brecht no tiene en mente una idealización de lo asocial, por más que en las primeras fases del trabajo con *Un hombre es un hombre* considerara que una contraparte suya, el “hombre de la masa”, entrañaba, sin duda, una nueva cualidad de lo humano y quedara en evidencia una simpatía por el malvado y asocial enemigo del orden, y esto por doquier, no solo en la obra temprana. Pero la ambigüedad siempre estuvo presente y se incrementó con el horror ante el fortalecimiento del movimiento fascista.

Desde otro punto de vista, lo asocial y lo anárquico se presentan en el corazón del orden y el dominio social (del *arjé*) como el elemento de un elemento de un juego de azar incontrolable en el orden racional. Si por un momento uno, cometiendo una incorrección, hiciera omisión de que algunos en ese orden pueden asegurarse contra todo tipo de desgracias y azares, la comicidad y casualidad, propias de una opereta, de las acciones en *La ópera de los tres centavos* y *Mahagonny* son un reflejo distorsionado de esa realidad del juego de azar. Detrás del orden racional actúa el insondable azar. Hay un cuento en Borges en el que se habla de un pueblo que era apasionado al juego de lotería. Tanto se amaba ese juego que todos lo practicaban y el entramado social experimentaba desplazamientos de fortunas de lo más inauditos. Ahora bien, en algún momento a la gente le empezó a resultar demasiado aburrido que en el juego de azar no se pudiera perder, de modo que se inventó la posibilidad de obtener ganancias negativas y entonces también podía tocarle a uno en suerte, por ejemplo, entregar dinero, reducir su

fortuna a la mitad, y después también multas en forma de días de cárcel y otro tipo de iniquidades. En resumidas cuentas: la sociedad entera se había convertido en una sociedad del juego de azar. La paradoja ya se hará intuir: la sociedad completamente regulada por el juego de azar se asemejaba hasta el último detalle a la existente, tal como es realmente, gobernada en apariencia por orden y ley. A Brecht le hubiera gustado el cuento.

2016

- 1 GBA 24, pp. 56-57.
- 2 Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Werke* 23, Berlin, 1962, p. 87.
- 3 Müller, Heiner: *Material*, ed. Frank Hörnigk, Göttingen, 1989, p. 106.
- 4 GW 3, pp. 54 s [edición en español: *La ópera de cuatro cuartos* en *Teatro completo*, ed., trad., introd. y notas de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, p. 327].
- 5 GBA 18, p. 87 [edición en español: *Me-ti. El libro de las mutaciones*, trad. Nélida Mendilázu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969, pp. 22s.].
- 6 GBA 24, p. 59.
- 7 GW 3, pp. 60ss [edición en español: *La ópera de cuatro cuartos*, op. cit., p. 349].
- 8 GBA 24, p. 61.
- 9 *Ibidem*, p. 60.
- 10 GW 3, pp. 135 s. [edición en español: *La ópera de cuatro cuartos*, op. cit., p. 387].
- 11 GBA 2, p. 382 [edición en español: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* en *Teatro completo*, op. cit., p. 437].
- 12 *Ibidem*, p. 246 [edición en español: p. 336].
- 13 *Ibidem*, p. 253 [edición en español: p. 342].
- 14 Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater* 1, Frankfurt, 1963, p. 173.
- 15 No es posible realizar aquí un análisis completo de la película destacada, sino solo considerar la referencia a Brecht. Cfr. Müller-Schöll, Nikolaus: "Im Zeichen der Teilung. Golonkas An Antigone und von Triers Dogville" [Bajo el signo de la división. An Antigone de Golonkas y Dogville de von Trier], en: Kruschkova, Krassimira (comp.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, Viena, 2005, pp. 151 ss.
- 16 GBA 2, p. 308 [edición en español: *La ópera de cuatro cuartos*, op. cit., p. 389].
- 17 Bloch, Ernst: *Werkausgabe*, t. 9, Frankfurt, 1965, pp. 394 ss.
- 18 GBA 21, p. 398.
- 19 GBA 2, p. 356 [edición en español: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, op. cit., pp. 416 s.].
- 20 Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966, p. 51 [edición en español: *Tentativas sobre Brecht*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998, p. 72 s.].

**LOS CANTOS
DE MAHAGONNY:
LO NUEVO Y EL GOCE**



LOS CANTOS DE MAHAGONNY: LO NUEVO Y EL GOCE

1

Al igual que la ópera *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, los “Cantos de Mahagonny” de *Devocionario del hogar* siempre le generaron dificultades a los críticos, y esto se debe a una tensión interna: formulan a la vez, en indisoluble fusión, un ideal de vida y una crítica de ese ideal, en la medida en que es parte de las condiciones de vida burguesas. Si el afán por encontrar un mensaje lleva a romper con la ambivalencia de estos textos, se obtienen dos tesis (“crítica del capitalismo” o “glorificación anárquica de goce primitivo y desconsiderado”), pero, en especial en lo que respecta a la ópera, se conserva siempre un resto que no cierra en la tesis, de modo que hace falta recurrir a formulaciones tales como imprecisión, tibieza o indefinición para llenar el vacío.¹ Pero aunque Mahagonny en algunos aspectos sea una copia de la sociedad capitalista, de sus industrias culturales ante todo, a la vez es otro lugar: es nombre y lugar de la ilusión y la utopía de la libertad absoluta, del goce en su naturaleza radicalmente asocial. Es imposible establecer una relación de representación determinada que defina a Mahagonny como signifiante de un determinado significado. Eso, en todo caso, volvería incomprensible la idea que estructura la ópera, así como los cantos de *Devocionario del hogar*. Acaso no censura Brecht mismo la idea de perseguir una relación de representación, no dirige él mismo la lectura al juego de palabras en la cadena de significantes cuando al final de *El pequeño Mahagonny* se dice:

Pero toda esta Mahagonny
Existe solo porque todo es malo.
Porque no hay tranquilidad ni hay armonía.
Y porque no hay nada
A lo que uno se pueda agarrar.
Porque Mahagonny no existe,

Porque Mahagonny no es un lugar,
Porque Mahagonny no es más que una palabra inventada.²

Una palabra “inventada” no es asignable a un significado dado anteriormente, no indica un lugar conocido³, sino que alcanza su lugar recién en el despliegue de sus referencias a través del juego del texto mismo. De ahí que ir en busca de una posición firmemente definida contra la sociedad burguesa para después comprobar desencantados que la crítica de Brecht es errónea y superficial conduce a un callejón sin salida.⁴ Es probable que el tema de *Mahagonny* esté errónea y superficialmente descripto si se lo define como el capitalismo o el arte capitalista. La investigación de cuño marxista, y no solo esta, sigue sosteniendo infatigablemente la tesis del “reflejo”, por lo que hasta hoy sigue moviéndose, lamentablemente, en mayor o menor medida por las vías que trazó otrora Ernst Schumacher.⁵ Solo ve el reflejo de una sociedad anárquica, una sociedad capitalista moralmente corrupta, pero critica que Brecht no ponga al descubierto las “causas” económico-políticas de la crisis de la sociedad que esboza; considera un error que no represente la hegemonía del dinero como principio fundamental del capitalismo, y un equívoco que Brecht haga descubrir justamente a un leñador; un trabajador; las reglas amorales básicas, y que sea este quien las enuncie.⁶ ¡Brecht muestra una imagen equivocada del proletario! *Mahagonny*, para Schumacher, está marcada por un profundo pesimismo, que duda del “humanismo real”.⁷ Los motivos están al alcance de la mano:

Si solo se registra la anarquía, con todas sus crueldades, con su inmensa deshumanización, sin registrar también al opositor del capitalismo, el proletariado en lucha bajo la conducción de un partido revolucionario, entonces lo único que queda es resignación y perspectiva sombría.⁸

Mahagonny articula un campo temático que no admite una forma fijable y completamente dominable desde la lógica porque el campo mismo tiene que ver con la transgresión del concepto, de la forma, de la lógica: su tema es el goce en sí. Los cantos y la ópera parafrasean en sí mismos lo otro de las relaciones de cambio burguesas. Habla el placer, pero en el lenguaje de las mercancías:

En lo que respecta al contenido de esta ópera: su contenido es el goce. Es decir, la gracia, no solo como forma, sino también como

su objeto. Que la diversión fuera al menos objeto de análisis, si el análisis sería objeto de diversión. Se presenta aquí en su figura histórica actual como mercancía.⁹

Vale la pena retener lo que Brecht *no* dice en este comentario a la ópera: no dice que el tema es que el goce se haya vuelto mercancía. No dice que su carácter de mercancía haya vuelto imposible el goce. No, Brecht encuentra su tema en una determinada “figura histórica”, y aquí comienza el análisis. Atañe a la vez al placer y a su forma social. La conciencia propia de la crítica social tiene que quedar confundida al respecto: ¿Brecht no debería mostrar que no es posible el goce porque el capitalismo lo hace fracasar? En esto radica el escándalo: quien analice *Mahagonny* sin la intención preformada de extraer una tesis anticapitalista lisa y llana, encontrará que la crítica anticapitalista allí está entretejida con una afirmación: aunque el goce se vuelva mercancía, el individuo, según Brecht, en tanto “infatigable buscador de la felicidad”, no se dejará robar el deseo de goce, intenso hasta lindar con la autodestrucción. Peor aún, las personas no solo buscan, sino encuentran goce en Mahagonny, efectivamente. La conciencia comprometida tiende a mezclar crítica de la sociedad con la renuncia a gozar de sus posibilidades. Brecht muestra que el capitalismo, en efecto, produce placer, que no es pura alienación. Precisamente la *relación* entre mundo mercantil y goce es el tema del análisis que ya está contenido in nuce en los cantos de *Devocionario del hogar*. En el programa de *Mahagonny-songspiel* dice: “La pequeña pieza épica, Mahagonny, tan solo saca las consecuencias de la imparable decadencia de las capas sociales existentes. Ya se dirige a un público que reclama de manera ingenua divertirse en el teatro”.

El goce, en cierta medida, está privado del habla: autonomía radical del goce, tal el diagnóstico de Georges Bataille en *De Sade*¹⁰, descuida en última instancia al otro como sujeto, lo convierte en objeto sin voluntad. Que esa dimensión no es disociable del placer constituye su paradoja: el descuido del otro en tanto yo autónomo en sí mismo renuncia parcialmente ya por su cuenta a la sociabilidad, pero así también a la condición del lenguaje. La dimensión inevitable de violencia en el goce es paradójica. No solo se trata de crítica de la alienación, entonces, cuando Paul Ackermann habla loas del placer de destrucción, no solo alienación cosificada, cuando se canta: “Y si alguien da patadas, seré yo / Y si alguien las recibe, serás tú”.¹¹ Si seguimos el análisis de Brecht, este aspecto sádico no está simplemente vinculado a lo inhumano, a la deformación capitalista

del goce, también es constitutivo del goce, porque su regla más elevada reza: “Te está permitido”. Brecht analiza el placer y a la vez su forma social.

En esa relación nos parece que radica lo relevante de la ópera *Mahagonny*, cuyo rango en el marco de la obra completa, por lo general, no se estima lo suficiente. En cambio, cuando uno toma nota de la apreciación de que Brecht reconoció de manera “realista” la explotación en la ciudad de las redes¹², tal elogio subestima su valor. Es probable que no haya habido nunca una época cuya opinión pública haya estado tan radicalmente politizada como el año del estreno de la ópera *Mahagonny*. Poco después de la crisis económica mundial, cuando incluso la pequeña burguesía, conservadora, era cebada a favor del fascismo con la etiqueta engañosa del partido nacional-socialista de los trabajadores, ¿implícaba una provocación para alguien echar luz sobre la explotación como tal?

2

Lo que llama la atención de los “Cantos de Mahagonny” es un estilo diferente a todos los demás textos de *Devocionario del hogar*. En ellos hay un lenguaje que vincula sin solución de continuidad la concisión propia de las máximas, los contornos de tipo xilográfico, la mezcla de tono de canciones populares, feria de diversiones y poesía, teatro de títeres y profecía. Nos restringimos a los personajes masculinos, cuyas canciones están denominadas expresamente como cantos de *Mahagonny* número uno, dos y tres, y pasamos por alto las canciones “Alabama Song” y “Benares Song”, compuestas en un inglés peculiar. Son cantadas por mujeres (los “ángeles del burdel” cantan en inglés). Los cantos se originaron en torno a 1926, y según la “Instrucciones” son apropiados “para las horas de la riqueza, de la conciencia de la carne y la arrogancia”, es decir “para muy pocos lectores”. Se propone que estos entonen las canciones “sin mímica”¹³; quizás porque la mímica, al individualizar al cantante, dejaría poco claro que aquí suena la voz de un grupo. Lo dominante del primer canto es la partida.

Canto de Mahagonny n° 1

¡Vamos a Mahagonny!
El aire es frío y fresco,
Carne de caballo y de mujer,
Mesa de whisky y de póquer.

¡Bella luna verde de Mahagonny, ilumínanos!
Porque hoy aquí tenemos
Billetes bajo la camisa
Para que tu boca grande y necia largue una gran risa.¹⁴

En la formulación del segundo verso se ha observado, con justa razón, la reminiscencia de expresiones propias de la música popular (“Vamos, fresco y puro está el aire, / Quien no se mueve se oxida”¹⁵). Sin embargo, la peculiar sonoridad de la “palabra inventada” Mahagonny, en combinación con los términos carne equina y femenina, whisky y mesa de póquer, no hacen surgir un tono romántico. La tercera estrofa muestra que se trata de una partida especial:

¡Vamos a Mahagonny!
El barco ha zarpado ya.
La ci-ci-ci-ci-civilis
Allí se nos curará.

La civilis es a la vez la “enfermedad” de la existencia burguesa (*civilis*) en el mundo de la mercancía y en tanto enfermedad de la prostitución, la sífilis, un indicio para la venalidad del amor. Como en *La ópera de los tres centavos*, lo burgués confluye con su aparente opuesto, el ambiente asocial de las prostitutas. Están vinculados en la venalidad universal, que se cura en Mahagonny. Pero el estribillo dice, inmediatamente:

Porque hoy aquí tenemos
Billetes bajo la camisa
Para que tu boca grande y necia largue una gran risa

Es decir, que el lugar de destino también lleva el signo de la venalidad. Lo completamente diferente, en realidad, es lo mismo: partida de civilis a civilis. Lo que se canta bellamente no es el destino, sino el viaje mismo, la *partida*. Cuando el estribillo dice: “¡Bella luna verde de Mahagonny, ilumínanos!”, los cantantes no llegaron todavía a destino. Pero la luna de Mahagonny ya está ahí reluciendo, para el viaje *hacia* Mahagonny. En la medida en que se menciona un punto de destino, el texto le inscribe la imagen de los EE.UU.: la luna verde connota el billete del dólar, y la segunda estrofa, con su “viento del este”, remite a la dirección del viaje hacia occidente:

Vamos a Mahagonny
Ya sopla el viento del este
Allí hay fresca ensalada de carne
Y ninguna dirección.

La anarquía que se sugiere aquí habilita el destello del significado “revol-tijo” en “ensalada”. Dirección no solo significa guía, sino también rumbo. El paraíso esperado es un paraíso donde no existe ni rumbo ni pre-scripción.

Es decir, que lo otro no existe, solo puede ser imaginado –como partida, viaje, transición– en la medida en que es nuevo, desconocido, fresco: “Porque Mahagonny no existe”. Pero como *el goce* en una forma solamente negativa no podría plasmarse en habla, el texto articula las diversas definiciones positivas, pero de manera tal que se anulan mutuamente al ser vinculadas: EE.UU., condiciones burguesas (venalidad), condiciones antiburguesas, riqueza, condiciones de vida anárquicas, economía mercantil. El tema de la gracia y la diversión *atraviesa* estos significados, a ninguno de ellos se “apunta”. La diversión, en el fondo, más allá del lenguaje, puede hablar de este modo sin que sea fijada y así condenada nuevamente al silencio. El patrón de este tapiz se volvería irreconocible si cada uno de los hilos fuera aislado para otros fines que no fueran solo metodológicos, para imponerle al texto un significado que este precisamente elude.

El placer que se desea aquí, como viaje y sueño, también como embriaguez (porque la “luna verde” de Brecht también remite al ajeno verde), está conformado por materiales primitivos y a la vez de tinte exótico, de características fantásticas del mundo de los EE.UU.: caballo y mujer como carne, bebida, apuestas y juegos. Se convierten en expresiones de la felicidad, como luego las “leyes de la felicidad humana” de Paul Ackermann, solo por la vinculación con la imagen de la partida, por su anulación y solapamiento recíprocos, por estar caracterizados como lo nuevo, nunca visto, reciente. En ese contexto, la “gran risa” gana su intensidad. Es la alegría de lo nuevo, el placer de la destrucción, como la canta Paul Ackermann:

¿Para qué construir torres como el Himalaya
Que luego no se puedan derribar
Y soltar la carcajada?¹⁶

En la risa están en juego los órganos que producen el habla, la generación de combinaciones de sonido portadores de sentido. Pero en la risa sirven a una

expulsión placentera, a una disolución momentánea de todos los órdenes sensoriales, la risa es un instante en el que Bataille intentó fijar la “soberanía”. Risa y eros son los elementos más próximos a la “soberanía”, que Bataille contrapone a los órdenes de lo discursivo: la risa como agotamiento y disolución del sentido en forma simultánea y como, así y todo, única posibilidad de comunicar, reírse del saber, reírse del miedo, del yo, de todas las fijaciones aceptadas y nuevamente transgredidas. Y, a la par, el eros, como “*approbation de la vie jusque dans la mort*”, que constantemente conserva el orden, la cadena de la procreación, del mismo modo que la dinamita sin cesar.¹⁷

La risa, el placer, que aquí se busca es... necio: el goce deja sin efecto la racionalidad y la lógica. Ya por eso debe ser concebido como algo solo inestable y pasajero, como viaje y partida. Hay un poema de Brecht en el que se confirma esta interpretación del primer canto, “Ven conmigo a Georgia”:

Mira esta ciudad y mira: es vieja
Recuerdas lo encantadora que era
Ahora no la contemples con el corazón, sino con frialdad
Y di: es suficiente
Vengan conmigo a Georgia
Allí están construyendo una nueva ciudad
Y cuando esta ciudad sea vieja
Seguiremos marchando.¹⁸

En la misma partida, no en una realidad que pueda fijarse, en lo nuevo por lo nuevo mismo, el texto sitúa la esencia de la diversión.

3

Los tres cantos están cronológicamente vinculados entre sí. En la primera canción, los hombres cantan su partida. En el canto número dos cuentan, en una mezcla de presente y pasado, de las leyes de la vida en Mahagonny, de las contradicciones internas del goce. El tercero (en tanto parodia al juicio final acerca de la “banda” con “canas de borrachos”) habla del fin, de la postura frente a la muerte.

Canto de Mahagonny n°2

Quien permaneció en Mahagonny
Precisó cinco dólares por día
Y si estuvo muy activo
Quizá precisó algo más.¹⁹

La ley en Mahagonny es tal que todos los días se necesita dinero y, si uno “estuvo muy activo”, “quizá precisó algo más”. Hay que salvar el propio pellejo, al mejor precio posible, pero lamentablemente uno no es visto más que como “carne”, de la misma manera que uno mismo considera a las “hembras” como carne. Todos están sujetos a la usura:

Siempre sienten comezón en la carne
¿pero quién les paga vuestras curdas?
Porque el pellejo es barato, pero el whisky es caro.

Aquí resuena con descaro un “porque la gente es barata”, de modo que la lectura de que aquí se denuncia la explotación, sin duda, tiene su razón de ser. En Mahagonny, así lo experimentará Paul Ackermann, vale “que aquí se puede poder todo”, pero solo “si uno tiene dinero”. Al final, debido a un juicio completamente absurdo, que pone en evidencia la realidad del mundo pecuniario, lo matan, “por falta de dinero, que es el mayor de los crímenes que hay sobre la tierra”.

Se ejerce una crítica de la explotación y aprovechamiento, de la adulteración del amor y de los goces por parte del carácter mercantil, se lamenta la falta de toda solidaridad. Las personas y las cosas no tienen más que valor de cambio, se las trata según la misma escala cambiaria:

Por eso todas las personas
Están vendiendo sus pellejos
Pues los pellejos a toda hora se compensan con dólares.

Abonar, contar, cambiar: el tema de este segundo canto es *el pago*, así como el del primero es la partida. Pero para comprender la canción no se puede hacer

1 La similitud fonética se da en alemán entre “Häute” (piel, pellejo) y “Leute” (gente) (N. de T.).

caso omiso del estribillo. Su función es la de contraminar. Dicen los versos finales de las estrofas uno y dos:

Pero todos se quedaron
En el bar de póquer de Mahagonny
Perdieron en todos los casos
Pero sacaron algo a cambio. (Los resaltados son del autor)

Si el tema del texto es el pago, entonces en este pasaje queda en claro: perder es ganancia. Incluso cuando la canción habla de que “a todas las personas se les quita el pellejo”, habría que pensar en que en Brecht es frecuente encontrar la imagen de la piel demasiado gruesa, que obstaculiza el contacto.

Se puede decir que el análisis de Brecht del goce, en tanto característica constituyente, en el canto uno produjo la partida, el anhelo de lo *nuevo*. En el segundo canto, el análisis dio como resultado que *perder* forma parte del goce. Veamos más en detalle cómo es posible que —no en última instancia por una utilización polisémica de los tiempos verbales— se unan así crítica social y utopía: la estrofa uno cuenta en presente acerca de la relación de cambio en general, la estrofa dos, acerca de los precios altos, es decir, de una agudización de los conflictos ya delineados en la estrofa uno. Las estrofas destacan lo negativo de las circunstancias narradas. El estribillo se encuentra en pretérito simple, y contrapone a los momentos “malos” un “pero” de peso: hubo que pagar caro, pero se sacó un beneficio. La relación de estribillo y estrofa vuelve dudoso todo lo enunciado. En ningún lugar, si se observa con precisión, se encuentra una condena lisa y llana de las condiciones mercantiles. Se pueden comprender, totalmente en sintonía con el comentario de Brecht de que se trata del goce en forma de mercancía, que, paradójicamente, perder sea justamente imprescindible para el goce. De ninguna manera la pérdida está vista como una limitación que uno abandonaría cuanto antes mejor a favor del ganar. Porque: ¿cómo cierra el último estribillo?

Quien se queda en su canasto
No precisa cinco dólares diarios
Y si no carece de mujer
Quizá tampoco precise algo más.
Pero hoy se encuentran *todos*

En el salón barato de Dios
Ganan en todos los casos
Y no sacan nada a cambio. (El resaltado es del autor)

¡De golpe, perder aparece como paraíso perdido! “Hoy”, cuando todos están con Dios y lo “barato”, solo cuenta la ganancia, la conservación y el ahorro. ¿Se dio inicio a una decadencia de Mahagonny? Por un lado, el último estribillo se encuentra en presente y dice así: hoy se perdió la capacidad de perder. Por otro lado, en la tercera estrofa, a diferencia de las anteriores, solo se habla de “muchos”, no de todos. Antes todos vendieron todo y se entregaron a disfrutar de la pérdida. Ahora muchos venden tan solo muchos pellejos:

En el mar y en la tierra
Se ven moler lentamente los muchos molinos de Dios
Y por eso muchas personas
Están vendiendo sus pellejos
Pues les gustaría vivir despojados, aunque no despojados de plata.

El tiempo de la desmesura pasó. Se diferencian dos épocas, pero no solo eso. No solo se confrontan etapas temporales, también se contraponen modos de vida. Muchos ya no pueden perder, es decir, gozar. Mahagonny se “degeneró” de manera similar al “Salón de baile de Bill en Bilbao”, donde una vez hubo ruido, deleites, disparos y risas de brandy —“el más bello en todo el continente”. Pero, lamentablemente: “Hoy está renovado, a la manera decente / con palmera y helado, muy convencional [...]”.²⁰ Tal como el salón de baile se volvió decente, sin brandy y sin “risas”, Mahagonny se volvió civil.

Brecht indicó como “objeto” de su ópera el goce en su figura históricamente actual de mercancía. En el goce pone al descubierto la marca del perder, y la figura del perder de la actualidad capitalista es: el pagar. Si se quisiera destilar una enseñanza de los “Cantos de Mahagonny”, sería la siguiente: *¡Debes poder pagar!* Se deja constancia crítica de “cómo es”: en la sociedad de cambio todos se encuentran frente a la necesidad de pagar. Así se exige a la vez de manera afirmativa que el sujeto se derroche. Solo en un derroche que no apunte a equivalencia, ganancia y recuperación puede surgir el goce. Y pagar es su traducción capitalista: lenguaje mercantil. Se condena el ahorrar, el moderarse, la conservación temerosa de las posesiones y de uno mismo. La canción enuncia que “en pleno whisky” de Mahagonny no hay alternativa a la necesidad de derrocharse

también frente a las formas más degradadas de la vida, incluso a la venalidad universal. El desprecio alcanza a aquellos que quieren “vivir despojados, aunque no despojados de plata”: “Quien se queda en su canasto”, la vida ordenada es denunciada por “cochina”. Con ese remate cierra el canto. No ganancia y apropiación, sino derroche desconsiderado estructuran el goce. El placer es pérdida. A pesar de que la referencia debería estar de más, repítase aquí que no se trata de un relato “realista” en modo alguno, que Brecht, entonces, con buenos motivos desacopla su motivo de la transgresión en la pérdida de la pregunta de la moral y el problema social de la distribución desigual de los bienes.

4

En este contexto se podrá traer otra vez a la memoria a Georges Bataille y su concepto del derroche. Desconcierta cuántos motivos del pensamiento de Bataille son recurrentes en la práctica literaria de Brecht. Los trabajos de Bataille de los años 1930 ostentan la misma constelación de enfoque sociocrítico (problema de la sociedad de cambio, manía productiva) y cuestionamientos políticos (fascismo, comunismo) que los de Brecht. Ambos, pese a su simpatía por el comunismo, deniegan la adhesión incondicional a sus implicaciones teóricas. Ambos comparten la conciencia de que todo esfuerzo mental y literario, al traspasar todas las posibles fijaciones de un sentido, siempre se acercan a uno diferente; pero que este no puede ni debe ser fijado, sino que solo se manifiesta en la transgresión y disolución de todas las fijaciones posibles del pensamiento, de manera indirecta. Es interesante que la teoría de Bataille, de que la economía de la vida debe pensarse partiendo de disipación y derroche, no del ahorro y la acumulación, comience justamente en una reflexión sobre la crisis del año 1929. En ella reconoce una forma catastrófica del derroche, una derrota del ser humano, que no estuvo en condiciones de realizar en una forma “gloriosa” el impulso irrefrenable del derroche.²¹ Claro que a la lógica y a la moral²² le genera dificultades casi insuperables pensar el derroche, porque en el detalle siempre se tiene ante los ojos la visión de la carencia, de modo que la exuberancia como principio vital frente a esto tiene que parecer amoral. En la escena en la que alguien come hasta morir, Brecht comentó que aquí se volvía intolerable principalmente el contenido de la ópera —el goce—: el comilón frente a la miseria del hambre después del viernes negro.

No ha de negarse que este contenido en un primer momento tiene que resultar una provocación. Por ejemplo, cuando en el apartado trece el comilón come hasta morir, lo hace porque reina el hambre. Pese a que ni siquiera insinuamos que otros pasaban hambre mientras él comía, el efecto, de todos modos, fue provocativo. Porque si no muere por comer todo aquel que tiene qué comer, sí hay muchos que mueren de hambre porque él muere comiendo. Su goce es provocador porque contiene tantas cosas. En contextos similares, la ópera hoy surte un efecto provocador como estimulante del goce en general.²³

El goce funciona como una provocación porque representa deseos ilícitos y así pone en evidencia la tensión en que se encuentran para con el proceso social. Brecht no abandona el horizonte de la responsabilidad social en aras de un ideal de vida anárquico. La confluencia de orden y transgresión del orden es su “tema”. El derroche desconsiderado se presenta en el campo del cambio, lo asocial en el contexto de la sociedad.

Bataille intentó pensar la disipación hasta el autoexterminio en el placer y el elemento hermanado con este, el de la violación del mandamiento religioso, la violación del límite de pudor y aversión –en resumen: la perversión– en el corazón del eros. En contraposición a la sexualidad, por lo tanto, el eros siempre está vinculado a una “transgresión exitosa que, manteniendo la prohibición, la mantiene para gozar de ella”.²⁴ La conciencia del “pecado” no se puede separar del placer, el sentido agudo por la pecaminosidad es el que hace que la transgresión sea un momento de soberanía. Bataille llama “lo imposible” a ese momento en el que prohibición y transgresión se experimentan en la misma medida, imposible porque no es ni pensable o imaginable ni concebible de manera positiva. En tanto atravesar y traspasar todos los posibles contenidos mentales que se pueden fijar, sin embargo, le cabe “realidad”.

Son, ante todo, dos tabús los que hacen el núcleo de todas las leyes, todas las “tablas de prohibiciones”, para usar términos de *Mahagonny*: los tabús sexuales y el tabú de la violencia. Ambos constituyen la sociedad, ambos están derogados en la gran época de Mahagonny. Cuando Paul Ackermann anuncia que se puede todo, con este goce ilimitado es consecuente la tendencia a abandonar la *civilis*. Todas las formas en las que la conciencia se puede generarse placer resultan ser insuficientes. Esta falta insalvable es representada en la ópera con una ampliación sugestiva. En primer lugar, en contra de las ideas de sus amigos acerca de las

ventajas de Mahagonny, Paul Ackermann expresa su insuficiencia con la respuesta estereotipada: “¡Pero falta algo!”. La conciencia intenta suspenderse en el absurdo:

Creo que me comeré el sombrero
Creo que eso me llenará.
¿Por qué no comerse el sombrero
Cuando es lo que a uno, cuando es lo que a uno, cuando es lo que
a uno le va?²⁵

Un modismo estadounidense (*I'll eat my hat, if...*) se vuelve un giro que podría provenir de una pieza de Beckett. Más intensamente, el deseo se dirige luego a un abandono de la posición humana en general. Al final de la escena se dice: “Ay, chicos, es que no quiero ser un hombre”. Y ese deseo, a su vez, desemboca de manera consecuente en la mimesis hacia la naturaleza con su horror o terror. Siempre la conciencia se interpone, sanciona leyes, prohibiciones, pensamientos establecidos, produce algo “a lo que uno puede atenerse”. Desde el deseo de dejar todo esto tras de sí se traza un arco hacia el famoso conocimiento:

No nos hace falta huracán
No nos hace falta tifón.
Si ellos espanto nos dan,
Podemos darlo a discreción.

Y:

¿Qué es la furia de un tifón
Comparada con un hombre que busca el placer?²⁶

Crítica social y afirmación se mezclan hasta confundirse: que el factor de lo destructivo, violento, del arrebato que quiebra todas las reglas sociales es un componente necesario del placer. Esa destructividad siempre volvió a dar pie a Brecht a especulaciones sobre el pensamiento anárquico. En la ópera, al menos, el placer de la destrucción se encuentra en el centro de aquellas “leyes de la felicidad humana” que Paul Ackermann descubre en la escena once:

Ya ves, así es el mundo:
Calma y armonía no hay

Pero hay huracanes
Y tifones por si fuera poco.
Y así es el hombre precisamente:
Tiene que destruir lo que hay. [...]
¿Para qué construir torres como el Himalaya
Que luego no se puedan derribar
Y soltar la carcajada?²⁷
[...] Cantad, por ejemplo, ya que está prohibido.²⁸

La transgresión por sí misma se vuelve fuente del placer y del canto. La destrucción se presenta como placer y libertad, como en el poema del pobre B. B. La particularidad de estos textos, sin embargo, radica en que confrontan constantemente este deseo con los sistemas y las categorías de la sociedad. La ambivalencia resultante, sin embargo, y eso es lo decisivo, nunca se suspende. Placer y horror conservan en igual medida su naturaleza afirmativa y crítica, no se pueden asimilar sin resto en una escisión conceptual.

El final de la ópera, cuando la ciudad de las redes sucumbe bajo el desorden en aumento, siempre fue tomado por visión apocalíptica que, a fin de cuentas, pone al descubierto a Mahagonny como lugar del horror, como infierno. No es cuestión de rechazar por completo esta lectura. El paralelismo llamativo con la imagen final del *Anillo* wagneriano podría interpretarse en el mismo sentido. Así como Walhall en *El ocaso de los dioses*, Mahagonny arde en llamas; tanto aquí como allá en el final hay perplejidad y la conciencia de que el viejo reinado (de los dioses) fracasó por el engaño del que adolecía desde un principio. Cuando Paul Ackermann al final parece retractarse de lo que enseñaba, hay que tener presente que el texto en ningún punto se identifica con las tesis que se postulan en él. Paul Ackermann no quiere morir. De cara a la muerte, ya nada cuenta, toda vida se desvaloriza de manera radical. Brecht siempre describía la escisión que implica que el individuo no pueda aceptar su muerte, pese a que es el precio, justamente, que hay que “pagar”. De ahí que la retractación de Paul Ackermann no sea la de Brecht. Y con la destrucción de Mahagonny pasa lo mismo. ¿No fue precisamente la destrucción donde Paul Ackermann buscó el placer, la carcajada acerca de las torres que se derriban? La imagen del caos no se vuelve defensa del orden.

Acerca del fin de Mahagonny y sus habitantes también parece tratar el tercero de los cantos de *Devocionario del hogar*, en el que aparece Dios y les enumera a los hombres sus pecados.

Canto de Mahagonny n° 3

Una mañana grisácea
En pleno whisky
Vino Dios a Mahagonny
Vino Dios a Mahagonny
En pleno whisky

1
Vimos a Dios en Mahagonny.
¿Así que bebéis como esponjas
Mi mies que es mucha, año tras año?
Nadie esperó que yo llegara
Si llego ahora, ¿todo está a punto?
[...]

2
¿De qué os reíais en viernes?
Yo vi a Mary Weeman de lejos
Nadando muda como bacalao en el lago de sal
Ya no se seca más, señores.
[...]

3
¿Veis aquí estos cartuchos?
¿Habéis matado a mi misionero?
¿Acaso tengo que vivir con ustedes en el cielo
Viendo sus canas de borrachos?²⁹



Pero a su exigencia de irse al infierno, los hombres reaccionan resistiendo: “¡Que nadie se mueva ahora! / ¡Cada cual hace huelga! [...]”. Se entenderá mejor esa respuesta si se la inserta en el campo semántico de los otros cantos. Entonces queda rápidamente en claro que la exigencia “¡Id a mi infierno todos, muchachos / ¡Al negro infierno toda la banda!” se vincula con el tema del pago y no significa otra cosa que la frescura de que los hombres deben pagar sus pecados más allá de la vida terrenal. “Con su mandato ha dado Dios un *faux pas*”³⁰, anota Walter Benjamin. Los “muchachos” [Burschen], (una palabra que nuevamente remite al dinero: *bursa*, *bolsa*, *bourse*) se niegan:

¡Cada cual hace huelga [...]! De los pelos
Al infierno no puedes llevarnos
Porque siempre hemos estado en el infierno.

Si en el tópico tradicional son las instancias más elevadas, Dios y el diablo, las que negocian el alma del hombre, aquí “cada cual”, de manera diferente a como sucede en Hofmannsthal, aporta un nuevo aspecto a la lucha. Estos hombres intervienen por sí mismos en el negocio, como lo hacen los huelguistas, y no confían en la redención, que la fe contrapone victoriosamente al diablo en el “teatro del mundo”:

En tus páginas no dice mucho
Ya has perdido el juego
Dios lanzó en la bandeja
Su muerte de sacrificio y martirio
Y las deudas de cada cual
Anticipó en eternidad.³¹

En analogía a esto, pero de signo inverso, los hombres de Mahagonny no se dejan mandar al infierno. Su respuesta se puede “traducir”: el canto número dos había mostrado que, si bien se perdía, se sacaba algún rédito. Aquí se realiza la inversión. Hemos disfrutado de la vida pecaminosa –dicen los hombres– pero no nos vamos al infierno: “Porque siempre hemos pagado por ello”.

La vida y el goce solo podían obtenerse al precio del derroche y de la muerte. Todos en Mahagonny sabían de este precio y vivían a sabiendas de que su placer incluía destrucción y autodestrucción, que la muerte es el precio de la vida. Tanto se paga, y más “no hay”. En la ópera, esto se desarrolla en todas



las direcciones. Brecht emplaza la canción de Dios en Mahagonny de manera ambivalente antes de la muerte de Paul Ackermann, y el fin de Mahagonny, que le sigue, la transformación del paraíso en infierno no asusta a los habitantes de Mahagonny, “tozudamente” se manifiestan en medio del caos general por sus ideales. Dios llega demasiado tarde para presentar su cuenta. Ya no tiene reclamo que declarar. Lo necesitan tan poco como se necesita un huracán. Ahora bien, ahora tampoco el moribundo puede evocarlo. A la hora de la muerte, Paul Ackermann quiere romper el contrato que afirmaba que para todo había que pagar el precio correspondiente. Quiere evitar su muerte evocando a Dios y en el “Juego de Dios en Mahagonny” tiene que hacerse recordar que él mismo anunció la enseñanza del capítulo final (en doble sentido) de *Devocionario del hogar*:

¡No os dejéis engañar!
No hay ningún retorno.
[...]
¿Qué podéis temer ya?
Morís como los demás animales
Y no hay nada después.

El horror y el placer de esa “nada” no son separables. La libertad se compra con la inmanencia radical de la existencia: no hay castigo, pero tampoco protección. En la imagen del cambio, del dinero, del sistema de inversión y ganancia, los “cantos de Mahagonny” representan a la vez la otredad de ese sistema.

6

En las cuatro escenas de la ópera que narran las diversiones de la ciudad de las redes, el placer se presenta como autofagocitación. Adorno habla de un *morality play*, de la “moraleja del segundo acto, donde tras la salvación del huracán se demuestra la oscura dicha de la anarquía en cuatro imágenes alegóricas: la comida, el amor, el boxeo y la bebida; una dicha que cada vez más debe pagarse con una muerte sin reconciliación”.³² Así, el boxeador más débil es muerto a golpes. De todos modos, siguiendo a Brecht, el boxeador, como todo auténtico deportista, no hace deporte como entrenamiento, sino como una suerte de movilización casi incondicional, que incluye ruina física y muerte. Brecht escribió en torno a 1928:

Si hacen deporte solo dentro de los límites de lo sano, ¿sigue siendo deporte? El gran deporte comienza donde hace tiempo dejó de ser sano. [...] yo estoy en contra de todos los esfuerzos por convertir el deporte en un bien cultural. [...] Estoy a favor del deporte porque y en la medida en que es arriesgado (dañino para la salud), inculto (es decir, impresentable en sociedad) y fin en sí mismo [...] [Hannes Küpper y George Grosz] boxean, tal como sé muy bien, porque les divierte, y también lo harían si los arruinara físicamente.³³

No es otra la situación en la sección “comida”. En esta escena, el carácter de la diversión como autofagocitación se presenta de forma literal. Jakob Schmidt busca sin cesar una realización total, imposible en su esencia:

Ya me he comido dos vacas
Me comeré una vaca más
Todo está por la mitad
Me comería a mí mismo.³⁴

Todos le expresan su reverencia quitándose el sombrero después de su muerte repentina por comer hasta morir, porque no se moderó temerosamente sino se abocó de manera consecuente a su felicidad de llenarse sin medida ni fin:

¡Mirad qué expresión famélica
La que aparece en su rostro!
Porque se ha atiborrado
Porque no ha terminado.
¡Un hombre sin miedo!³⁵

Si el goce es el contenido de los cantos y de la ópera y, como se expuso, se manifiesta como autofagocitación en el más amplio de los sentidos, el texto vuelve a desarrollar esta figura presentándose una y otra vez como autofagocitación del sentido. Así, lo que se demuestra a partir del goce, remite nuevamente al acto de una demostración de esa índole, al texto literario. Explicaremos esto con las escenas “amar” y “beber”.

En la escena “amar” se muestra que el amor no representa un sostén en el peligroso curso de la vida y, sin embargo, no por ser ficción está desvalorizado. La

apariencia y la ilusión forman parte de la existencia de la misma manera que la realidad material más llana, y así la sonoridad de los bellos tercetos tradicionales, que hacen resonar a Dante, se vincula súbitamente en la canción de las grullas con la escena del burdel. Allí los hombres hacen fila esperando que su predecesor “acabe” y entonan la “Canción de Mandelay”: “El amor no está atado al tiempo / Muchachos, deprisa, es cuestión de segundos”.³⁶

En ese mismo movimiento se denuncia la alienación dada con la venalidad del amor de burdel y se obtiene la belleza de la ficción, de la apariencia, precisamente a partir de este contraste. Como por doquier “amenazan lluvias o resuenan disparos”, los amantes se pierden en el dúo de Jenny y Paul en un *tiempo diferente*, separado, del que no se puede especificar si en él reina el cambio de día y noche o la atemporalidad:

Que grullas y aves, con tanta hermosura
Compartan el cielo que van recorriendo
Que ninguna ceda en esa aventura.
Ni vea otra cosa que el ritmo estupendo
De la otra en el viento, y que, de pasada
Durante ese vuelo se esté divirtiendo.
[...]
Y así, sol o luna, mientras que se enredan
Vuelan ya muy lejos, jugando a sus juegos.

El diálogo al final, que vuelve patente lo transitorio del amor, desemboca en la afirmación de la apariencia, que es ilusión y felicidad a la vez:

¿A dónde?
A ninguna parte.
¿De quién huyen?
De todo.
¿Preguntáis cuánto tiempo llevan juntos?
Muy poco.
¿Y cuándo se separarán?
Pronto.
Así el amor a los amantes les parece un sustento.

Esta apariencia es generada por el mismo lenguaje poético, que logra articular la escisión: solo en él, siempre impregnado de ficción, engaño, ilusión, asume

forma *el amor*. No se presenta un lenguaje puro, inalterado, del amor como utopía. Su lenguaje solo existe en la recíproca suspensión y tachadura de los elementos burdel, romanticismo, dinero, intercambio, apuro, eternidad. La fuerza luminosa de esta escena refuta con mayor precisión que cualquier tratado teórico la exigencia de un lenguaje del amor unívoco, sin obstáculos que –tal era la convicción de Brecht– solo podría conducir al kitsch.

A la dimensión textual remite nuevamente la cuarta de aquellas escenas que describen los felices derroches. En todas había surgido que el deseo sigue a una economía que no pregunta por medida, compensación, utilidad ni (auto)conservación, sino que trasciende la frontera de la autofagocitación. Entonces, la escena en la que se trata de “beber según lo acordado” muestra una embriaguez como viaje imaginario en un “barco” hecho de mesa de billar, una barra de cortina como mástil y camisas como velas. Ahora bien, este viaje va a superar los recursos de Paul Ackermann que ya antes de emprenderlo está quebrado:

Begbick: ¡Y ahora páguenme, señores!

Paul: ¡Jenny, tú ven acá!

Ni un céntimo tengo ya.

Lo mejor será largarse

¡Muy deprisa y sin pararse!

¡Señores, subámonos a ese barco

Y en él cruzaremos el charco!³⁷

No podrá pagar y por eso será ejecutado. En cuanto a los motivos de la partida, el viaje, la embriaguez, la escena está vinculada con el primero de los “Cantos de Mahagonny”. Lo que allí no está más que implícito es expuesto por Brecht en la escena de la ópera: el viaje al sueño, la embriaguez, el amor está hermanado al viaje a la muerte.

El aguardiente por el retrete

Y las persianas rosas bajadas.

Fumando el tabaco, la vida promete

Y a Alaska vamos, las velas hinchadas.³⁸

Paul quiere ir a Alaska, donde, según llegan las noticias, hay bosques negros y fríos, esos bosques, por ende, de los que también el pobre B. B. es llevado a la

vida de las ciudades de asfalto. Paul alcanzó el punto en que ya no puede pagar más. Huye, como lo exige la canción de Georgia, a lo nuevo, cuando Mahagonny le deja de gustar. Mahagonny se convierte en el nombre de la vida misma, desde la cual Paul Ackermann se dirige a la muerte, a lo nuevo. Sigue vigente la disyuntiva que ya había tenido que aprender a soportar el otro Ackermann, el de Bohemia: la vitalidad y el goce están atados a la aceptación de la muerte. La vida (“Bebedla a grandes tragos” cantó Paul Ackermann) es un “Beber según lo acordado”, que prevé la muerte al final.

Embriaguez, viaje a la muerte, asunción al paraíso y necio desconocimiento de la realidad a la vez, este “pequeño viaje por el océano” también puede tomarse como “viaje amoroso”. Paul le dice a Jenny: “Quédate a mi lado, Jenny”. Y los hombres los alientan con gritos de doble sentido:

¡Eh, Paul, navegador!
¡Mirad qué bien ha largado velas!
¡Desnúdate, Jenny, que es el Ecuador! [...]

En la tormenta de la pasión, los navegantes “niegan” la alusión a la cama: “Jenny, Paul berreando: El barco, no es un sofá [...]”. Muestran su ebriedad, por la que ven todo doble –“Seis de los tres padecemos mareo”– y Jenny, que recién todavía estaba “agarrándose temerosa al mástil”, con un comentario peculiar, exhorta a tener cuidado en las olas rabiosas: “Navegad deprisa y hacedlo con cautela. Nunca pongáis rumbo contra el viento y no intentéis nada nuevo”. Poco después, el viaje imaginario termina donde había comenzado, en Mahagonny. A más tardar, con el último comentario citado de Jenny, el espectador se preguntará si con este término tan cargado de significado para la poesía moderna no se lo quiere llevar a comprender la escena entera también como una parodia del viaje de Baudelaire a lo desconocido, máxime cuando Brecht retomó el tópico de la poesía como viaje en barco más de una vez. El final del poema “Le Voyage”, un incunable de la literatura de la modernidad, que da cierre a la primera edición de las “Fleurs du Mal”, reza:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Aux fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!³⁹

Sin entrar en la discusión detallada en torno a la complicada relación de este pasaje con Baudelaire, se puede afirmar lo siguiente: mediante referencias literarias (además de Baudelaire también el popular “Tormentosa es la noche y proceloso está el mar”) y los sonidos de las sirenas de Ulises: “¿No deberíamos atarnos al mástil, si la tempestad arrecia?” la escena demuestra que su “enunciado” debe buscarse en su poeticidad, algo que ya en Baudelaire mismo era así, que llamó al mar “negro como la tinta”. Esta autorreferencia es propia de un tipo de práctica de signos que está en condiciones de articular en un mismo movimiento lingüístico la protesta y la afirmación, que en términos lógicos son inconciliables. El recurso a la propia escritura le permite al texto representar la naturaleza asocial de la pulsión, su relación paradójica con la sociedad. Brecht no contrapone una forma del placer “pura” como utopía frente a las formas del placer desfiguradas y alienadas. Tampoco define las formas alienadas como solo malas. De ahí que su texto no contenga ninguna crítica unívoca (explícita o implícita) a Mahagonny. Los “Cantos de Mahagonny” cantan el goce, su realidad paradójica y su imposibilidad a la vez, en un lenguaje que le demuestra al lector que “lo correcto” no es “lo completamente otro”, sino que ya está inscripto siempre en “lo errado”.

Concluamos con un análisis clarividente del estreno de la obra. Fue escrita en el año 1930:

La forma estética de la ópera es la de su construcción, y nada sería más falso que querer deducir una contradicción entre su intención política, orientada a la realidad, y un modo de proceder en el que la misma realidad no se refleja naturalistamente; pues la transformación que ahí experimenta la realidad la ofrece justamente la voluntad política de descifrar lo existente. En *Mahagonny* no se llega muy lejos con la mera constatación del teatro épico. Este sirve a la intención de sustituir la cerrada totalidad burguesa por la fragmentaria yuxtaposición de sus escombros, de, en los espacios vacíos entre los escombros, tomar posición del cuento de hadas inmanente, de destruirlo desde la más cercana proximidad e incluso gracias a la pasión infantil de los buscadores de oro. La

forma en la que se proscribe una realidad disgregada sin que ya haya presente una mejor no puede adoptar ella misma la apariencia de una totalidad. [...] Más radicalmente, sin embargo, que todo el montaje y toda la intermitencia determinada por la sucesión de canciones, lo que amenaza a la inmanencia burguesa es la forma del lenguaje y de fantasía en el detalle que fuerza el oblicuo y terrorífico aspecto infantil. *Mahagonny* es la primera ópera surrealista. El mundo burgués es representado como ya muerto en el momento del pavor y demolido en el escándalo en que su pasado se manifiesta. [...] Las intenciones surrealistas de *Mahagonny* las sustenta una música que, desde la primera hasta la última nota, equivale al *shock* que produce la repentina presentación del mundo burgués en descomposición. [...] Su surrealismo es radicalmente distinto de todo neobjetivismo y clasicismo. Lo que se propone no es ni la restitución de la destruida música burguesa [...] su construcción, su montaje de lo muerto lo hace evidente como muerto y aparente, y es del pavor que de ahí resulta de donde extrae la fuerza para el manifiesto. A esta fuerza corresponde su impulso improvisatorio, nómada, vagabundo.⁴⁰

1978 / 2016



- 1 Cfr. p.ej. Seliger, Helfried W.: *Das Amerikabild Bertolt Brechts* [La imagen de América de Bertolt Brecht], Bonn, 1974, pp. 133ss. Como también él está en busca de una relación de representación, se ve forzado a constatar que en el Mahagonny-Songspiel "la valoración marxista aún" se presenta "de manera muy desdibujada", que la crítica social es todavía "demasiado tímida" y que solo en la ópera se da la valoración negativa claramente definida, pero que de todos modos sucede que lo "fascinante" ilumina de manera poco deseada la imagen negativa y así se conserva una contradicción in adjecto. El artículo muy recomendable de Gunter G. Sehm constituye una importante excepción al interior de la investigación: "Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" [Moisés, Cristo y Paul Ackermann. Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny, de Brecht] en: *Brechtjahrbuch* 1976, Frankfurt, 1976, pp. 83-100. Allí Sehm logra mostrar la parodia de la Biblia: Acontecimientos al borde de un desierto; pacto de Dios con la nostalgia de un paraíso; condición de los diez mandamientos; Sodoma y Gomorra (Atsena y Pensacola); la caída de Babilonia por una tormenta; la nueva alianza con su relajación de los viejos mandamientos. Esta perspectiva le permite a Sehm no sucumbir al patrón interpretativo usual, que focaliza únicamente la catástrofe.
- 2 GBA 2, p. 331.
- 3 No por eso se descarta la pertinencia de las referencias de Völker al recuerdo de Arnolt Bronnen del "sueño burgués" bávaro de "anarquía y alcohol" o el ejemplo de los centros de diversión berlineses. Pero la crítica tiene que valer tanto más al credo metodológico que se apresura en dar por supuesto que "el mundo de Mahagonny era un reflejo del mundo capitalista tal como se le presentó al escritor de la obra a fines de los años veinte". Cfr. Völker, Klaus: *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, Múnich / Viena, 1976, pp. 153s.
- 4 Cfr. p.ej. *Kindlers Literatur Lexikon*, vol. 4, Múnich, 1974, p. 1256.
- 5 Cfr. Schumacher, Ernst: *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* [Las tentativas dramáticas de Bertolt Brecht 1918-1933], Berlín, 1977.
- 6 *Ibidem*, p. 273.
- 7 *Ibidem*, p. 276.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Brecht, Bertolt: *Versuche 1-12* [Ensayos 1-12], número 1-4, Berlín / Frankfurt, 1959, p. 103.
- 10 Cfr. Bataille, Georges: *L'érotisme* [El erotismo], París, 1957, pp. 182ss. Allí se destaca en estudios sobre De Sade que el comportamiento erótico se basa en un derroche incondicional que es al derroche normal lo que es la disipación a la apropiación. El placer no conoce fronteras, tampoco la de la soberanía del otro. La negación del otro desemboca por consecuencia en la negación del propio yo. Esta reflexión, que no niega que resulta de un análisis de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, lleva al resultado de que la lengua de De Sade constituye una paradoja: la crueldad del crimen extremo en el que desemboca el placer es en última instancia *solitude* moral. El placer soberano es lo imposible.
- 11 Brecht: *Versuche*, p. 77 [edición en español: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny en Teatro completo*, ed., trad., introd. y notas de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, p. 430].
- 12 Völker: op. cit., pp. 154s.
- 13 En sentido estricto se trata de una propuesta bastante poco vinculante. Los lectores "pueden" entonar las canciones "tranquilamente" con sentimiento y voz, pero sin mímica.
- 14 GBA 11, p. 100 [edición en español: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, op. cit., p. 405. Trad. levemente modificada]
- 15 La observación la realiza Seliger: op. cit. p. 136.
- 16 Brecht: *Versuche*, p. 67 [edición en español: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, op. cit., p. 417].
- 17 Cfr. Kristeva, Julia: "Bataille, l'expérience et la pratique", en: *Bataille*, París, 1973, pp. 267ss. [aprobación de la vida incluso en la muerte (N. de T.)].
- 18 GBA 13, p. 315.
- 19 GBA 11, p. 101.
- 20 GW 8, p. 320.



- 21 Cfr. Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie* [La suspensión de la economía], Múnich, 1975, pp. 45ss.
- 22 Ibidem.
- 23 GBA 24, pp. 77s.
- 24 Bataille: *L'érotisme*, p. 43.
- 25 Brecht: *Versuche*, p. 61 [edición en español: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, op. cit., p. 412, trad. levemente modificada].
- 26 Ibidem, p. 67 [edición en español: p. 417].
- 27 Ibidem [edición en español: pp. 416s.].
- 28 Ibidem, p. 71 [edición en español: p. 419].
- 29 GBA 11, p. 102.
- 30 Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966, p. 55 [edición en español: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1998, p. 76].
- 31 Hofmannsthal, Hugo von: *Jedermann* [Cada cual], Berlín / Frankfurt, 1964, p. 136.
- 32 Adorno, Theodor W.: *Moments musicaux*, Frankfurt, 1964, p. 136 [edición en español: *Escritos musicales IV*, trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal (e-book), 2008, pp. 174s.].
- 33 GW 20, pp. 28-31.
- 34 Ibidem.
- 35 Brecht: *Versuche*, p. 63 [edición en español: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, op. cit., p. 422].
- 36 GBA 13, p. 359.
- 37 GBA 2, p. 370 [edición en español: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, op. cit., p. 428].
- 38 Brecht: *Versuche*, pp. 81s. Ibidem las citas siguientes.
- 39 Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, París, 1968, p. 124 [¡Oh Muerte, vieja capitana, es hora! ¡Levemos ancla! / ¡Este país nos aburre, oh Muerte! ¡Soltemos amarras! / Si el cielo y el mar son negros como la tinta, / ¡Nuestros corazones, tú los conoces, irradian! // ¡Derrámanos tu veneno que reconforta! / Queremos —tanto quema nuestro cerebro este fuego— / Hundirnos en el abismo, Cielo o Infierno, ¿qué importa? / ¡Hasta el fondo de lo desconocido para hallar lo nuevo! (trad. de Ariel Dilon)].
- 40 Adorno: op. cit., pp. 135-138 [edición en español: *Escritos musicales IV*, op. cit., pp. 174-177].



APRESADO EN FÁBULA



APRESADO EN FÁBULA

1

Si hoy uno quiere hacerse una imagen de Brecht como teórico teatral, que a esta altura suele ser juzgado con mayor escepticismo que el poeta, se requieren dos perspectivas comunicadas entre sí. Una se abre por una relectura del concepto de teatro épico. La otra es la mirada sobre sus teorías a la luz del desarrollo del teatro contemporáneo desde Brecht, que produjo una serie de formas que uno puede llamar post-brechtianas, pero en las que el legado de Brecht no se manifiesta en su totalidad, sino, por así decirlo, descompuesto, en elementos sueltos. Es como si la historia del teatro más reciente hubiera hecho carne de la tesis de Brecht sobre el valor material y elaborara sus ideas de la manera en que él mismo lo proponía en los años 1920 para los clásicos: como un auto usado que ya solo se estima según su valor material. Partes de su teoría y práctica son enajenadas del contexto original, provistas de otro sentido y utilizadas para otros fines, tal como amaba proceder Brecht mismo con los clásicos. En aquella época se oponía a que

Cierta veneración dañina, una piedad desconsiderada y brutal impida al público sacar provecho del valor material de sus [de Hebbel] trabajos ya realizados. La obra *Wallenstein* por ejemplo, para no pasar sin dejar rastros por algunos lectores hasta ahora incólumes, además de su utilidad para fines museísticos también contiene un valor material nada escaso; la trama histórica no está mal organizada, el texto, por largos tramos, es correcto, finalmente utilizable si se lo reduce y se lo provee de otro sentido. Algo parecido pasa con *Fausto* [...].¹

Cuando aquí se hable del teatro contemporáneo, se hará solo de aquellos de sus rasgos en los que surgieron nuevos lenguajes formales y técnicas. En lo que atañe al campo del teatro “normal”, es probable que siga vigente la vieja *blague* con la pregunta: ¿Cuál es el teatro más exitoso del siglo XX? Respuesta: el teatro del siglo XIX. Comencemos entonces con algunos fenómenos teatrales después de Brecht:

Es frecuente encontrar, entre otros, en el teatro de Jan Lauwers un procedimiento que se puede llamar “*narración post-épica*”. Al igual que en Brecht, en lugar de un espacio delimitado de la ficción encontramos un proceso abierto hacia el público, en lugar del diálogo, un “discurso dramático”, como podría decirse siguiendo el clarividente ensayo de Andrzej Wirth de 1980. En todos los planos, el proceso de la representación es vuelto consciente *hic et nunc*. La ilusión y la empatía no tienen lugar. En la versión de Lauwers de *Antonio y Cleopatra*, por ejemplo, el personaje secundario Charmion, la sirvienta de Cleopatra, se convierte a la vez en narradora, que conduce con el estilo de un animador de eventos a través de la trama. Alternan pasajes textuales del drama de Shakespeare con narraciones resumidas y comentarios: “Primer acto, escena uno. Estamos en Alejandría, en algún lugar del palacio de Cleopatra, y allí todos están un tanto ebrios”. El modo de hablar de los actores tiene en general el carácter de una recitación neutralizada de un texto impuesto, una suerte de lectura en voz alta en la que la persona del actor nunca se oculta detrás de su papel. Todos los elementos escenográficos, sillas, micrófonos (que por supuesto son los que generan la apertura del habla de los actores hacia el proceso de la representación teatral), accesorios, proyecciones, etc., funcionan como elementos de una composición escénica que no apunta en primer lugar a una copia del mundo, sino a un proceso perceptivo teatral fragmentado de forma múltiple. Y aunque allí aparezcan los temas dramáticos “clásicos” como deseo, poder, amistad, tristeza, conflictos interpersonales, es como si lo hicieran solo a modo de trozos (esquirlas y trozos son un motivo predilecto de Lauwers). Se trata del teatro en tanto proceso escénico real en el aquí y el ahora, que permite que el espectador elabore sus propias fantasías y asociaciones, no las de la ficción de un mundo dramático. A la vez se experimenta más la personalidad de los actores en su actuar escénico que el papel, más las escenas que una fábula coherente. Pese a la puesta en escena calculada y ensayada, la distensión (aparente) de los actores o la interrupción del diálogo por bailecitos intercalados o una conversación aparentemente privada rompen el aislamiento del proceso escénico frente al público. El teatro se presenta como bosquejo, no como pintura acabada. Así le deja la oportunidad al espectador de sentir su propia presencia y su distancia, de reflexionar, de aportar por cuenta propia a lo no acabado. El precio a pagar es la disminución consiguiente de la tensión “dramática” a favor de una serenidad épica, aunque no solo épica. Como siempre en los trabajos de Lauwers, la noche cuenta suavemente y con humor acerca de la muerte, de la pérdida de los demás; pero lo cuenta con una distensión amable, como más allá de la muerte.

Nosotros observamos una sociedad, pero la puerta no está del todo abierta. En los trabajos tempranos de Lauwers era como si se echara un vistazo a una fiesta de conocidos lejanos: una noche en lo de (no con) Jan y sus amigos.

Algo muy distinto, pero, a su modo, también post-brechtiano lleva a cabo el grupo estadounidense Wooster Group con el procedimiento de la disolución de la presencia escénica a través de transmisiones mediales y un discurso continuo sobre el teatro mismo. También aquí la narración se desintegra en “piecitas” (Brecht). El suspenso puesto en el desenlace es reemplazado por “el suspenso puesto en el transcurso”, tal como lo quería Brecht, a las escenas una a una con su gesto. En ningún momento se produce la ilusión de que el escenario imita un proceso entre personas que existiera por fuera de esa realidad escénica. A cambio, elementos de la trama son convertidos en una performance, en la que la recitación, el uso de máscaras a modo de exhibición, música de rap, proyección de imágenes de video y un hablar extraño y neutral para con el interior de los personajes representados como si fuera un ver de afuera generan un “distanciamiento” del texto usado. Se vuelve visible una distancia crítica hacia el texto, que es puesto a “prueba” en doble sentido. Su valor de uso se encuentra en el test, su utilización todavía no está determinada, la escena más bien parece mostrar un *ensayo*. Esta apertura se vincula con estructuras escénicas de apariencia constructivista y con la exhibición ostensiva de la tecnología utilizada (micrófonos, grabadores, aparatos de video, cableado, etc.). Se produce lo que con Walter Benjamin podría llamarse una *pérdida del aura* de la escena. La presencia de “estrellas”, que efectivamente se da (el tempranamente fallecido Ron Vawter, Willem Dafoe) no la suspenden de ningún modo. Así pueden producirse momentos teatrales sublimes, cuando, por ejemplo, los actores, que parecen estar completamente pasados de cansancio, ofrecen momentos de la escena nocturna de *Las tres hermanas* de Chejov y transportan, más bellamente que cualquier puesta en escena convencional, la provincia en extinción y la comicidad del “hacia Moscú” en una danza de los vasos de vodka en las manos inactivas. Tampoco es casualidad que con *Las brujas de Salem* de Miller se haya utilizado una obra que trabaja con un distanciamiento historizante brechtiano para estigmatizar los excesos de la era McCarthy. El principio estructural de la interrupción recíproca entre lenguaje, danza y presencia visual técnica señala en la misma dirección (brechtiana): El Wooster Group da un paso hacia afuera de la cápsula cerrada de la “representación” y abre un juego con la situación teatral al hacer siempre también teatro sobre el teatro, reflexionando en términos escénicos sobre las condiciones de la escena. La deconstrucción del texto y la reflexión brechtiana del teatro se tocan.

En muchas otras variantes de la performance teatral contemporánea, del teatro-danza y también de las formas basadas en el texto se encuentran procedimientos similares: tecnología, medios y estilo referido, cambio abrupto de las formas de representación y estética de la interrupción, retirada de la emoción en tanto empatía, en pos de exposición consciente de los recursos teatrales.

Y de un modo diferente a los anteriores, Einar Schleeff desarrolló una práctica de dirección que privilegia justamente no el desmontaje medial de la presencia, sino la hiperpresencia de cuerpo y voz, que se impone físicamente. Su teatro concebido en clave coral recupera otro motivo de Brecht, el *sujeto colectivo*, que obtiene su realidad para el espectador no a través de la interioridad imaginada de un alma, sino por la corporalidad de un comportamiento gestual. El coro reemplaza al individuo. También esto es una actualización de los motivos de Brecht, que en Schleeff está intensificada por la adopción de la técnica brechtiana de distanciar gestos del habla a través de acentos poco habituales y un ritmo entrecortado. Así, este teatro permite que salga a la luz lo que Brecht esperaba obtener del gesto: el relevo de los gestos de la interioridad. A muchos otros, a Bob Wilson más que nada, aquí no hacemos más que una referencia, pese a que justamente su teatro es un punto de inflexión y clave del desarrollo teatral más reciente. El comentario de Heiner Müller, de que Wilson es un heredero de Brecht y que en su escenario “el teatro épico de Brecht” había encontrado “una pista de baile”² sería digno de un estudio en sí. Se podría continuar analizando otros proyectos, formas radicales y también más mesuradas de la dirección teatral más reciente –Grüber, Mnouchkine, Brook o Peter Stein, la generación más joven, por ejemplo, Jürgen Kruse o Leander Haussmann–: el resultado sería el mismo. Brecht tuvo enorme influencia en el desarrollo del estilo de dirección de los años 1970 y 1980, pero su reino se desmembró en territorios de diádocos, el teatro épico se descompuso en sus partes constituyentes, las piezas de su modelo teatral flotan hoy a la deriva como piecitas en el *mainstream* de la práctica teatral actual, así como en las aguas del teatro experimental. No es casualidad que René Pollesch ya haya recurrido dos veces de manera directa a Brecht, a *Fatzer* en *Streets of Berladelphia* y a la versión de *Antígona* en *¡Escena libre para Mick Levčik!* en Zúrich (2016). De una manera diferente, el trabajo del grupo andcompany&Co. está fuertemente atravesado por la influencia de Brecht, sus textos, su concepción teatral de la interrupción y del gesto de señalar. La lista podría prolongarse.

Esta puesta en perspectiva de Brecht plantea una pregunta muy interesante: ¿y si tampoco en su misma teoría las diversas partes que la componen constituyen una unidad tan armónica y lógica? ¿Si fuera necesario descubrir el carácter de collage y fragmentado de sus tesis? Puede que cueste aceptar esta idea después de décadas en las que Brecht fue considerado el paradigma liso y llano del teatro político, el bloque completamente autónomo en la escena teatral del siglo, menos un objeto de investigaciones teatrales que la brújula para realizarlas. Y, como contraparte, décadas durante las cuales toda mirada más detenida en las fracturas de su escritura era ofuscada por la intención de despachar al Brecht incómodo de manera global como ideólogo y simplificador.

En su “Intento de una síntesis de concepciones teatrales postbrechtianas”, Andrzej Wirth sostuvo en 1980 que “el idioma épico” se había vuelto “*lingua franca* del drama actual”.³ (Peter Szondi, ya en 1956, en su calidad de teórico literario había identificado en *La teoría del drama moderno* también el giro épico como característica transversal de la modernidad desde la “crisis del drama”). Con esto se puede vincular la reflexión de que las nuevas formas teatrales ya no pueden ser completamente aprehendidas si se las describe como “radicalmente épicas”. Si Wirth, refiriéndose a Handke, Richard Foreman y Bob Wilson hablaba del “drama sin diálogo”, hoy lo que parece imponerse es más bien la *idea de un teatro más allá del drama*. En efecto, “la fábula (en el caso de que exista) [...] ya no es reproducida por el diálogo”, pero el lugar del drama dialogizado no lo tomaron meramente el giro épico y una “forma de comunicación mediada entre el escritor de la obra y el espectador al que se apunta”. Se trata de un espectro de variaciones de estéticas teatrales más amplio, donde cobraron una relevancia similar la poetización y la musicalización y donde junto a otros desplazamientos en el concepto de teatro se perdió junto con la fábula coherente la identidad consigo mismo del significado. Porque llama la atención que la mayor parte de las formas teatrales post-brechtianas dé escaso valor a la dimensión de la fábula.

Con el transcurso del tiempo, efectos de distanciamiento, interrupción, despsicologización, discontinuidad y puesta a la vista de lo hecho y dispuesto se han vuelto moneda corriente no solo de prácticas de puesta en escena avanzadas, sino también de los formatos triviales en publicidad, cine, literatura y música pop. Lo que deja en evidencia es, sobre todo, que también las precauciones más dispendiosas de tal distanciamiento no derriban realmente el principio, que desde un punto de vista artístico se ha vuelto cuestionable, de la transmisión de un estado de cosas empati-

zable con estatuto de tesis, sentido, enunciado, en la medida en que la identidad del enunciado consigo mismo no sea puesta en disponibilidad. Pero precisamente eso es lo que sucede en la línea principal de la tradición reciente, de modo que hay que preguntar si, y en qué medida, no hay también un estrato en la escritura de Brecht en el que se admiten elementos de un autodesmontaje semejante de tesis unívocas. Solo una lectura de esa índole podría anunciar el canal subterráneo, que, sin duda, existe, a través del cual los gestos de Brecht se comunican con el campo del teatro reciente que *prima vista* suele serle distante. Se trata de una *alteridad* y *extrañeza* interna para consigo mismo también en los escritos teóricos de Brecht, que deben ser descubiertos debajo de sus esfuerzos explícitos por subordinar los componentes libidinosos, afectivos, extra-conceptuales de la experiencia teatral a un conocimiento, un mensaje, etc., de lógicos, verificables y verbalizables.

Así se vuelve a la perspectiva mencionada al principio: a la relectura del concepto mismo del “teatro épico” y a la pregunta por el puesto de observación indicado desde el que la obra teórica de Brecht sobre el teatro revele sus lados productivos, no agotados aún. Parece que hoy en día solo se puede llegar a esta posición si uno se deja guiar por la convicción de que *no conocemos* la teoría del teatro de Brecht. Lo que se pretende con este giro inesperado que a primera vista resulta paradójico es traer a la memoria un manojo de circunstancias que sugieren realizar una búsqueda del Brecht distinto a sí mismo, extraño a sí mismo, y prescindir del Brecht que, en tanto autoridad, de acuerdo consigo mismo, es evocado en ocasiones de manera acrítica, es decir sin desglosar los elementos, o descartado de manera igualmente acrítica. En ambos casos la lectura es víctima del fetiche de la firma. No olvidemos: durante toda su vida, pero principalmente después de 1933, lo que Brecht publicaba estaba signado por consideraciones políticas y tácticas. Sus tesis surgieron como resistencia, contradicción y con la esperanza de indulgencia y alianzas. Para la época del exilio en los EE.UU. hay que tener en cuenta lo que señaló enfáticamente Carl Weber: Brecht no podía saber si alguna vez podría regresar a Alemania. Nada de lo que escribió en los EE.UU. quedó ileso de las consideraciones de su situación y el posible mercado. Pero también en los años futuros, en la zona de ocupación soviética y luego RDA, las necesidades tácticas continuaron siendo un fermento de su escritura. Adorno dice al respecto:

Hace poco, el socialmente comprometido Brecht tuvo que alejarse de la realidad social a la que se refieren sus obras de teatro para dar expresión artística a su actitud. Tuvo que recurrir a manejos jesuíticos para camuflar como realismo socialista lo que él escribía y eludir así a la inquisición.⁴

Si a esto se suma las contradicciones internas que lo aquejaban a él mismo entre diversas vías del teatro, el carácter tentativo de muchas de sus anotaciones, de naturaleza provisoria, fragmentaria, que apuntan a ser continuadas, autocorregidas y contradichas, se reconoce que para hacer justicia a estos textos teóricos hay que indagar en ellos las contradicciones productivas, las huellas de las fracturas y de las cuentas teóricas pendientes. Lo dicho a medias y dicho al pasar también debe ser leído en sus textos teóricos, debe medirse las tensiones internas y, a su vez, la tensión entre estos y los textos poéticos. Los textos poéticos y dramáticos deben leerse más bien como elementos correctivos de los textos teóricos, no como su confirmación. Sin una relectura de esa índole, difícilmente se pueda refutar la tesis de que el teatro épico de Brecht, muy lejos de haber dejado su impronta en el teatro nuevo marcando el rumbo futuro, en realidad solo habría sido un intento potente y exitoso a corto plazo de conservar la tradición clásica bajo nuevas condiciones. Porque una lectura de su obra podría pretender que es como si Brecht hubiera sacrificado mucho lastre de la tradición aristotélica para salvar la pieza decisiva, la fábula, de la caída. Al conservar el pilar fundamental del drama clásico, la fábula en el sentido de una historia con relevancia alegórica, que ofrece en escena una totalidad y un equivalente para el concepto, un saber, una verdad, su destrucción de la tradición clásica se desenmascara como su conservación, el teatro épico como *last minute rescue* de la tradición aristotélica.

3

Con esta pregunta de trasfondo, a continuación, se trata del concepto de fábula, que *prima vista* parecería poco problemático y relativamente unívoco, y a la vez, en el sentido del intento de una relectura, se trata de exposiciones conocidas y en apariencia completamente identificadas de Brecht sobre este tema. El estatuto de esta lectura tiene intención de ser ejemplar: toda la obra teórica de Brecht, cada uno de sus conceptos, debería revisarse de manera análoga. Un *locus classicus* es el pasaje en el que Brecht, en *El pequeño órganon*, explica el “ámbito gestual”. Un gesto brechtiano se caracteriza porque representa una unión de elementos mentales, emocionales y físicos y por ende —pocas veces se resalta esto— a fin de cuentas se sustrae a la identificación puramente conceptual. Un gesto en todo caso sería reproducible a través de una complicada adición de palabras, mientras que, como complejo global compuesto por *postura corporal*, *cadencia* y *expresión facial*, reúne en sí lo divergente, pero sin producir univocidad y homogeneización en el sentido

de una clave claramente legible en términos sociales. Al igual que un palimpsesto, no es completamente legible. Esta circunstancia, de que el gesto ofrece justamente una realidad translingüística, aunque incluya el lenguaje, suele omitirse en la representación usual de que el gesto, en tanto significante, expresa un determinado significado, las relaciones sociales. Brecht coloca el gesto en el centro justamente porque desacopla, en tanto dimensión esencialmente física, mimética y vocal, lo exterior de la interioridad. Pero si esta intención se realiza en el gesto, también lo hace la consecuencia de que la metátesis de lo mental a lo físico justamente excluye un retroceso total a la conciencia y así una identidad consigo misma, garantizable y de la forma que sea, también de la *relevancia social del gesto*. Otra vez, y dicho tajantemente: la relevancia social que se articula –tal como lo quiere el concepto del gesto– en procesos físicos, pierde *eo ipso* su legibilidad no ambigua. La sensualidad esquivo el sentido. El cuerpo “dice” siempre algo más de lo que debe decir. Por ese motivo, no se sostiene la interpretación que reduce el gesto a una “expresión” de las maneras de comportarse del hombre entre seres humanos. Brecht advierte expresamente en *El pequeño órgano* de la tentación del actor de volverlo unívoco con respecto a un “sentido”, ya que:

Estas manifestaciones gestuales [...] por lo general son bastante complicadas y contradictorias, de modo que ya no pueden reproducirse con una sola palabra, y el actor tiene que prestar atención de no perder nada en la reproducción forzosamente intensificada, sino de intensificar todo el conjunto complejo.

Hasta qué punto para acercarse a asir el gesto verbalmente haría falta una explicación de amplitud casi épica, hasta qué punto, dicho de otra manera, se aleja de un significado conceptualmente determinable (un significado que el trazo de Brecht por supuesto sugiere en muchos pasajes) es algo que se puede ver cuando Brecht se vuelve concreto para ilustrar el “contenido gestual” y discute el comienzo de su *Galileo Galilei*. Quiere –leemos– “echar un vistazo a cómo las diversas manifestaciones se iluminan mutuamente”. El actor debe entender y representar a Galileo higienizándose por la mañana y tomando leche a partir de su conocimiento del final, la “cena del hombre de setenta y ocho años”. Por un lado, Galileo aparece “ávido de instruir al niño”, a la vez, esa avidez debe ser mostrada como transformable en la otra “avidez imparable” con la que el viejo Galileo “devorará” su cena, como escribe Brecht, después de haber traicionado su avidez por la

instrucción y se haya quitado “su misión docente como un peso” de encima. Se trata de la avidez y junto a ella nuevamente de la ambigüedad –irresuelta, tanto aquí como en la obra– de que una avidez está soldada a la otra. Lo que habilita a Galileo a llegar a su conocimiento y lo que lo hace volverse traidor es *exactamente lo mismo*. Conocimiento mental y ansia de goce entran en conflicto, pero –así dice el texto– sin avidez de goce tampoco existe la avidez necesaria para el conocimiento. Por este motivo, incluso el acto de beber la leche no puede tener una apariencia “completamente descuidada”, como uno podría pensar en un primer momento.

Su goce de la bebida y la limpieza ¿no son uno con el goce de las ideas nuevas? No olviden: ¡él piensa movido por voluptuosidad!
¿Esto es algo bueno o algo malo?

Ahora bien, esta pregunta de importancia decisiva para la interpretación de Galileo y más aún para el actor aquí mencionado no obtiene respuesta alguna. ¿Qué ayuda ofrece el autor de *Galileo Galilei*? “Te aconsejo [un recato llamativo: ¿habría que cuestionar el mismo consejo, eventualmente no seguirlo?] que, ya que no encontrarás en toda la obra nada perjudicial para la sociedad, y especialmente, ya que tú mismo, como espero, eres un niño valiente de la época científica, lo representes como algo bueno”.

Sin duda, una recomendación sibilina acerca de la pregunta: “¿Es bueno el pensamiento movido por la voluptuosidad?” Sigue quedando poco claro, irresuelto, si el pensamiento movido por la voluptuosidad debe ser representado como algo bueno porque es algo bueno o porque quizás lo importante es solo *representarlo* como algo bueno. Sigue siendo secreto de Brecht por qué el “niño valiente de la época científica” debe representar la voluptuosidad como algo bueno, cuando es esta justamente la que impidió la valentía de Galileo. También a raíz del comentario que le sigue, de que el hombre que aquí celebra la llegada de una nueva época al final se verá forzado a exhortar a esta época que lo rechaza con desprecio, aunque lo enajene, el lector de *Galileo Galilei* tiene que preguntarse de dónde saca Brecht como intérprete de sí mismo tal coerción si en el texto se halla una condena completamente voluntaria de sí mismo por parte de Galileo. Preguntas acerca de preguntas.

Interrumpo aquí, porque también los siguientes detalles siempre vuelven a ofrecer esta imagen: la explicación de lo que Brecht denomina “contenido gestual” o “material gestual” traduce el texto a meros indicios, no muestra más que polisemias, incertidumbres, estratificaciones y relativizaciones que a su vez

reclaman fuertemente una exégesis. El contenido gestual consta, y consta solamente, de contradicciones, fragmentos, indicios que se separan *–dis-currunt–* en distintas dimensiones. ¡Y eso que aquí lo único que se analiza es la autoexplicación de Brecht! Pero el texto poético, dramático, vuelve a decir otra cosa distinta a lo que quiere decir—como suele decirse— el autor. Porque, según Adorno, es “difícil averiguar qué quiere decir el autor en *Galilei* o en *El alma buena de Sezuan*, por no hablar de la objetividad de las obras que no coinciden con la intención subjetiva”. Así dice Adorno, en referencia a lo mismo:

La efectista pregunta de la dramaturgia de la República Democrática Alemana ¿Qué quiere decir el autor? basta para asustar a los autores dominados, pero fracasa ante las obras de Brecht, cuyo programa era al fin y al cabo poner en movimiento procesos de pensamiento, no comunicar eslóganes; de lo contrario, no se podría hablar de teatro dialéctico. Los intentos de Brecht de eliminar los matices subjetivos mediante una objetividad dura también conceptualmente son recursos artísticos, en sus mejores trabajos un principio de estilización, nada de *fabula docet* [...].⁵

Fabula docet: Hablando del gesto ya pusimos en tela de juicio la fábula. Porque justo a continuación de la explicación de *Galileo Galilei* y de lo gestual, que trajimos a colación, ella misma, la fábula en persona, sube a la escena del texto de *El pequeño órgano*, y lo hace como *deus ex machina* y salvadora de las arenas movedizas del material gestual que quedó fuera de la síntesis dialéctica. Después de que Brecht, en un largo párrafo lleno de giros y repliegues —que el actor no “considere la impaciencia de Galileo demasiado altiva”, que “Galileo ya *prácticamente* olvidó el dinero”, etc.— no ofreció ningún tipo de “línea” explicativa, pone sobre la mesa el siguiente *coup de théâtre*: “interpretando tal material gestual, el actor se apodera del personaje, apoderándose de la FÁBULA”. Allí donde lo interesante, pero también el peligro de confusión tiene más peso, la ayuda se presenta en la figura de un hada de fábula de la que el actor se puede apoderar para poner orden. La palabra “fábula” es resaltada por Brecht. Pero qué particular el uso del gerundio: hasta esta palabra, el material disperso debía prácticamente desgarrar al actor, o a su intención hacia un personaje. Ahora, como de la nada, todo está resuelto: el actor tiene que *interpretar* el material gestual, es decir que ya está presente en el texto (en los parlamentos de los personajes, indicaciones, dramaturgia, constelaciones) y es *ex – puesto* en el escenario y para el escenario. Pero en este proceso se le coloca un

fin repentino a la pérdida de sí mismo y al oscilar, porque simplemente *por el hecho* de que el actor interpreta, “se apodera” de la fábula y *haciendo esto*, en el mismo acto, se apodera del personaje. La palabra “fábula” asume la función de producir literalmente por encantamiento la unidad del personaje a partir del laberinto de enigmas polisémicos del material gestual.

Observemos esta escena de salvación con mayor detenimiento. Es decir, “el actor se apodera del personaje apoderándose de la FÁBULA”. La subordinación de la completud a un “personaje definitivo” constituye un acto de violencia, un “apoderamiento”; algo que se percibe y que está inscripto en la retórica misma de Brecht. Su consecuencia es un nacimiento: “Solo a partir de este, del acontecimiento global delimitado, puede llegar [...] a su personaje definitivo, que conserva y supera en sí mismo todos los rasgos individuales”. En el giro del “acontecimiento global delimitado” se afirma el logos, con reminiscencias a la poética aristotélica con su insistencia en la totalidad (*holon*) que tiene que tener comienzo, medio y final. Pero la frase no deja de ser más aún un cheque sin fondo en función de la superación de los rasgos individuales en un todo. Se trata de una mera resolución en beneficio de suspensión, unidad dialéctica, carácter definitivo. El problema queda a la vista. Pero Brecht mismo reconoció el carácter insostenible y literalmente infundado de esta resolución en su frase y, por así decirlo, en un desliz. La última frase no fue citada de forma completa. Dice así:

Solo a partir de este, del acontecimiento global delimitado, puede llegar, *por así decirlo, de un salto* a su personaje definitivo, que conserva y supera en sí mismo todos los rasgos individuales.

Aquí salta la liebre, de golpe. Entre comprender la fábula y comprender el personaje, la escritura de Brecht coloca un “salto” más que deslucen la solución – una voltereta, un salto cuántico o del tigre desde lo delimitado, un salto del apoderamiento, un salto valiente, quizás intrépido frente a la muerte, por encima del abismo, ¿o quizás hacia el abismo que el ser humano sigue siendo también en Brecht? Como sea, con este salto lógico no solo el actor, sino también Brecht mismo solo “por así decirlo, de un salto” va a parar a la senda de la panorámica. Todo el pasaje cambia ahora su rostro. Si se leen también las fracturas y los saltos, un pasaje central del teatro épico se vuelve un proceso de sepultura que abre la perspectiva también a otro tipo de exhumaciones. *Un teatro de las escenas y situaciones gestuales que acaba de aparecer a la vista es apresado en fábula preventiva contra polisemia, desintegración e irracionalidad.*

Frente a la enorme carga de la prueba que es impuesta aquí a la fábula cobra aún mayor relevancia que el texto de Brecht, aquí y en el resto de los pasajes, prácticamente no contenga una frase definitoria objetiva y en cuanto a su contenido que enuncie lo que es propiamente la fábula, menos aún acerca de qué sería lo que la habilita a generar esa síntesis afirmada. La fábula es caracterizada menos en términos de contenido que por giros retóricos afirmativos: “Todo depende de la fábula, es el corazón del acontecimiento teatral”; es “la gran empresa del teatro” o desde un punto de vista totalmente formal la “composición general de todos los sucesos gestuales”. El hecho de que la fábula esté delimitada, una unidad y una globalidad, un *holon*, es una definición lógico-formal que también da Aristóteles. ¿Cómo podría justificar que del material gestual surja un “personaje definitivo”? No puede justificarlo. Por más que Brecht repita la afirmación, que sigue careciendo de una demostración, de que “en su totalidad” la fábula abre “la posibilidad de una confluencia de lo contradictorio”. O: “la fábula, como suceso limitado, da como resultado un sentido determinado”. ¿Pero cómo lo hace? “[...] es decir, solo satisface algunos de entre muchos intereses posibles”. ¿Pero cómo congenia esta determinación, que a su vez no recurre a la constitución interna de la fábula sino a su efecto, con la suspensión “de todos” los rasgos individuales? Simplemente no congenia.

Hoy es una cuestión de lectura volver legible el salto de Brecht como superficie agrietada de su edificio teórico, las hendiduras en su texto como fracturas y aperturas productivas por las que puede ingresar el viento. Así como el actor encuentra su personaje, por así decirlo, de un salto –quizás en una grieta, una laguna o fuga– la “reconciliación forzada” en los gestos de Brecht no puede reconstruirse incondicionalmente, sino que debe distinguirse en el texto los gestos de tapiado y los de la apertura. Entonces hay que leer: el texto de Brecht busca conservar un sostén, el anclaje de la unidad, el principio del enunciado –en la teoría– y podría mostrarse en qué medida este *parti pris* hunde sus raíces en un determinado concepto de racionalidad. Determinados teoremas, no en último lugar el concepto de fábula, tuvieron que cargar con esta intención teórica, mientras por otra parte el teatro de Brecht, muchos de sus textos y otros aspectos de su teoría abrían caminos totalmente distintos al desmontaje de la autoidentidad estética y metafísica remitiendo, en tanto, distanciamiento a una ajenidad más radical para con uno mismo o una otredad interna, una alteridad ante la que Brecht –en la teoría– siempre volvía a retroceder. Lo que probablemente no le parecía posible o pensable, al menos no del todo, era, como escribe Heiner Müller, una “dramaturgia sin protagonistas”.⁶

Siempre se ha vuelto a constatar que compatibilizar la práctica de Brecht como poeta y director con su teoría suele requerir un esfuerzo. El análisis del concepto de fábula demuestra, sin embargo, aquí en un lugar central, que incluso los enunciados teóricos se resisten a coincidir por completo con lo que declaran a ojos vistas. En tanto huellas de los conflictos, en las explicaciones de Brecht siempre vuelven a aparecer ambigüedades que tornan cuestionables las tesis que parecen claras a primera vista e incluso minan sus cimientos por el modo de su representación. No debería hacer falta subrayar particularmente que una lectura de este tipo no se propone criticar un concepto erróneo de fábula. Sería ridículo querer recriminarle a un autor contradicciones de este tipo. Por el contrario, lo que está en cuestión es el estatuto, también el poético y estético, de sus textos teóricos. Se trata de las fisuras en el texto. Se trata entre otras cosas de interpelar los juicios teóricos de Brecht en función de sus rasgos “propios de la fábula”, tomarlos como textos en sentido enfático, que no solo comunican lo que su autor piensa, y cuya naturaleza poética suele dar cauce a la suposición de que Brecht, no solo a la hora de escandir sus tesis con una retórica semiconsciente o inconsciente, sino también probablemente con plena conciencia, habría provocado planos oblicuos y oscilaciones de su plataforma teórica, lagunas elocuentes y opacidades, para poder unir trazos legibles, semilegibles y casi indescifrables.

4

Hasta el día de hoy, los especialistas en Brecht conciben dos de sus conceptos básicos, la fábula y el gesto, solo como determinaciones lógica y armónicamente complementarias entre sí del teatro épico. Casi en ninguna oportunidad se consideró la posibilidad de que entre aquello que tiene en la mira la idea brechtiana del gesto y su concepto de fábula podría no existir una relación de consecuencia armónica, sino una oposición, quizás incluso insalvable. Hans Martin Ritter, en su análisis extraordinario del “principio gestual” en el “modo de proceder” de Brecht, diferencia “los aspectos: continuidad general de la acción (1), desarticulación de esta continuidad en unidades pequeñas y contradictorias (2), descomposición de estas en sucesos parciales (3), observación de las contradicciones hasta en las posturas de las personas involucradas, que se condicionan mutuamente (4), la manifestación de las contradicciones en el gesto concreto (5)”. Pero cuando se trata de la unidad de la totalidad, el exegeta, probablemente, se deje conducir demasiado por Brecht. Los pequeños pasos gestuales de un suceso parcial —dice—

serían dominados por un “gesto básico”. Es decir, que del gesto de cada uno de los sucesos se llega en etapas, pasando por el gesto de las escenas, hasta el gesto de la continuidad de la acción, y esta es la que Brecht llama “fábula”. Representa “una composición que produce la unidad de las contradicciones [...] con un ‘determinado sentido’: una unidad de análisis social” y en tanto ensambladura de gestos, mímica, enunciados, etc., en el proceso de representación a la vez “una unidad teatral”.⁷ Mientras no puede repetirse suficientemente cuánta razón tiene Ritter al acentuar que el concepto de “gesto” brechtiano apunta a una acción *contradictoria*, que no se reduce a una significación, una acción físico-mental, y no, por ejemplo, a una “traducción” de relevancia social; sin embargo, no se lo puede seguir en su exposición cuando junto con Brecht también produce por encantamiento la síntesis y así sigue, demasiado complaciente, la huella del camino principal que siempre ofrecen los textos teóricos de Brecht y no de los senderos secundarios, que suelen llevar más allá, a las ambigüedades y vaguedades de Brecht, y que permiten leer su teoría de manera diferente a lo ya convenido, y en particular descubrir en su pensamiento aquello que lo vincula con la actividad teatral viva posterior a él.

En Brecht, la fábula se halla en una tensión asimétrica con el gesto. Mientras el gesto se refiere a las “piecitas” en la pieza, de modo que allí su recarga didáctica es relativizada casi forzosamente por lo concreto de la situación respectiva con su vitalidad escénica incalculable y su presencia humana, la fábula apunta a la totalidad abstracta. Implica una teleología y así se vuelve didáctica, alegórica. Lo que el gesto abre lúdicamente por medio de una *deixis* reconocible, porque la comicidad escénica, “drasticidad sentenciosa” (Adorno), gracia lingüística y corporalidad infiltran toda postulación de sentido, si se lo transpone al plano de lo conceptual, bajo el concepto de fábula amenaza con volver a cerrarse. Esta contradicción no es resuelta por Brecht, tampoco por conceptos como el “gesto básico”. Por el contrario, su uso terminológico –hablar precisamente de fábula en lugar de acción, proceso, historia– acentúa la dimensión didáctica. La fábula como género es impensable sin mensaje. Al igual que el relato ejemplar, se relaciona estrechamente con el discurso sistemático y teórico, y a Brecht, en tanto conocedor de Lessing, difícilmente se le haya escapado que la conexión de fábula y enseñanza en el contexto de *su* teatro –que invocaba tan expresamente el carácter didáctico, la ciencia, el conocimiento y el pensar placenteros– tenía que evocar más aún el carácter sistemático y argumentativo de esta forma. La fábula ya era considerada en la antigüedad entre las técnicas argumentativas retóricas, en la *Retórica* de Aristóteles, por ejemplo, bajo el nombre de “logos”. Su *Poética* situó también en esa cuestión el tono fundamental de la idea clásica del drama de que la tragedia como

forma artística debía constituir un caso análogo a la lógica. En particular el arte de construir la trama servía a la producción de una *totalidad para-lógica* conformada por principio, medio, fin, enredo y resolución del conflicto. Esta trama –en el uso lingüístico de Aristóteles es el “mito”– constituye para él el “alma” de la tragedia. Brecht, por su parte, escribe: “[...] la fábula es, según Aristóteles –y pensamos igual– el alma de la obra dramática”. ¡Justamente el alma! No: de ninguna manera Brecht piensa aquí “igual” que Aristóteles. Y ya por la simple razón de que por más que para Aristóteles el mito represente una *systasis pragmaton* (ensambladura de los acontecimientos) dispuesta de manera artística, tiene como fundamento un tema mítico-histórico, mientras Brecht tiene en claro y formula más de una vez que con su concepto de fábula está dado principalmente el carácter de *lo inventado a efectos de una argumentación*.

Recuérdese el *Tratado sobre la fábula* de Lessing. Para argumentar a favor de una frase general –“El más débil por regla general se vuelve presa del más poderoso”–, es decir, para volverla creíble y lo más inteligible que se pueda, se la traduce del plano abstracto al concreto de los animales conocidos. Después de este revestimiento –“La marta devora al urogallo; el zorro a la marta; al zorro el lobo”–, el “devora” se convierte en “devoró”. Porque también según una enseñanza retórica antigua, la apariencia del acontecimiento real, históricamente documentado surte mejor efecto que la fábula *meramente* inventada. Ahora el conocimiento tiene el ropaje correcto: “Y, mira, mi frase se ha vuelto fábula”. La sangrienta frase moral se tornó acción referida en forma narrativa (La marta devoró al urogallo, etc).. Ahora la acción envuelve a la enseñanza como un traje.

De todos modos, justamente para una fábula animal, así como para todas las fábulas a todas luces inventadas, le corresponde una cierta inverosimilitud si se la compara con la historia elegida a modo de ejemplo para que convenza a través de lo que devino resultado fáctico. Cierta verosimilitud, incluso, hace a su principio formal: en la fábula justamente lo inverosímil se convierte en “signo de la intención alegórica postulada con la [fábula]”.⁸ La idea de la fábula es inseparable del sentido alegórico, y de hecho Brecht ve su fábula como una suerte de comunicación indirecta del escritor de obras teatrales hacia el público. Lo que se encuentra en la fábula son “acontecimientos acomodados en los que se expresan las ideas del inventor de la fábula acerca de la convivencia de los seres humanos”.⁹ Pero lo que en nuestro asunto cuenta aún más: hay un segundo problema de la fábula animal que se asemeja al problema artístico de la fábula brechtiana: su previsibilidad. El león es valiente, el zorro es astuto, el lobo voraz: su comportamiento en la fábula solo confirmará lo que ya intuía el prejuicio. Es que el principio de la fábula presu-

pone una realidad homogénea. Solo si el mundo está atravesado por el dominio de ciertas reglas comprensibles la fábula puede destacarlas como caso ejemplar, como ejemplo de lo general en lo particular. De ahí que en la modernidad el caso ejemplar pierda su validez y la insistencia de Brecht en la fábula genere tensión con otras partes de su teoría, desde el gesto a la naturaleza que hace saltos y al ser humano en tanto *dividuum* en constante descomposición.

Desde la problemática de la fábula y el gesto se vuelve evidente una perspectiva nueva en la que las obras de Brecht se pueden considerar algo que uno que-rría llamar “fábulas simuladas”. Llevan la máscara de un dramático *fabula docet*, pero en realidad dan forma a un “como-si” de la enseñanza “propia de la fábula” (y así también de la enseñanza parabólica). Porque a la luz del día, incluso lo más sencillo no puede ser demostrado: el hecho de que uno no pueda sacar partido de la guerra es una tesis que seguramente aplique a todas las Madres Coraje, pero no para cada una de ellas. La gente en la platea conoce demasiado bien los contraejemplos. La oscilación de las enseñanzas de Brecht siempre les llamó la atención a los buenos lectores de Brecht. No se puede construir sobre estas enseñanzas, al igual que no puede construirse sobre el pobre B. B. Y por más que el carácter didáctico se vuelva un elemento de índole artística, incluso el mismo instructor pierde la confiabilidad —y esto no es más que otro aspecto de la misma cuestión—, se torna un narrador no confiable, tal como lo conoce la narratología. Es más probable que los mismos maestros se vuelvan parte integrante del *procedere* artístico (en tanto figuras que también en las obras tienden a ser dudosas) y socaven de esta manera el estatuto de cualquier sentido enseñable que pueda proyectarse desde afuera a la totalidad. Por lo demás, sería una ganancia de todos modos bastante modesta, la que se podría sacar de ellos por vía directa:

Brecht no dijo nada que no se pudiera conocer con independencia de sus obras y más contundentemente en la teoría o que no fuera familiar a sus espectadores habituales: que los ricos viven mejor que los pobres, que el mundo es injusto, que pese a la igualdad formal pervive la opresión, que la bondad privada es convertida en su contrario por la maldad objetiva; que (una sabiduría dudosa) la bondad necesita la máscara de la maldad. Pero la drasticidad sentenciosa con que Brecht tradujo en gestos escénicos esas tesis nada novedosas dio su tono a sus obras; la didáctica lo condujo a sus innovaciones dramáticas, que derribaron al enmohecido teatro psicológico y de intriga. En sus obras, las tesis adquirieron una

función completamente diferente a la que se refería su contenido. Las tesis se volvieron constitutivas, hicieron del drama algo antiilusorio, contribuyeron a la ruina de la unidad del nexo de sentido.¹⁰

Hay que entender esta formulación en toda su agudeza: al transformar Brecht, precisamente, tesis de sentido en dramaturgia gestual, la performance poética y teatral que quizás de acuerdo con su intención debía apuntalar y fortalecer el sentido origina su descomposición: “En la obra de arte se transforma hasta el juicio. Las obras de arte son análogas a este en tanto que síntesis; sin embargo, en las obras de arte la síntesis carece de juicio; no se podría decir de ninguna qué juzga, ninguna es un *message*”.¹¹

El análisis del concepto de fábula aquí esbozado –y que desde ya debería ser llevado a cabo con mucha mayor amplitud– sugiere que Brecht era consciente de las tensiones y las discrepancias entre afirmación y representación teatral, así como también entre las distintas postulaciones teóricas. En la teoría no logró, como formula Müller en su carta a Gotscheff, la “transformación de la fábula de plataforma de las contradicciones en prueba de fuego para los implicados”. Esto habría implicado una ruptura aún más radical con la tradición del teatro de fábula. Pero en Brecht mismo algo escribía sin cesar atentando contra la propia tendencia a establecer un sentido fijo. Su manera de aplacar la tensión entre apertura y clausura teleológica de la coherencia semántica ya no puede, quizás nunca pudo bastar. La tarea de la lectura de sus trabajos teóricos sobre teatro es seguir las huellas precisamente de esas grietas en detalle. Y esto significa, además, no extraer la teoría y la práctica de Brecht del proceso global de la modernidad y posmodernidad, ni esquematizarlo hasta convertirlo en roca del mensaje político clásico en los intrincados torbellinos de las deconstrucciones. Precisamente, si lo que se quiere es, en aras de una nueva idea de política, liberar los impulsos políticos de Brecht de su encofrado parcial en un esquema que se tornó insostenible de frentes y clases, hay que tener en cuenta que la teoría de Brecht justamente consiste en el salto entre los enunciados y los textos, en las heridas que quedaron abiertas. Es decir, que no la podemos “saber”, en cierto sentido, porque ni siquiera existe en un estado positivo, referible, sino que debe ser hallada (o inventada) en el acto de leer. Que a sus textos hay que leerlos hasta el desgaste, deshacerlos en sus partes al leer y volver a reunirlos leyendo de otra manera. Debería quedar en evidencia que incluso textos que se han vuelto canónicos en puntos decisivos no se presentan en forma de postulados a entrega, que se trata más bien de representaciones textuales figurativas que por ese mismo motivo no pueden ser “conocidas” de manera

positiva. Para tal fin fue adrede y evidente que no se eligieron —como podría haber sido natural— las piezas didácticas, en las que tesis y performance se cancelan constante y alternadamente, no el enigmático *Fatzer* y no la línea nietzscheana en Brecht. Tampoco se forzó aquellos aspectos en la obra de Brecht que van a contrapelo del credo familiar de una moral humanista o socialista, que Heiner Müller llama el peculiar “sonido del corazón del mal” en Brecht y considera lo que le es esencial, ni tampoco su poesía polisémica. Al contrario, se llevó la atención al centro de aquellos textos de Brecht que ofrecen el suelo aparentemente asegurado para la visión *normal*, por no decir *normalizada* sobre Brecht. Y son estos los que demuestran que Brecht es desconocido.

En vistas al desarrollo teatral y mediático es viable sostener que las categorías clave del teatro épico en el siglo XXI habrá que leerlas de modo diferente, más a la manera de *Fatzer*. A tal fin, hay que volver a adentrarse a la cueva del tigre brechtiano cuyas garras hoy en día, bajo el signo de la ortodoxia normalizada, prácticamente ya no son temidas, pero cuya gracia perdería lo mejor de sí sin la vuelta de tuerca de que querría ser el encanto de una violencia teatral y poética que no colocara en mejor sitio un par de pensamientos, sino dislocara el pensamiento.

1999 / 2016

- 1 BFA 21, p. 114.
- 2 Müller, Heiner: "Taubе und Samurai" [Paloma y samurái] en: *Heiner Müller Material*, ed. Frank Hörnigk, Leipzig, 1990.
- 3 Wirth, Andrzej: "Versuch einer Synthese nachbrechtscher Theaterkonzeptionen" [Intento de síntesis de concepciones teatrales post-brechtianas] en: *Theater heute*, 1/1980, p. 16.
- 4 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 1969, p. 336 [edición en español: *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004, p. 299].
- 5 *Ibidem*, p. 55 [edición en español: p. 50]
- 6 Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht* [Guerra sin batalla], Colonia, 1992, p. 230.
- 7 Ritter, Hans Martin: *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht* [El principio gestual en Bertolt Brecht], Colonia, 1986, p. 31.
- 8 Stierle, Karl-Heinz: "Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte" [La historia como ejemplo, el ejemplo como historia] en: *Poetik und Hermeneutik 5, Geschichte – Ereignis und Erzählung*, ed. Reinhart Koselleck y Wolf-Dieter Stempel, Múnich, 1973, p. 356.
- 9 BFA 23, p. 292.
- 10 Adorno: op. cit., p. 366 [edición en español: *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004, p. 325].
- 11 *Ibidem*, p. 187 [edición en español: p. 168].



LA REVOCACIÓN DE LA MEDIDA



LA REVOCACIÓN DE LA MEDIDA

“El sentido de una responsabilidad sin límite, necesariamente excesiva, incalculable, [...]” “La equidad, aquí, no es la igualdad, la proporcionalidad calculada, la distribución adecuada [...] sino la disimetría absoluta. “Esta «idea de la justicia» [...], exigencia de don sin intercambio, [...] sin cálculo y sin regla, sin razón o racionalidad, en el sentido de dominación reguladora. Se acusa ahí, se puede reconocer una locura”.¹

1

Los apuntes que siguen se aproximan a Brecht desde un ángulo poco usual. La medida, la culpa, la transgresión: a mi entender, estos conceptos presiden el discurso de Brecht, no solo su teatro, de una manera firme pero, a la vez, oculta. El hecho de que en su obra el individuo abdique, lleve a cabo su “destitución” (como si fuera un monarca), deja una huella en la escritura de Brecht porque en la extinción del rostro está postulada su presencia vinculante, digamos, por la negativa; en la dimensión expulsada y derrocada de la irracionalidad vuelve visible la fuente de poder de la razón, en lo asocial, la *conditio sine qua non* de la modificación de lo social. Bertolt Brecht fue un poeta de la medida.

Para el *pathos* de la moderación tenía un sexto sentido, muy poético. La medida abarca mucho, casi todo. La política es lo que da la medida. Sienta la medida de lo permitido y lo prohibido, sopesa relación y medida de los medios y los fines, la medida del derecho. Pero lo que escapa a la política, así como al discurso racional, es todo aquello que no sabe de medida alguna, no tiene medida, lo desmedido: el deseo, todas las aspiraciones que se sustraen a la *ratio* de la autoconservación, a la responsabilidad. La medida es la *ratio* misma: proporción y cálculo. Por ese motivo, *La medida* es un texto clave de Brecht, del poeta de la *ratio* “tanto como” de aquello que permanece ajeno a ella.

Todo texto estético, pero el político más que ningún otro, se relaciona con la medida, con medir lo que se da. Y con la pregunta acerca de quién o qué da la medida. Regla y ley, incluso cuando hay acuerdo, siempre son instituidas por un poder, nunca sin violencia. Una revolución sustituye la vieja medida –del tiempo, de las riquezas, de las jerarquías– por una nueva, toma y da una medida. Así, toda medida que se da siempre contiene virtualmente la medida tomada que le otorga validez a la medida reguladora, conservando o revolucionando, estipulando derecho o preservándolo.² Y por eso, la medida necesita recurrir al poder para asegurarse, porque lo que la política mide es lo no mensurable, lo ilimitado, lo indefinido, no sostenido por ninguna *ratio*, lo irracional: la emoción, el deseo, la falta, el cuerpo.

¿Pero puede pensarse la medida sin contradicción si lo medido es justamente la pasión, la propiedad irreductible de un ser humano, su irracionalidad que lo funda, si lo medido, el hombre, siempre es a la vez lo medido y lo desmedido? No se puede dar una medida política ni tomar ninguna medida que no pierda la mesura porque su objeto justamente tiene su esencia en el hecho de ser desmedido, incommensurable, único, corporal y mortal, pasional y en todo sentido incalculable. Es incalculable en *El círculo de tiza caucasiano* la medida judicial del juez Azdak, juez corruptible, en su breve período en el cargo *casi de la justicia*; es incalculable el placer de la destrucción de Paul Ackermann en *Mahagonny*, que cuenta del hombre que quiere derribar torres *para que se produzcan carcajadas*. Es incalculable la pasión por ayudar y sentir del joven compañero en *La medida*, es incalculable el sacrificio de la Antígona en la versión brechtiana de este tema.

Pero inseparable de la medida también es la posible culpa. Por eso, Bertolt Brecht se convirtió en un poeta de la culpa. Quien desprecia la medida, no la alcanza o la transgrede, se vuelve culpable, deudor. La medida siempre incluye la culpa como una culpa virtual, sistemáticamente posible con la medida y así necesaria: deber, relación de culpa, también, en el sentido cósmico de Anaximandro, lo que una medida punitiva da y exige. De un modo muy peculiar, que hasta ahora no encontró manera de ser representada, esta temática de lo desmedido en sentido ambiguo atraviesa el teatro y la poesía de Brecht en sus estratos más profundos, continuación de uno de los motivos teatrales y trágicos más antiguos bajo las condiciones de una escritura “revolucionaria”. La demasía y la culpa concomitante aparecen *a la vez* como fuente del placer del pensamiento y de la traición, del autosacrificio extravagante y de la responsabilidad colectiva. Una corriente inmediata, imposible de ser objeto de reflexión (*Horrorosa es la tentación de la bondad*) funda y amenaza a la vez la *ratio* política que quiere otorgar realidad

a esa bondad. Cierta insensatez, quizás un “delirio”, un disparate, permite que la razón, en tanto humana, se vuelva operante en términos prácticos.

El tema de la culpa y del deber está disperso por toda la obra de Brecht, desde los primeros hasta los últimos tiempos. Y lo está en toda su amplitud, desde viles deudas pasando por un deber experimentado y, por lo tanto, más fuertemente desmentido en el sentido de un compromiso hasta una dimensión de la culpa que –asombroso por demás– no está lejos del pecado original o de un delito que no puede ser reparado jamás. En el poema de posguerra “A mis compatriotas” pide a las madres mostrar piedad para consigo mismas y dejar vivir a sus hijos, con la sintomática fundamentación: “que les deban el nacimiento y no la muerte”. En los poemas tempranos, la culpa está omnipresente. La inquietud por el tema del deber perdura hasta el final:

No acepto nada de eso [...]
Me deben dinero.
Me deben las gracias.
Puedo exigir esto y lo otro.
Me resisto.

Compañeros, no nos dejen decir YO
[...]
¡Combatamos el estado de la sociedad
En la que todas estas frases son ciertas!³

No hace falta destacar especialmente que en un autor de este rango el tema compromiso / endeudamiento / responsabilidad de ninguna manera puede reducirse a complejos de culpa propios de la psicología individual. La obstinada recurrencia de este motivo tiene más que ver con el *ordre symbolique* en el sentido de Lacan, con la cadena cósmica del endeudamiento en Rabelais o el insoslayable *éclipse* del sujeto deseante que con supuestos complejos de la persona Bert Brecht. Se trata de un problema fundamental del discurso estético-político: la temática de la culpa en Brecht articula una resistencia contra el discurso del colectivo, de lo social y del compromiso. Demuestra a la vez que un saber albergado en lo profundo de la experiencia y del lenguaje acerca del deber acompaña cual sombra irrecusable lo que debe considerarse un *leitmotiv* de la obra brechtiana: el intento de quitarle a todo lo pasado el carácter obligatorio, de deshacerse

de toda culpa y obligación frente a lo viejo como carga opresora en beneficio de lo nuevo y la modificación.

2

El joven compañero en la pieza didáctica de Brecht *La medida* incurre en culpa para con la revolución que llevan adelante sus compañeros porque él —insensato, con ánimo de ayudar— no quiere volverse culpable para con el ahora de su propia vida. No quiere apostar con frialdad a lo futuro y a la postergación, quiere salvar su vitalidad espontánea del cálculo letalmente frío. Solo a nivel superficial la obra parece propagar contra él la subordinación irreflexiva a la disciplina partidaria. Si se lo mira con mayor atención, realza una tensión radical y una disociación de dos tiempos de la experiencia: proceso histórico y subjetividad. Si la canción sobre el “Elogio del Partido” dice: “El individuo tiene dos ojos / El Partido tiene mil ojos”, estos dos y aquellos mil no son exactamente la misma medida. “Dos” alude al sentimiento y la empatía desmedida del cuerpo, en sentido preciso: con mis dos ojos veo que el sufrimiento no puede esperar. “Mil” no son 500 x 2, sino significa de manera hiperbólica la medida de la *ratio* heterogénea respecto del cuerpo: la medida del cálculo, de la moderación, de la reserva y la preservación. Pero incluso en este ejemplo, el más frío de todos, de la frialdad brechtiana la *ratio* no sigue siendo la medida de todas las cosas.

La pasión del joven compañero es, antes bien, una clave cifrada de lo incommensurable del individuo peculiar que no responde a ninguna medida, pero a la vez y justamente por eso contiene la fuente de energía anárquica para aquel movimiento político que lo arroja a la frialdad y a la fosa de cal. La resistencia, en cambio, de disolver su yo en beneficio de la *ratio* de la táctica revolucionaria es finalizada por el constativo de una “medida”. Pero la medida no es una sentencia. “¿No fue una sentencia entonces?” pregunta el coro de control en la versión de Moscú de 1935/36, y los cuatro agitadores responden, y lo hacen muy fuerte, como indican las didascalías de Brecht expresamente: “¡No! ¡Una medida!”.⁴

La medida misma es desmedida, porque no se puede medir a sí misma. Si la medida no puede medirse con otra, lo que sí puede hacerse es revocarla. Revocar la medida que fue dada no significa que la medida sea negada. Es suspendida, puesta en suspenso. En *La medida* de Brecht se trata de suspensión de la medida, no de su negación. Mediante una estética sutil de la exageración, el

texto se encarga de que el desenlace no pueda aparecer como respuesta, que la medida no se presente como juicio. A pesar de que huestes de exegetas creyeron poder leer esa respuesta como si fuera la del texto. Justamente porque la *ratio* tiene *demasiada* razón, el joven camarada demasiado *ostensiblemente* no la tiene, la obra no puede ser leída como tesis. La tesis de la disciplina que hasta hoy se sigue leyendo en ella permanece entre dos luces. La medida no se transforma en condena, que sería medida aplicada.

La obra representa el punto culminante de la serie experimental de piezas didácticas que lleva de *Vuelo sobre el océano* (1928/29) pasando por *La pieza didáctica de Baden* (1929) y *El consentidor y el disentidor* (1929/30) a *La medida*. Desde el aspecto temático, las piezas didácticas recién se comprenden cuando se las concibe como secuencia en la que se echa nueva luz sobre una problemática coherente con cada nueva obra / nuevo paso y se la hace avanzar. Tanto la génesis del motivo de la culpa en esta serie como también la extraordinaria coherencia en cuanto al motivo de las obras han sido muy poco atendidas en la investigación. Aquí algunas indicaciones al respecto:

En primer lugar: Casi todas las piezas didácticas comparten la característica de representar un *viaje alegórico*. El *Vuelo sobre el océano*, el viaje en avión de *La pieza didáctica de Baden*, el viaje en busca de ayuda contra la enfermedad en *El consentidor* y en *El disentidor*, el viaje político y en los hechos de los agitadores en *La medida*, el cruce del desierto en *La excepción y la regla*, incluso en la huida escalonada del Horacio finalmente vencedor (*Los Horacios y los Curiacios*) la imagen sigue reverberando. El viaje de la vida y el viaje de peregrinación, el viaje de exploración y el de conquista: desde la antigüedad que la imagen del viaje tiene connotaciones múltiples. Pero recién la experiencia moderna de lo inhospitalario hizo que el viaje, antes propio del género narrativo, de la novela y el relato, se tornara familiar a la escena. Aquí, ya no hay un yo, viajero en sentido figurado, que experimenta la totalidad de su vida como camino con partida, obstáculos, peligros y llegada, como sucede desde *Don Quijote* hasta el protagonista de la novela de formación. Los viajes modernos, sin destino y catastróficos, conducen a la caída o a la ambigüedad. En el drama de estaciones desde Strindberg hasta Botho Strauss, en las innumerables escenas dramáticas de calles y caminos del abandono, la modernidad exhibe sistemáticamente la experiencia de fallos y fracasos. Tampoco el viaje de la pieza didáctica brechtiana se las arregla sin este motivo del fracaso, que le otorga en primer término al viaje su significado específico.

De ahí que con el viaje se vincule en segundo lugar un conflicto o una serie de conflictos que conducen a una interrupción amenazante o inminente, a

una ruptura, un aterrizaje con daños, a la suspensión del viaje. El avión amenaza con fallar, un sendero estrecho impide que el niño enfermo continúe su viaje, el cansancio y la sed hacen que el viaje por el desierto se pierda en la arena. Visto con mayor precisión, la ruptura por lo general está contenida en la *imagen* de la caída. Se trata de vuelo y caída (*Vuelo sobre el océano*, *Pieza didáctica de Baden*), en el consentidor de un “lanzamiento al valle”, como se llamaba el drama “nô” que Brecht tomó como punto de partida, en *La medida*, de la caída en la fosa de cal.

Viaje, vuelo y caída es el modelo temático de base de las piezas didácticas, y la abundancia de sus referencias alegóricas —desde la caída de Ícaro pasando por el ángel caído y el pecado original hasta la figura traumática de muerte y fracaso— es inmensa. Con el literal vuelo en altura de la autonomía humana y el viaje del progreso de la dominación de la naturaleza se contrasta la experiencia de la debilidad, el error, la insuficiencia. Las piezas didácticas preguntan cómo lidiar con el límite siempre *absoluto* para la experiencia del sujeto humano individual (fracaso, caída, muerte). Su respuesta es que solo un comportamiento muy específico, una actitud, que Brecht caracteriza con el concepto de “acuerdo” —concepto que dista de ser claro—, hace posible este logro. Son una “doctrina del morir”, Brecht mismo utiliza esta expresión.

En tercer lugar: Si se pregunta más en detalle qué ha de aprenderse para morir, siempre se trata de una renuncia, dicho de otro modo: de la revocación de una pretensión a la hora de un conflicto. La primera etapa de este *experimento con la renuncia* brechtiano es el *Vuelo sobre el océano*. El enemigo que genera el conflicto para el hombre es aquí la naturaleza: “Las aguas y el viento son mis enemigos, y yo / soy su enemigo”.⁵ Para el aviador existen los peligros de la niebla, el hielo y la tormenta de nieve, el cansancio, es decir, la naturaleza (también la propia), que parece encontrarse en un mismo escalón con la tecnología, aún insuficiente. El enemigo es lo —aún— primitivo. A él solo se lo puede enfrentar con coraje. El aviador no puede estar seguro de su causa en la lucha con las fuerzas de la naturaleza, pero lo arriesga. Y lo hace ahora:

He esperado 3 días las mejores condiciones
Pero los partes meteorológicos
No son buenos y se vuelven peores:
[...]
Pero ahora no esperaré más.
Lo arriesgo.⁶

No cabe duda de que se trata del mismo gesto de impaciencia y de insistencia en el ahora lo que causa la perdición del joven compañero en *La medida* (“Con estos ojos veo que la miseria no puede esperar [...] La acción está aquí. Yo me pongo a su frente”⁷). Pero precisamente esta impaciencia –quizás letal, quizás absurda– es en Brecht a la vez también siempre la fuente de energía y el motor irrenunciable de la lucha por lo nuevo, que está concebido de manera totalmente extramoral como impulso del progreso. (Cuántas veces los textos de Brecht no maldijeron la terrible paciencia, demasiado prolongada, de los oprimidos).

El *Vuelo sobre el océano* demuestra la primera etapa de la renuncia necesaria para salir airoso de la lucha que significa la existencia aquí: la necesidad de *hacer renuncia de Dios*. Para salir airoso de la lucha hay que tener osadía, impaciencia. Pero más importante aún es la renuncia a una inserción cósmico-divina, consuelo religioso y la promesa vana. “No se dejen consolar” era ya un reclamo del Brecht muy joven. Ahora dice: “Sea yo lo que sea y crea en las tonterías que crea / Cuando vuelo soy / Un verdadero ateo”. El aviador participa de la “liquidación del más allá y / el ahuyentamiento de todo Dios / dondequiera que aparezca”.⁸ Un gran canto celebra este destierro de Dios. Pero en cuanto este canto expira, hay una expresión que deja en claro lo difícil que resulta esta renuncia. El aviador cree detectar una falla, quizás mortal, en el avión, va disminuyendo su altura, amenaza con rozar el mar, con fracasar... y grita: “¡Basta! (Ruido de agua. RADIO) / ¡Dios santo! ¡Casi / Nos ha agarrado!”.⁹

El ascenso del hombre trabaja sobre la falta de seguridad y confiabilidad apostando al futuro, pero los miedos no están cancelados. La renuncia a la seguridad en Dios, al recogimiento en metafísica y trascendencia es la *conditio sine qua non* de la invención, del progreso, de la ilustración. El consuelo metafísico no tiene lugar. Dios tiene aquí su última intervención en la serie de las piezas didácticas, invocado en un acto reflejo.

Brecht colocó en el comienzo de la *Pieza didáctica de Baden* los versos finales del *Vuelo sobre el océano* y así dejó constancia de que las piezas quieren ser comprendidas como una serie de ensayos en desarrollo. En ese texto grandioso y cruel se coloca un nuevo acento sobre la renuncia: ya no hay que renunciar solamente a la ayuda divina, sino también a la *humana*. Se aconseja “afrontar / La cruel / Realidad / Con mayor crueldad aún y / Renunciar al estado que origina la pretensión / Al mismo tiempo que a la pretensión. Así pues / No hay que contar con ayuda”.¹⁰

El sujeto es pensado en su *mínima dimensión*: ya no podría presentar un reclamo ni ante Dios ni ante las demás personas. Hay que abandonar lo propio,

porque en ningún lugar existe un deber, un compromiso de los otros que uno pudiera evocar. “Y el mundo, no les debe nada de nada: / Nadie los detiene si quieren irse” ya se había dicho en “De la amabilidad del mundo”. También se renuncia al reconocimiento de méritos por parte de los demás. Y esto es decir mucho porque desde Hegel es habitual pensar en el reconocimiento por parte de la otra conciencia de sí como base para la autoconciencia humana. Solo por medio de esta llega a ser. A la renuncia a ayuda, después a fama, finalmente le sigue la renuncia al nombre en general y a todo lo singular:

¿A qué altura volasteis?
Volamos increíblemente alto.
¿A qué altura volasteis?
Volamos a cuatro mil metros.
¿A qué altura volasteis?
Volamos bastante alto.
¿A qué altura volasteis?
Nos elevamos algo sobre el suelo.

¿Quién os espera?
Muchos nos esperan al otro lado del mar.
¿Quién os espera?
Nuestro padre y nuestra madre nos esperan.
¿Quién os espera?
Nadie nos espera.

Entonces, ¿quién muere cuando morís?
Los que se alzaron algo sobre el suelo.
Entonces, ¿quién muere cuando morís?
Aquellos a los que no espera nadie.
Entonces, ¿quién muere cuando morís?
Nadie.

Ahora lo sabéis:
Nadie
Muere si morís vosotros.
Ahora han alcanzado
Su dimensión más pequeña.

El sujeto aparece como existente solo en la medida en que los demás lo dejan existir por su reclamo y su deseo, por su necesidad, o, más precisamente, le otorgan existencia. Toda una teoría de la subjetividad brechtiana se condensa en las siguientes líneas. La existencia “surge” solo en la asignación de los demás; solo en la modificación –hay que decirlo: provocada desde afuera– y en el abandono de sí, es decir, en el devenir está el ser; y solo se conoce lo que justamente se vuelve irreconocible en tanto herramienta de otros, en el ser usado:

Al llamarlo, surge.
Al cambiarlo, existe.
Quien lo necesita, lo conoce.¹¹

Después de esta enajenación radical, la renuncia a uno mismo, al ser y a la autonomía, uno podría pensar que la renuncia no puede llevarse más allá. Pero en *El consentidor*, mejor dicho, en la transición de la primera a la segunda versión, la cuña se clava más profundamente en el yo.

En este texto, el sacrificio se torna central. El hombre, que en la primera pieza didáctica aprendió a renunciar a Dios, en la siguiente, a la ayuda humana, a partir de ahora tiene que tolerar la violencia humana y –visto desde el otro lado, más significativo– ¡ejercerla! Es decir, renunciar a la ausencia de violencia: debido a que, de lo contrario, el profesor y los estudiantes se verían obligados a interrumpir su viaje de estudios, en la primera versión de *El consentidor* se atienen al “gran uso” de arrojar al valle al muchacho que se enfermó en el viaje y al que no pueden llevar consigo. Pensar en la víctima que matarán genera horror en los estudiantes, pero el uso, la necesidad, no les da opción. Aquí, entonces, se llega al tema de la culpa, nuevo para las piezas didácticas. Hasta ese punto, para ellos quedaba disimulado, incluso reprimido, que la violencia y la crueldad, el análisis y fría teoría del comportamiento¹² implican una culpa. Cuando Brecht trabajó sobre su versión de *El consentidor*, agregó un pasaje que expone a luz chillona este motivo: cuando los estudiantes, con acuerdo del muchacho, continúan su viaje y, como dice ahora la segunda versión, lo quieren “dejar tirado” (es decir, librado a la muerte), el muchacho exacerba su problema: “Quiero decir algo: os ruego que no me abandonéis aquí, sino que me arrojéis al valle, porque me da miedo morir solo”.¹³ El asesinato solicitado sería un acto de humanidad, pero, a la vez, también la toma de conciencia irrevocable de la culpa. La respuesta de los tres estudiantes reza: “Eso no podemos hacerlo”, a lo que el niño convierte el pedido en orden, que no es menos coercitivo que antes el uso: “¡Basta! Lo exijo”. Y el profesor explica:

Habéis decidido seguir y dejarlo aquí.
Es fácil decidir su destino
Pero difícil cumplirlo.
¿Estáis dispuestos a arrojarlo al valle?
Los tres estudiantes: Sí.¹⁴

En el ínterin de este desplazamiento tuvo lugar el giro decisivo en la serie de las piezas didácticas. Con una coherencia prácticamente jansenista, el sujeto tiene que experimentarse en medio de la afirmación iluminista de la transformación del mundo como insoslayablemente culpable. A partir de aquí, aparece en el horizonte la concretización y configuración de la culpa política en la medida. Exigiría un análisis detallado, aquí se trata solo de su génesis lógica en la secuencia de renunciamentos en las piezas didácticas: renuncia a estar libre de culpa.¹⁵

3

En un poema clave de Brecht titulado “Borra las huellas” se encuentra, en medio de la más fría repulsa de todo compromiso, la huella de un endeudamiento inmemorial. Sus versos finales son los siguientes:

Cuida, cuando pienses en morir,
Que no quede tumba alguna que indique dónde yaces
Con un claro epitafio que te señale a ti
Y el año de tu muerte; ¡que te delate!
Una vez más:
¡Borra las huellas!
(Esto me dijeron).¹⁶

Solo si la letra precisa (que precisa a la “persona”) es el nombre puede amenazar con ser denuncia (también policial). El yo/tú evidentemente está amenazado y perseguido por doquier, detrás de él o en él yace un crimen cuyas huellas deben ser borradas, del que uno puede ser declarado culpable, una culpa por la cual se corre riesgo de denuncia y traición, una culpa que —aún en la muerte— impulsa o atrae a la persona hacia su desaparición. El mundo, un espacio (onírico) persecutorio donde incluso en la muerte hay que permanecer en

el anonimato. Ninguna interpretación realista se sostendría de cara a la elevada abstracción del texto (por ejemplo, de que se trataría de proteger a camaradas de una actividad conspirativa, a parientes o amigos también con el anonimato de la muerte). De ahí que todas las connotaciones asociativas de esta índole no acierten en el verdadero movimiento textual. Allí no se trata ni de la GPU ni de la clandestinidad política ni del yo de masas moderno ni de la huida ante la autoridad y la responsabilidad.

Pero si la escritura misma –y aquí el nombre lo es– ya es denuncia, no se comunica nada menos que el hecho de que ya el nombre, el anuncio de individualidad, implica una inculpación. Desde el bautismo hasta la lápida sepulcral, la individualización misma y por eso el nombre en tanto signo de este trae consigo una culpa que por lo visto no puede remontarse más atrás. En el medio del yo neobjetivista que tiende a difuminarse en el colectivo y en el anonimato se conserva otro, inscripto en connotaciones y motivos, que se inmiscuye en los huecos de culpa y deber. En la medida en que al endeudamiento no se le atribuye contenido alguno, se produce, sin embargo, una paradoja: la identidad de culpa y yo nombrado. Pero la culpa es una estructura de dar y tomar; la culpa es una deuda: algo que fue tomado, aceptado, una cuenta que se dejó abierta. Y, de hecho, a modo de oculto centro en grado cero del poema aparece la circunstancia de que ese sujeto sospechoso que siempre solo toma, *desde el comienzo* carga con una culpa, porque, ya siempre, *aceptó* algo, no casualmente de los padres:

Cuando te cruces con tus padres en la ciudad de Hamburgo o en
cualquier otro sitio
Pasa junto a ellos como un extraño, dobla la esquina, no los reco-
nozcas,
Tápate la cara con el sombrero que ellos te regalaron,
¡no muestres, oh, no muestres tu rostro
Sino
Borra las huellas!

Este sombrero sin sentido, intercambiable, anuncia una deuda de la que el sujeto, siempre en tren de partir, no se desprende. En la siguiente estrofa, de ninguna manera puede ser dejado tirado: “¡[...] pero no te quedes sentado! ¡Y no olvides tu sombrero!” Justamente porque conserva su imagen enigmática, solo abre un campo de connotaciones (andar prevenido, proteger, ocultar el rostro), el sombrero inscribe el agasajo mismo como perturbación y laguna en

la imagen del mundo de la huida. Toda la fuerza (como en grandes partes de la obra de Brecht) se utiliza para quitarle su poder de obligación al dar y al don, al pasado, a la generación anterior, pero también a todas las casas, sillas y comidas ofrecidas. La libertad se paga con privación y separación, por eso también lo dicho sigue siendo algo dictado que ejerce una escisión imposible de precisar sobre la intención. Se trata de un yo como tú. Abordado, aborda al lector (los poemas también estaban pensados para registro fonográfico) y en el final citado, al mostrarse como destinatario en lugar de emisor, invierte a la vez el estatuto performativo del texto entero: “(Eso me dijeron)”. Si se presta oídos al “Cuida, cuando pienses en morir”, se percibe el “Recuerda que morirás”. La antigua expresión del *memento mori* participa de esta generación de inseguridad. Se puede leer: “Si piensas en tu muerte” o “Cuando quieras morir” o “Cuando te propongas quitarte la vida”. (Morir la propia muerte como un trabajo es motivo central de las piezas didácticas que Brecht denominó en apuntes “doctrina del morir”). Nuevamente, la frase en apariencia tan sencilla hace tambalear el estatuto del enunciado: nadie puede decir con tal frialdad: “Pienso morir ahora...” Lo que sucede es, antes bien, que lo que había sido titulado como objeto de una comprobación, como “amarga ley del mundo” (*El consentidor*) es formulado en virtud de su forma como decisión de una voluntad, lo experimentado de forma pasiva es reformulado en acto voluntario.

Al pathos de la eternidad e inmortalidad, el texto brechtiano responde no con el pathos de una negación de estos artículos de fe, sino con un sobrepujamiento peculiar de la falta hasta una cualidad positiva: autodesaparición, autosuperación en el sentido de Nietzsche. Del “quede” e “indique dónde yaces” deducimos: permanecer es traición, la fidelidad consiste en desaparecer. Ya que en la muerte la transformación en cadáver no habilita otros movimientos, que, al menos, este *peu de localité* permanezca secreto, para que la muerte, en tanto asignación todavía posible de una última morada, caiga en la trampa.

En este texto es justamente la imposibilidad de fundamentar el deber y la responsabilidad la que le da al programa del no-responder (“No abras, oh, no abras la puerta”) su perfil. Imposible de fundamentar por incommensurable. Levinas dice:

Conoce usted esta frase de Dostoievski: “Todos nosotros somos culpables de todo y de todos ante todos, y yo más que los otros”. No a causa de esta o aquella culpabilidad efectivamente mía, a

causa de faltas que yo hubiera cometido, sino porque soy responsable de/con una responsabilidad total, que responde de todos los otros y de todo en los otros, incluida su responsabilidad.¹⁷

De ahí que la identidad (de cuyo encubrimiento, transformación y enmascaramiento parece tratarse de forma exclusiva en las piezas didácticas y en este poema) no se funde sino precisamente en esa experiencia de deber o responsabilidad insoslayables. Una vez más Levinas: “De hecho, se trata de decir la identidad misma del yo humano a partir de la responsabilidad [...]. Yo no intercambiable, soy yo en la sola medida en que soy responsable”.¹⁸

Entonces, ¿qué si lo que aquí entrara en juego no fuera un deber afirmado antes de cualquier cálculo, de cualquier atribución, sino un deber producto de la experiencia? ¿Un deber previo a la medida y por ende inmemorial en sentido preciso? Sería, entonces, una culpa y un deber paradójicos y desmedidos. Si el hombre, que establece medidas inevitablemente no puede definirse a sí mismo sino trascendiendo toda medida, forzosamente funda la medida en la desmesura. La moral solo es imaginable desde el deseo, la posibilidad de nombrar una medida de culpa e inocencia se funda solo en un deber absoluto, inmemorial y desmedido previo a toda medida de la culpa, solo en una responsabilidad digamos transcendental e infinita se funda una responsabilidad real política o jurídica. En ese sentido lo constituye –su identidad e individualidad–, pero solo de tal modo que la *transgresión* de la medida, que irremediablemente se realiza siempre, le hace experimentar su identidad, y a la vez su desacierto, le permite experimentar su comunidad con otros. El nacimiento de la experiencia comunitaria a partir del espíritu de la transgresión. Solo a partir de la excepción se podría pensar al final la regla, porque no hay otro camino para salir del conflicto de regla y excepción: todo “caso” de una regla es una excepción en el ámbito de moral, derecho y política o el primer caso a partir del cual hay que idear de nuevo si es aplicable o no una regla. Una lectura de Brecht que se diferencie de las lecturas tradicionales, entonces, debería preguntar de qué manera particular su texto político articula estas paradojas y antinomias, a qué énfasis, cortocircuitos y aplazamientos tiende, con qué severidad se atiene a la huella de culpa y medida, cómo cuenta o juega con la relación de ambas en la naturaleza tópica del sujeto a la vez desmedida e incommensurable.

Para terminar, quisiera echar una breve mirada al aspecto complementario de la constitución del sujeto brechtiano que aquí se delinea. Si por un lado la experiencia de una culpa primordial incommensurable lo marca y, a la vez, contribuye a fundar su habilitación para la asunción de compromiso y deber racional y político –bien medido–, por otro lado, la desmesura y la falta de medida significan a la vez placer y goce. La vinculación del tema moral con el del placer, el hermanamiento peculiar de capacidad de goce y conocimiento (Galileo) está a la vista en Brecht.

La superación de la medida es tema de la ópera *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*. Su tema es el goce, la diversión como contenido y forma. En el segundo de los tres “Cantos de Mahagonny” ya impresos en *Devocionario del hogar* se demuestra que el placer siempre es a la vez una pérdida. Allí donde no se calcula, sino que se atenta contra sí mismo, se halla a la vez el placer: (“No quiero calcular lo que cuesta”, cantará Shen Te). Pero en la decadencia de Mahagonny se pierde el tiempo de la falta de medida.

Aquí el placer como disipación desmedida de sí mismo, allí la sensación de responsabilidad ilimitada por el otro: por lejanos que parezcan estos motivos entre sí, ambos remiten a una textura del sujeto en la que las conmociones, las más hermosas y las peores, no se pueden separar de un dar más allá y ante todo trocar, y de un derroche sin reservas. El placer que produce al joven compañero la autorrealización a la hora de ayudar, que no calcula al contar, es el placer de la pérdida, donde “se saca una ventaja”, pero, a la vez, es constitutivo del motivo ético. El placer de la Antígona brechtiana que se sacrifica con el comentario: “yo ansío tener llena mi copa de dolor” nombra, a la vez, con su placer peligroso también el motivo para su moral de la resistencia. Todo lo mensurable y moderado deja una carencia. De ahí que el yo mismo sea en esencia autofagocitación y sacrificio. Esta autofagocitación estructura tanto el accionar ético como el placer.

Una problemática del don, del derroche, del dar y del perdonar, muy brechtiana, atraviesa toda su obra. Conciérne el famoso tema de la indulgencia. Es el impulso productivo que inspira una y otra vez al mayor poeta de la *ratio* y de la medida a calafateos complejos que inscriben un resto que no cierra en la ética política a la que sus textos en su superficie, por lo general, parecen obedecer. La moral colectiva inequívoca solo en apariencia, en particular la ética leninista de

la finalidad forzada, se refracta en un excedente y exceso de lo individualizado. El yo mismo es en sí mismo una suerte de culpa, desmedida, indefinible, inevitable, insoslayable. Aquí se roza algo así como el núcleo ardiente de la obra de Brecht. Pérdida de sí mismo y sacrificio demuestran ser inseparables, estructura a la vez del placer y de la ética. La medida y la lógica de la moral comunista y de la “diversión” están en igual medida fundadas en una desmesura anterior, y en Brecht se volverá manifiesta en un placer y deber inmemoriales que perturba toda teoría del comportamiento calculadora, toda política calculada y toda correcta moral de la finalidad.

1994/2016

- 1 Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität*, Frankfurt, 1991, pp. 40, 45s., 52 [edición en español: "Fuerza de ley: El 'fundamento místico de la autoridad'", trad. Adolfo Barberá y Antonio Peñalver, *Doxa* 11, 1992, pp. 145, 148, 151]
- 2 Cfr. al respecto Benjamin, Walter: "Zur Kritik der Gewalt" [Para una crítica de la violencia] en: *Schriften*, vol. I, Frankfurt, 1955, pp. 3ss.
- 3 GW 3, pp. 964s.
- 4 Brecht, Bertolt: *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung* [La medida. Edición crítica con instrucciones para la representación], ed. Reiner Steinweg, Frankfurt, 1972, p. 100.
- 5 GW 2, p. 574.
- 6 *Ibidem*, p. 568.
- 7 Brecht: *Maßnahme*, pp. 57s. [edición en español: *La medida* en *Teatro completo*, ed., trad., introd. y notas de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 509s.].
- 8 GW 2, pp. 576s. [edición en español: *Vuelo sobre el océano* en *Teatro completo*, op. cit., p. 452].
- 9 *Ibidem*, p. 578 [edición en español: p. 453].
- 10 *Ibidem*, p. 599 [edición en español: *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo* en *Teatro completo*, op. cit., pp. 468s.].
- 11 *Ibidem*, p. 608 [edición en español: p. 474].
- 12 Cfr. al respecto Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* [Teorías del comportamiento de la frialdad. Tentativas de vida de entreguerras], Frankfurt, 1994, que contextualiza con gran sagacidad la figura de pensamiento de Brecht.
- 13 Brecht, Bertolt: *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien* [El consentidor y El disentidor. Esbozos, versiones y materiales], ed. Peter Szondi, Frankfurt, 1971, p. 38.
- 14 *Ibidem*, p. 39 [edición en español: *El consentidor y el disentidor* en *Teatro completo*, op. cit., p. 484].
- 15 El debate sobre esta obra, por cierto, por lo general no reconoce lo esencial: que el "uso" no es un invento irracionalista, adorador del mito, por parte de Brecht, sino que precisamente por su irresolubilidad racional puede convertirse en clave cifrada alegórica de la cruel necesidad del actuar. Pero solo como uso, más allá de todo "sentido", esta clave puede dar a entender de manera persuasiva la coerción de la acción. Las "racionalizaciones" tantas veces elogiadas realizadas por Brecht en la segunda versión de *El consentidor* y *El disentidor* (es significativo que en *La medida* continuó escribiendo la temática de *El consentidor*), hacen más daño a la lógica textual de lo que la potencian, porque mientras la representación abstracta y formalista del conflicto saca a la luz lo intolerable del sacrificio, la versión corregida en clave realista tiende a una mera casuística, aún más: a una justificación muy cuestionable del sacrificio, a una aceptabilidad del horror.
- 16 GW 8, pp. 267s. [edición en español: *Más de cien poemas*, selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1998 p. 85].
- 17 Lévinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches, Gespräche mit Philippe Nemo*, Viena, 1992, p. 76 [edición en español: *Ética e infinito*, trad. Jesús María Ayuso Díez, Madrid, A. Machado Libros, 2000. pp. 82s.].
- 18 *Ibidem*, p. 78 [edición en español: p. 85].

TENTATIVA SOBRE *FATZER*



TENTATIVA SOBRE *FATZER*

El objetivo de *Fatzer* era relatar la historia de cuatro desertores que pasan a la clandestinidad en 1918 en Mülheim del Ruhr. Mientras esperan la revolución deseada, surgen conflictos entre ellos cuando intentan conseguir provisiones en la clandestinidad y también a raíz de otros asuntos, y finalmente –así parece suceder según los borradores del final– los encuentran y los matan.

Uno de los cuatro es Johann Fatzer, por un lado, el más “ingenioso”, por el otro, un egoísta radical. Una de las características infunde coraje y fuerza al pequeño colectivo, la otra produce la fisura del grupo que al final quiere ejecutar a Fatzer. En la ciudad, durante sus intentos de conseguir provisiones para los demás, Fatzer se enreda en conflictos violentos que ponen en peligro al grupo, que no debe ser descubierto. Cuando lo muelen a golpes, los otros tres no lo ayudan, sino que hacen como si no lo conocieran.

Fatzer no superó el estado fragmentario. El trabajo de Brecht en este proyecto entre 1926 y 1931 no desembocó en una obra. En ese tiempo, sin embargo, escribió piezas didácticas, en especial *La medida*, *Santa Juana de los Mataderos*, *Mahagonny* y otras cosas. Estas obras –y eso las diferencia de la tentativa de *Fatzer*– podían acabarse. Pero en *Fatzer*, y esto lo puede mostrar el análisis textual, Brecht interpeló con tal radicalidad sus propias autocontradicciones políticas y teatrales que “fracasó” ante este abismo, en particular en el intento de desarrollar el conflicto entre “ego” y colectivo de manera convincente. Si es que, frente a la enorme repercusión y valoración, a la violencia lingüística y la fuerza explosiva en términos de teoría teatral que implica el fragmento, puede hablarse seriamente de fracaso. En las otras “tentativas” logró de un modo u otro –aunque tampoco sin vestigios de violencia– superar los desgarros que trazó su propia radicalidad en su pensamiento. Sin embargo, una anotación acerca de *Fatzer* sostiene: “Destruir

la totalidad, por imposible. Para la autoexplicación”. Por lo visto, *Fatzer* no podía llegar a ser teatro épico, pero tampoco una pieza didáctica. Tragedia no, y tampoco fantasmagoría surrealista. Lo que llegó a ser teatro épico fue *Santa Juana*, pieza didáctica y tragedia fue *La medida*, y como “primera ópera surrealista” (Adorno) surgió *Mahagomny*. Brecht tenía plena conciencia de la pretensión fundamental de su emprendimiento. Después del estreno exitoso en Berlín de *La ópera de los tres centavos*, se volcó nuevamente a *Fatzer* a fines del verano / otoño de 1928 y escribió a Helene Weigel que esperaba tener pronto un “Ur-Fatzer” [Fatzer original]. La palabra la destaca en el texto, le resulta natural pensar en *Fatzer* como “su” *Fausto* –o *Götz*-. ¿Pero en qué consistían los obstáculos dramáticos?

El primer problema es, para empezar, la imposibilidad de relatar una fábula. El intento más coherente de Brecht de relatarla describe solo el camino de la trama hasta la peripecia, cuando los camaradas, como una suerte de Judas, cometen una traición y reniegan de Fatzer. La traición es aquí culpa original y necesidad política a la vez. Heiner Müller se relacionó con Brecht en este punto. Su teatro en general gira en torno a la dialéctica de trabajo productivo y destructivo de la traición. Pero Brecht no lleva el desenlace, así como cada uno de los pasos de la trama, más allá del estadio de tentativa. Lo único que parece haber estado definido es que no se llegaría a buen fin. Pero *Fatzer* como *sujet* no podía llegar a fábula. Es algo que se muestra en una característica llamativa muy interesante: no hay una instancia narrativa tal como es construida en *La medida*. En ambos casos, al final hay una ejecución, pero en *Fatzer* todos los partícipes del grupo parecen estar muertos, de modo que desde el punto de vista dramático no se puede evitar la pregunta acerca de quién es el soporte del relato: ¿el coro de los muertos como último y único sujeto de una fábula? ¿Las mujeres? Ninguna perspectiva propia de la fábula parecía funcionar.

El segundo problema: *apertura hacia la teoría*. Por poco que pueda confiarse en la prolija división en etapas de trabajo, parece evidente que a Brecht, en torno a 1928/29, se le dio por dividir el complejo *Fatzer* en capítulos: “Capítulo del sexo”, “Capítulo de la muerte”, “Historia paralizante” y “Destrucción de las opiniones por parte de las circunstancias”. La simultaneidad paratáctica que toma el lugar de la teleología hipotáctica muestra que no solo la forma narrativa de la fábula, sino el relato mismo que puede conducir a la fábula entró en crisis. La trama se convierte en un *tableau* de tratados temáticos o en una acumulación o un tablero de gestos. De esta manera, lo que se podría llamar teoría ingresa en la práctica del teatro. Lo que en el “teatro de la era científica” de Brecht siempre configuró el horizonte en tanto renovación y destrucción de lo dramático, ahora se convierte en imposibili-

dad de una clausura “estética”. La frontera que blindó el ámbito estético del teórico se torna permeable. El teatro se presenta como escena y a la vez como proceso de pensamiento escandido en términos lingüísticos y rítmicos.

También en las últimas etapas de trabajo se complementan las escenas pensadas para la representación, que Brecht llama “documento Fatzer”, con el “comentario Fatzer”. Judith Wilke mostró que en el material de *Fatzer* la diferenciación de documento y comentario no puede ser, por ejemplo, la de un texto primario y uno secundario, sino que los textos deben comprenderse como “una suerte de reescritura discontinua del material de *Fatzer* en el otro escenario, el de la teoría”.¹ Los editores de las obras de Brecht en Frankfurt y Berlín incurrían en un error cuando creen que Brecht, con el comentario, se proponía crear un “marco” para *Fatzer*. Por más que en un momento escriba a Helene Weigel que aún está construyendo partes del “marco”, se trata del desmontaje de cualquier marco que confiera seguridad. Los comentarios cobran la misma relevancia que el documento o se vuelven incluso parte del documento. A partir de este principio resulta esclarecedor saber por qué —porque primero tiene que sorprender— Brecht recalca tantas veces que los comentarios, sus enseñanzas no tienen la finalidad de interpretar lo representado con autoridad, sino que su razón de ser es que sean criticados y superados. No son la última palabra de afuera (y arriba) acerca de la obra, sino su parte integrante y por ende no están cubiertos por autoridad alguna. Que así se quiebra la relación tradicional de suceso y exégesis, representación e interpretación de lo representado, es algo que queda en claro más de una vez.

Un ejemplo puede elucidar la complejidad de las preguntas: “Cuando alguien quiere cometer una traición por la mañana, va por la mañana al instituto pedagógico y actúa la escena en la que se comete una traición. Cuando alguien quiere comer por la noche, va por la noche al instituto pedagógico y actúa la escena en la que se come”. Obsérvese que no dice por acaso que *primero* —por ejemplo, “a la mañana”— uno va al instituto pedagógico para practicar con anticipación la traición real —que *luego* (por ejemplo, “a la noche”) se quiere cometer. No: ¡la acción de “cometer” es extrapolada de su estatuto mental (“querer”) a acciones físicas, a una escena! La actuación que aquí se menciona, que hay que imaginarse como una actuación conjunta con otros, tiene el sentido de una metamorfosis del estatuto de la acción, de modo tal que —de la misma manera que en el concepto de “cometer”— ya no se pueda distinguir con claridad la repetición escénica del acto singular. El teatro, entonces, no “dice” nada diferente y de ningún modo dice más que lo “real”, tampoco lo dice con anticipación, “no aporta nada” en el sentido de un aprendizaje de nuevos saberes mentales. Lo que hace es en realidad

producir una *traducción* de lo mental a lo gestual. Por eso las frases citadas pueden hacer aparecer la actuación teatral prácticamente como complemento del accionar “real”: “cuando alguien quiere..., va... y actúa...”. Dicho sea de paso, aquí es donde debe situarse la teoría del gesto, y no como representación sensorio-corporal de un “significado” social, sino como representación gestual de la apertura de sentido. Lo que a Brecht le resultaba atractivo del gesto era su carácter enigmático último, no aquello que lo asemeja a otros procedimientos teatrales o discursivos.

“Para ordenar sus pensamientos, el pensante lee un libro que le es conocido. En el modo en que está escrito el libro, piensa”. Tal es el modelo de lectura del teatro. Puede traducirse: “Para ordenar su pensamiento de lo político, el público atraviesa lingüística y gestualmente la actuación de un acontecimiento teatral que ya le es conocido. En el modo de la representación gestual y lingüística del acontecimiento, piensa”. De lo que se trata: de enseñar con el teatro, pero de articular como contenido de la enseñanza la imposibilidad de la enseñanza. Volverla experimentable no significa, sin embargo, aprehender esta imposibilidad por su parte otra vez como enseñanza. En otro pasaje, que atañe a la relación de actuar y comprender, Brecht diferencia didascalias para actores que conciernen a la “representación” teatral de aquellas que conciernen “el sentido y la aplicación del documento”. Es desconcertante el rigor con que da prioridad absoluta allí a la representación frente al sentido. El estudio de didascalias para el sentido sería –sostiene– incluso “peligroso” sin el estudio de estas para la representación. La actuación es de naturaleza absolutamente primaria frente al comprender. Es decir, no hay sentido que se representa, sino performance que genera sentido; no es un teatro en un marco que asegura, sino uno en el que el sentido se inventa recién en el momento de actuar. La pieza didáctica es como una superficie de escritura que, como si estuviera vacía, espera que los usuarios la escriban. La pieza didáctica [*Lehrstück*] es, en su realización radical, literalmente una pieza vacua [*Leerstück*].

Fatzer trata de una revolución anticipada. Pero llama la atención que Brecht, que anhelaba la revolución y la consideraba imaginable, no haya querido darle forma visual a esta revolución. Cuadraba más con su representación del proceso revolucionario la *figura de la deserción*, como un “destituirse”, como desistir, dejar de hacer, omitir. Lo político solo parece asible como un cese y una interrupción. Piénsese en la representación que hace Benjamin de la huelga general como figuración de una omisión de la acción como la única acción puramente revolucionaria.² Ya en *Tambores en la noche* la retirada de la revolución es la única realidad experimentable por el sujeto, “partir”, la realidad auténtica del hacer. El modelo básico de la deserción trae como corolario casi forzosamente una dramaturgia del

“intermedio”. Los desertores se encuentran entre todos los campos, en una tierra de nadie o de Keuner¹. Se comprende que en estas circunstancias el contenido principal y el gesto básico de la obra *Fatzer* será la espera. Los desertores esperan la revolución, el fin de la guerra en un sentido redentor para ellos. Fatzer espera el apoyo de otros soldados. Los demás esperan a Fatzer, tal es su actividad principal. Su ausencia es la esencia de todo: “¿Por qué, Fatzer, no viniste como habíamos acordado?” Brecht encontró aquí un terreno ideal para la dramaturgia de lo “a-tético”, para decirlo con Nikolaus Müller-Schöll. Hacer es desertar, los que actúan son seres que esperan, el tema propio del teatro se torna la disolución, tal como se disuelve la unidad de los cuatro desertores que todavía está dada. De cara a problemas de la representación llevados a un extremo de un modo tan riguroso y consciente, es evidente que están en juego todas las preguntas fundamentales del teatro. Lo que no está bien parado en un modelo de este tipo es en particular la “colisión dramática”, el concepto de Hegel de la estructura básica del drama, de conflicto dialéctico y resolución.

El análisis del *Fatzer* “fallido”, y el vistazo al taller de Brecht menos aún, no arroja una respuesta, pero sí una problematización avanzada (y de conservada actualidad) de la forma dramática del teatro. Mientras al comienzo aún se da una contraposición concebida en términos dramáticos entre Koch, más racional y atento a la comunidad, y Fatzer, el egoísta anárquico, al final esa confrontación se pierde cada vez más, tal como sucede con lo dialógico en general. En la medida en que Koch se va asemejando cada vez más a la imagen del funcionario y recibe el nombre de Keuner, Brecht no escribe más confrontaciones, sino solo esbozos al respecto. La colisión dramática se descompone en coros, voces individuales, monólogos. Se articulan posiciones límite radicales, pero que –y esto es lo determinante– probablemente también se aproximaban una a la otra, de manera siniestra, en la percepción propia de Brecht. El nihilismo es la sombra amenazadora de toda escritura no-tética, y se impone tanto en Koch como en Fatzer. El deseo radical de orden, corrección, práctica racional aquí, egoísmo radical allí, se encuentran en la nada. Uno de los últimos discursos de Koch contra Fatzer, el egoísta, suena como su espejo devenido agresivo: “¿Y si lo matamos como advertencia / Para los que vienen detrás? – Detrás de nosotros no viene nada. Pero / Mientras permanezcamos aquí, todo irá / Correctamente. / Que nadie se aproveche / Si le mato, es repugnante / Quisiera verlo pisoteado / Y su cara llena / Con la mierda de mi bota”.³ O:

¹ El nombre Keuner se asocia en la obra de Brecht con el pronombre “keiner”, que significa “ninguno / nadie” (N. de T.).

No queremos que este Fatzer sea mejor ni peor
Sino que no haya
Ningún Fatzer
Y que esto sea también un monumento
Erigido en la miseria, donde no se coloque
Una piedra de enormes dimensiones, sino un agujero
Y un testimonio de que también
En los tiempos sombríos, el negro era negro y el blanco, blanco.⁴

No hay un drama de Fatzer. Pero tiene que llamar la atención que Brecht se refiere al menos tres veces en el fragmento *Fatzer* al modelo de la tragedia antigua. De repente, se lee en un apunte: “La tragedia de la parte final es una tragedia dialéctica”. Sin mediación alguna también aparece la formulación “Mucho de lo impetuoso tiene vida”, una asociación evidente a la famosa canción del coro sobre el hombre en la *Antígona* de Sófocles. De hecho, Fatzer puede leerse como una versión moderna de *Antígona*. La ley y el horror se enfrentan aquí y allá de manera asimétrica, lo “impetuoso” o monstruoso, siniestro del hombre se sitúa precisamente en esa disyuntiva de ser el ser “ingenioso” por excelencia, pero poder fracasar por el *nomos* de la *polis* autopostulado. Brecht comenta que la tragicidad hunde sus raíces en el hecho de que el “tipo” Fatzer implica a todos “en asuntos privados”, en particular en la pelea por la mujer. Antígona era la que implica al Estado en asuntos que en apariencia son “privados”, la familia como ámbito de conflicto pre y extrapolítico⁵, que, sin embargo, terminan siendo la base real de la polis. En el fragmento “Fatzer, ven” se encuentra el siguiente pasaje: “El derrotado no escapa / A la sabiduría. / ¡Agárrate y húndete! ¡Ten miedo! ¡Húndete de una vez! / Hasta el fondo / Te espera la lección”. Esto, a su vez, no es sino una versión del *pathei matos* (aprender mediante el padecimiento) esquileano, y la exhortación “¡Ten miedo!” cita la fórmula trágica “temor y compasión” y apunta en el sentido de la fórmula *phobos* y *eleos* a una catarsis. Pero el antiguo “ritual higiénico”, como gustaba escribir Brecht, tiene aquí un acento político particular. El texto prosigue: “Tú que enseñaste a todos / Aprende con las inestimables / enseñanzas de la masa. / Ocupa el nuevo puesto”. La nueva catarsis significa que el que ha sido demasiado interrogado ya no necesita dar más respuestas. Ahora recibe él mismo instrucción como hombre masa. En esa masa ya prácticamente no se trata de juzgar [*richten*], sino de instruir [*unter-richten*]. Si es lícito leer esto último como “menos” que juzgar, como una forma reducida de juzgar, el resultado de esta catarsis, después de la cual juzgar y dirigir ya no predominan, es una posición radical-

mente distinta, el “nuevo puesto”, del que no se puede saber sino que es “nuevo”: *pour trouver le nouveau*. El temor y el hundirse forman parte de este “horror en la aparición”, para hablar con Karl Heinz Bohrer. Pero el puesto nuevo sin más es el puesto, la “posición” de lo nuevo mismo, el gesto o la actitud un sostén de lo viejo, posición del comenzar, del comenzar desde el inicio. Benjamin llamaba a Brecht no sin fundamento “especialista del comenzar desde el inicio”.

De las dificultades elucidadas surge la conciencia de Brecht acerca de la proximidad de su teatro con el de la antigüedad. El coro, la catarsis, la desviación del proceso del juzgar dan testimonio de ello. ¿Por qué funcionó con *La medida*, pero no con *Fatzer*? Para empezar, lo singular de la construcción en el primer caso consiste en que el contenido de lo sucedido, acerca de lo cual debe emitirse un juicio decisivo es en sí mismo y a la vez una decisión y un juicio: la estimación extremadamente práctica del joven compañero que, por lo visto, se comportó “mal”, de modo que los demás agitadores sacaron por él la consecuencia de su fracaso, lo mataron y lo dejaron irreconocible. En la obra, los agitadores restantes realizan una representación de lo acontecido para que el coro de control pueda emitir un juicio sobre su medida. El resultado es —no del todo inesperadamente— “estamos de acuerdo con ustedes”. Como el joven compañero mismo, como se dice, había declarado su “consentimiento”, los que juzgan con posterioridad son, por así decirlo, nada más que una prolongación de su propio pensamiento. Al menos en un primer vistazo. En cambio, en un segundo, puede decirse que en *La medida* el socavamiento del juicio por lo cuestionable del doble consentimiento está trasladado al material, de modo que en una de las versiones incluso puede discutirse expresamente que en la ejecución del joven compañero se trate a fin de cuentas de una sentencia; no, era solo “una medida”. Como Brecht no quiere utilizar para *Fatzer* el ritual de la negociación doble y la conformación de la sentencia, falta el marco que retrotrae la pieza didáctica a la forma dramática del teatro, el “teatro épico”. Pero este fracaso se torna productivo porque obliga a repensar de manera global y desde sus cimientos el proceso teatral.

En una primera mirada, también en *Fatzer* lo que acontece es informado, sin que se diferencie de *La medida*, para dirigirlo a una decisión y un enjuiciamiento. Pero hay diferencias de peso que salen a la luz en el siguiente texto:

DOS COROS

Y cuando todo esto acontecía, había
Desorden. ¡Una habitación

Completamente destruida y dentro
Cuatro hombres muertos y
Un nombre! Y una puerta, con un escrito
Incomprensible.
Vosotros vais a verlo ahora
Todo. Todo lo ocurrido
Lo hemos reconstruido
En el tiempo, con la precisa
Sucesión en los lugares precisos y
Con las palabras precisas que
Se pronunciaron. Todo lo que vais a ver
Al final, será lo mismo que vimos nosotros:
Desorden. ¡Una habitación
Completamente destruida y, dentro
Cuatro hombres muertos y
Un nombre!
Y lo construimos para que decidan
Pronunciando las palabras y
Escuchando los coros
Lo que en realidad sucedió, porque
No llegamos a un consenso.⁶

Este texto amerita un comentario detallado. El título “Dos coros” puede significar que Brecht tenía en mente dos coros, pero solo desarrolló uno de ellos, no obstante, de la misma manera puede referirse a dos posiciones de habla o voces, a favor de lo cual habla la división en dos, la repetición a modo de estribillo de la “escena” final de la totalidad (la habitación completamente destruida). También hay una cierta bipartición de los niveles de la visión y del lenguaje. Pero el texto (atribuido a la cuarta etapa de trabajo) manifiesta a la vez la tendencia a lo coral del trabajo de Brecht en *Fatzer*. En esta última etapa de trabajo, la importancia de los coros, y junto a estos los monólogos, principalmente de Fatzer, aumenta frente a las escenas anteriores que apuntaban más aún a una dramaturgia épica. A la vez se suman los comentarios. Se puede resumir diciendo que la continua renovación en el modo de concebir la dramaturgia de *Fatzer* aleja del diálogo de la colisión conduciendo a una dualidad y polilogía musical de voces. No obstante, comentario, monólogo y coro comparten el parentesco dramático de que hablan todos como “desde” la ficción. Si en Brecht en general, también en el drama épico,

el diálogo enmarcado por formas narrativas épicas sigue siendo el principio de representación esencial, la dominancia de las formas del comentario, el monólogo y el coro son apropiadas para perturbar el modelo del drama como mimesis de acción en forma de diálogo, del mismo modo que esta es un indicio de esta perturbación. El trabajo de Brecht con el material de *Fatzer* lo llevó al límite donde lo estético se destaca no solo de la teoría, sino también del ritual. El coro remite al modelo de la tragedia antigua en el sentido dramático preciso de su característica como ceremonia y ritual. Los coros son indicios de un modo de representación en el que lo acontecido no es representado y descifrado como un suceso singular clausurado en su lógica que apunta al final de una fábula, sino expuesto y actuado como un acto de repetición ante la comunidad y con ella. El teatro de Brecht de lo gestual (que me permito desligar de su soldadura con su teatro de la fábula) debería, próximo al ejemplo de la antigüedad, ser un teatro en el que lo dominante fuera no tanto lo que se denomina acción, es decir, el hacer lleno de sentido, originado causalmente y orientado teleológicamente, sino la forma de la ceremonia. Una anotación de Brecht⁷ dice que los actores, con la seriedad de los acróbatas, podrían actuar en trajes de trabajo blancos: “entonces los procesos simplemente pueden llevarse a cabo como ceremonias. Ira o arrepentimiento como prácticas. El temible no debe ser un personaje, sino yo u otro. Tal como cualquiera estaría en condiciones de hacerlo”. Los actores son comparados con un equipo de fútbol, donde cada uno tiene otro centro fuera de sí mismo, porque todos piensan solo en la “totalidad”, o más precisamente: es como si pensarán en otra cosa, a saber, en la totalidad.

No es solo un matiz desconcertante el que diferencia el modelo de “actuar delante de otros con el objetivo del enjuiciamiento” en *Fatzer* de *La medida*. “Todo lo que vais a ver / Al final, será lo mismo que vimos nosotros: / Desorden. ¡Una habitación / Completamente destruida [...]”. Aquí, el lugar de la explicación dramática no lo toma el giro épico, sino el ritual de una repetición. No explica, y desemboca a cambio en un *tableau* que lleva literal y expresamente inscripto incomprendibilidad, al igual que *un nombre*, que permanece ominoso y enigmático. ¿En el nombre de qué Dios, de qué instancia supervisora, de qué protagonista o de qué autor puede instalarse una escena tal de la confusión? Es sorprendente lo parecidos que son sus elementos (caos, violencia, desorden, habitación destruida) a aquella otra escena que delineó Walter Benjamin en su ensayo sobre el teatro épico:

El ejemplo más elemental [del teatro épico]: una escena familiar.
De repente entra un extraño. La mujer está a punto de coger un

bronce para tirárselo a la hija; el padre está a punto de abrir una ventana para llamar a un policía. En ese instante aparece en la puerta el extraño. ‘Tableau’, como solía decirse hacia 1900. Esto es: el extraño es confrontado con la situación; rostros descompuestos, una ventana abierta, mobiliario devastado. Pero hay, sin embargo, una mirada ante la cual las escenas más corrientes de la vida burguesa no se presentan de manera muy distinta.⁸

La polisemia y el carácter caótico de la escena conducen a aquel matiz desconcertante que deja al descubierto más que nunca la diferencia del texto de *Fatzer* con *La medida* y la distancia hacia aquello que allí todavía era imaginable como saber, comprender y juicio. En realidad, ¡en este teatro en el límite con el área de la pieza didáctica ya no se pregunta de manera unívoca por una posible decisión en el sentido de una valoración de lo acontecido! Lo que sucede es que, como se lee, todo es representado “para que / ustedes decidan / Pronunciando las palabras y / Escuchando los coros / Lo que en realidad sucedió, porque / No llegamos a un consenso”.

Recién al pronunciar las palabras de manera repetida –y a la vez en cierto modo ahora (en el teatro) por primera vez– y escuchar los coros se determina el sentido e incluso el contenido de los acontecimientos, a saber, “Lo que en realidad sucedió”: lo que aconteció, lo que fue la lógica de lo acontecido / visto, pero también: lo que estaba “suelto”, roto, y ya no estaba conectado. Acerca de todo eso ha de decidirse ahora. Porque no se sabe, los mismos involucrados “no llegaron a un consenso”; en los dos significados: no llegaron a un consenso en el acontecimiento (la acción de *Fatzer* es la historia de una falta de consenso del colectivo) y no se pusieron de acuerdo acerca de la interpretación de los acontecimientos. Literalmente, sobre la base de su material lingüístico y gestual polisémico, extremadamente interpretable (como hay que suponer), *la pieza recién se originaría en el momento de su duplicación*, de su recepción. La pieza es una pieza vacua también porque recién es creada en el acontecer de la ceremonia de representación que es realizada junto con el público. De este modo está inaugurado el espacio de un teatro más allá (del primado) de la representación. El teatro se presenta como ritual y acontecimiento, da de baja su constitución como ficción estética separada de saber, debate, fiesta, escuela, etc. Representa la implementación de un modelo, siempre irrepetible, para un momento no recurrente y realiza así su naturaleza inseparable de repetición y unicidad. A la vez, el texto está privado de la posibilidad de una interpretación solo comentadora, recién es generado –también en tanto documento– por el

momento y en el momento del comentario. En Kafka existe la expresión conocida de que quien quiere explicar las metáforas no las ha entendido. La metáfora en un relato se anticipa ciertamente al relato, pero recién por este adquiere existencia. Su explicación solo podría terminar en repetición. Al “significado” propio le antecede el impropio. Por eso, lo que sucedió “propiamente” recién tendrá lugar en el momento del teatro.

Apostilla: El peligro –que a Brecht no se le escapaba– de su utopía teatral consistía en que eliminar la tesis dejaba a su teatro, su articulación, a merced del abuso, de la manipulación y el relleno de la laguna por imposición autoritaria. En ese nivel, no en el carácter didáctico patente y siempre sobrevalorado, debe interpelarse su teatro, sus límites. Se puede pensar un uso oscurantista, irracionalista y terrorista que puede hacerse de esta estética. En los debates en torno a las piezas didácticas, Brecht mismo tuvo suficiente oportunidad de convencerse al respecto. Como siempre, reaccionó con diversas formas de andar con rodeos. Prefería asumir que *La medida* podía ser comprendida como glorificación de la obediencia ciega que correr el riesgo de que se confirmara el pensamiento y el comportamiento en el hecho de lamentar, en actitud pasiva y estremecimiento que genera bienestar, circunstancias fundamentales trágicas. Prefería despertar la apariencia de imposición autoritaria antes de una suspensión cómoda de las consecuencias prácticas. Desertado a ese territorio fronterizo, continuó pensando su concepción teatral en enfoques siempre nuevos en función de una performance donde el gesto del apocalipsis, de la verdad revelada no tendría más lugar. Más bien, la fórmula de Benjamin de que la verdad no es revelación que destruye el misterio, sino descubrimiento que hace justicia a un misterio podría ser el hilo conductor de una práctica teatral de lo gestual que Brecht tuvo en la mira en *Fatzer*, pero que por consideraciones políticas comprensibles y circunstancias muy prácticas solo pudo existir en forma de esbozo, un fragmento radical que ha de seguir pensándose (más allá).

2002 / 2016

- 1 Wilke, Judith: Brechts "Fatzer"-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar [El fragmento de Fatzer de Bertolt Brecht. Lecturas acerca de la relación entre documento y comentario], Bielefeld, 1998, p. 10.
- 2 Benjamin, Walter: "Zur Kritik der Gewalt" [Para una crítica de la violencia] en: W.B.: Gesammelte Schriften, vol. II.1., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, 1999, pp. 179-204.
- 3 Brecht, Bertolt: Stücke 10: Stückfragmente und Stückprojekte, parte 1, Frankfurt, 1997, p. 459 [edición en español: La caída del egoísta Johann Fatzer, trad. Elfriede Hengstenberg, Diputación provincial de Sevilla, Área de Cultura, 1999, p. 125].
- 4 Ibidem, p. 460 [edición en español: p. 123].
- 5 Cfr. el concepto de Judith Butler de la oposición prepolítica en: J.B.: Antigones Verlangen [El deseo de Antígona], Frankfurt, 2001.
- 6 Brecht: op. cit., p. 477 [edición en español: La caída del egoísta Johann Fatzer, op. cit., p. 55, trad. levemente modificada].
- 7 Ibidem, p. 691.
- 8 Benjamin, Walter: Versuche über Brecht, Frankfurt, 1966, p. 26 [edición en español: Tentativas sobre Brecht. Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998, pp. 36s.].

ACTORES Y GÁNGSTERS



1

La resistible ascensión de Arturo Ui en la institución del Berliner Ensemble fue una puesta en escena extraordinaria, que perdurará como monumento de la historia del teatro alemán reciente. Desde su estreno en 1959 siguió en cartelera hasta bien entrada la década de 1970 y fue representada 532 veces. A su presencia singular en ambas partes de Alemania se sumó una amplia recepción internacional. En el caso del Berliner Ensemble se trata del teatro de Brecht por antonomasia que, por cierto, pocos años después de la muerte del patrono estuvo a un paso de cruzar el umbral de su propia musealización. “Einar Schleef puso en escena junto con Tragelehn en el Berliner Ensemble ‘Katzgraben’, ‘Despertar de primavera’ y ‘La señorita Julia’. Fue la única época posterior a Brecht durante la cual el Berliner Ensemble estuvo vivo. Con Wekwerth se convirtió en un espacio cerrado en el que se practicaba historia eclesiástica”.¹ Solo Ruth Berghaus intentó, en los pocos años de su dirección artística, “volver a convertir el museo en un teatro”, como apuntó Heiner Müller con sarcasmo.²

La pregunta que se plantea es si en esta puesta se puede reconocer, además de sus cualidades indiscutibles que se transmiten incluso hoy por medio de la grabación, también las huellas de la decadencia, el comienzo del final de una estética teatral que tenía que ser asimilada pero también superada para abrir el campo al nuevo teatro conforme a la época actual en sus diversas modalidades.

La puesta se encuentra, por así decirlo, en el umbral entre el ayer del teatro de Brecht y el hoy del teatro post-brechtiano en múltiples sentidos, reúne una vez más las grandes cualidades de lo viejo y a la vez permite reconocer rasgos de los que el teatro después tuvo que despedirse. Sin duda, una de las cuestiones problemáticas de la puesta es que en y detrás del montaje siempre se vuelve a percibir

el gesto de un saber demasiado confiado, una opinión demasiado convencida de sí por parte de la dirección y los actores. Así, la puesta participa de la tensión de la tradición brechtiana misma. Resulta evidente que la dirección, con el índice en alto³ –y en aquella época señalando demasiado ostensiblemente a occidente– se la estaba haciendo demasiado fácil. Por el otro lado, dentro de todo aquí el teatro de Brecht se practicó como teatro corporal y gestual, con un ingrediente lúdico y no despojado de disparate y absurdo. La puesta, al final, no vive de la enseñanza demasiado transparente –“el vientre en que nació aún puede engendrar”–, sino de la comicidad esclarecedora y la diversión por la diversión misma del acto performático. Esto se le debe en particular al trabajo singular del actor Ekkehard Schall. Su encarnación de Ui es teatro corporal extremo. Tiene todo lo que forma parte de una performance. La movilidad excesiva pero disciplinada, las artimañas en parte acrobáticas, los movimientos de cuello y cabeza, la parodia de la dicción hitleriana... El hecho de contar una historia entera con solo girar y mover la cabeza y el cuerpo, la manera de mirar a los demás actores desde arriba o desde abajo, su comportamiento como profesional del circo balanceándose en un sillón, esa caricatura chaplinesca, todo esto generó con justa razón la fama mundial de Schall en este papel.

Yo vi la puesta en 1965, 1966 y 1967, primero, cuando vine de excursión escolar desde Bremen a la Berlín aún partida en dos y admiré con entusiasmo el teatro inteligente de Brecht, después otra vez en la década del 70. Peter Palitsch, uno de los directores, que pocos años antes, en noviembre de 1958, había estrenado *Arturo Ui* en Stuttgart, con magros éxitos, era para mí un nombre conocido como discípulo de Brecht, pero no Manfred Wekwerth. Nosotros, los estudiantes, poco antes de rendir el examen del bachillerato, llegábamos de una ciudad con mucha vida política a la Berlín dividida, todo era una aventura, en el aire berlinés se sentía la protesta y el levantamiento contra la república de Adenauer, los trajes almidonados, la estrechez de la familia, la insensibilidad política. Teníamos sed de un teatro de la inteligencia, de la sutileza política, de la confrontación con la época nazi, pero también con una atmósfera vital. Y en ese contexto fuimos a parar a *Arturo Ui*, sin que entonces me hubiera molestado –o me hubiese tan solo llamado la atención– cierto tono pedante de la puesta: cuadraba a la perfección con mis propias opiniones políticas. Lo que me gustó enormemente de la representación de los años 1960 fue la clara comicidad que habilitaba la diversión y traía de vuelta al espectador de esa diversión una y otra vez al horror y la autocritica.

La comicidad atroz de la obra –que en la traducción al inglés americano se llamó *The Gangster Play We Know*–, lo circense y popular, en una mirada retros-

pectiva se revela como un temprano ejemplo de la inclusión de la cultura pop, tal como se halla hoy en el teatro que está realmente vivo, en René Pollesch, por ejemplo. El teatro tiene que ser y seguir siendo un juego, debe poder conservar lo disparatado, la sombra de la falta de seriedad, también y justamente cuando trata lo más serio. El Ui de Ekkehard Schall provenía de Chaplin, se había formado con *El gran dictador*. En el Berliner Ensemble habían estudiado con precisión la película y la actuación de Chaplin. Brecht tenía en mente mostrar en Hitler, así como en otras eminencias nazis, justamente “no los grandes criminales políticos, sino a los ejecutores de grandes crímenes políticos”⁴, es decir, desmontar por completo el aura de la secreta admiración de las dimensiones del mal. Schall mismo apuntó al respecto: “Lo que me importaba era mostrar a Ui en su premisa social como pequeño burgués que en una situación incómoda se ve obligado a ampliar su oficio de ladrón para sobrevivir y salir airoso. La imagen de la profesión del ladrón se convierte en la imagen de la profesión del gángster político”.⁵

El papel le hizo ganar reconocimiento inmediato, le aseguró una suerte de primer lugar entre los actores de la RDA, y admiración en el sector occidental. En el renombrado Festival de Teatro de las Naciones en Nancy, la puesta ganó el primer premio. Despertó incluso –increíble pero real– la admiración de la crítica inglesa, que se deshacía en alabanzas para con “una perspicacia histriónica que merece nuestra más profunda admiración” y una “rara cualidad chaplinesca”.⁶

Desde un punto de vista formal, la dramaturgia de la obra está marcada, en palabras del propio Brecht, por un “doble distanciamiento”: el ambiente de los *gángsters* y el gran estilo clásico bañan ambos a la historia de una luz extraña. Se trata de una “pieza con carácter de parábola” –al igual que *Cabezas redondas* y *cabezas puntiagudas* y *Turandot*– no de una pieza en clave en la que solo hay que adivinar los personajes históricos, a pesar de que son fácilmente reconocibles: Ui – Hitler, Giri – Göring, Givola – Göbbels, Roma – Röhm. Como indica el título, se trata más de los *gángsters* que de los nazis alemanes. Pese a su misión política directa, a Brecht le importaba mucho que el “Gangster Play We Know” no se concibiera meramente como ropaje alegórico de la política, quería que tuviera vida propia, fuera comprendida y disfrutada así, y no comprometerla a que en cada uno de sus rasgos fuera políticamente plausible.

Lo que es gracioso es el informe de Eisler acerca de las muchas visitas al cine en el exilio en los EE.UU. que compartían Brecht y él. Lo que más miraban eran películas de *gángsters*, “para realizar estudios sociales, según nos asegurábamos mutuamente a modo de engaño”.⁷ Ya de su primer viaje a los EE.UU. en 1935/36, Brecht había traído todo tipo de materiales sobre *gángsters*, conocía

Scarface y *Little Caesar*, sabía de la matanza de una banda rival por Al Capone (en febrero de 1929 en San Valentín) a la que superpone en *Arturo Ui* el golpe de Röhm, del fusilamiento por orden de Hitler de su amigo Ernst Röhm, Ernesto Roma en *Arturo Ui*, y de los dirigentes de las SA. En esa escena se ve bien la inspiración en lo circense y el cine de *gángsters*. La represión de lo que se llamó el golpe de Röhm, la masacre en un garaje, da la impresión de ser una escena cinematográfica. Brecht entendía las interrelaciones entre prohibición, corrupción, administración estatal, policía y gangsterismo. Y vinculó todo esto con el capitalismo, había pensado, con instrucción marxista, a ladrones y burgueses no como extraños unos a otros, sino como emparentados en su esencia. Ya de *La ópera de los tres centavos* surge su frase famosa: “Qué es el robo de un banco frente a la fundación de un banco”.

A Brecht, como se sabe, ya en su juventud en la feria de Augsburgo, la *Plärrer*, le encantaban los cantantes callejeros que recitaban públicamente “verdaderas” historias de terror con imágenes chillonas y versos torpes. La idea era que *Arturo Ui* fuera una “historia de feria” según este modelo. Así Brecht recurría a viejas tradiciones del teatro popular, a las coplas y la exhibición de monstruosidades sensacionales. La escenografía de la puesta provenía de Karl von Appen, un inspirador importante para Einar Schleef, muy valorado por Brecht y conocido por su concepción del “escenario del conflicto”. En la primera parte reproduce el puesto de feria y luego, después de la toma del poder, la carpa de circo. La música estrambótica, que oscila entre feria popular, sensacionalismo y fantasmagoría fue escrita por Hans-Dieter Hosalla.

2

Un prólogo anuncia en el estilo del vocinglero de feria el “gran show histórico de *gángsters*” como un panóptico, donde las atracciones, Dogsborough, Givola, Giri y Arturo Ui van saliendo detrás de vitrinas en las que se encuentran sus modelos históricos como figuras de cera: feria, lamparitas de un puesto, circo, cabaret y show de monstruosidades todo en uno. Las primeras escenas muestran las condiciones previas del ascenso de Ui/Hitler. Hay una crisis económica. Los capitalistas ya no pueden vender más su coliflor, tal la primera reducción cómica de la crisis económica mundial. Los vendedores de coliflor necesitan liquidez, intentan conseguir ayuda del Estado. A tal fin sobornan al venerable Dogsborough / Hindenburg, y cuando este camino lleva a dificultades tienen que encargar *nolens*

volens a un “hombre fuerte” que conduzca la pesquisa inminente a un buen final para ellos. Así, después de un tiempo prolongado en cesantía y –en la versión de Brecht– por la posibilidad de extorsionar a Dogsborough, Ui entra al negocio. Primero hace asesinar a testigos peligrosos, después aplica su método, el famoso “rackett”, es decir, la extorsión organizada según el lema: “Seguramente, vendedor de coliflor, no querrás ver tu negocio en llamas, de modo que acógete a nuestra protección contra pago de una participación”. Se sabe que tal era la base del negocio de las bandas de *gángsters* en los EE.UU. Al final de cada escena hay placas escritas que indican los paralelos históricos a posteriori y no de antemano.

A la crisis de “arriba” le corresponde una crisis de abajo: los *gángsters* en torno a Arturo Ui corren peligro de quedar desocupados; hay desertores (que rápidamente son liquidados). Estas luchas reflejan las diferencias al interior del movimiento nazi entre una cuasi-izquierda más bien proletaria de los fascistas, como la de los que rodeaban a Röhm (que en parte probablemente realmente creyeran en una suerte de revolución nacional y socialista), y aquellos que buscaban el poder para instaurar un sistema dictatorial desde arriba sin modificar nada de las relaciones de clase. Ahora se observa cómo Ui alcanza poder político por medio de extorsión y violencia, seguramente deformando los hechos históricos, y –la escena es uno de los puntos culminantes de la puesta– toma clases de aparición en público con un actor. Efectivamente, parece que Hitler tomó clases de actuación con un actor de comedia de caracteres conocido en Múnich, llamado Friedrich Basil. Lo que se sabe de fuente fidedigna es que consultó al tenor de ópera Paul Devrient por una afección en las cuerdas vocales.⁸ Un actor mayor del Berliner Ensemble, Siegfried Weiss, representó al actor con la gracia ridícula del estilo anticuado (en la puesta de Heiner Müller fue en 1995 el viejo Bernhard Minetti quien dicta clases a Martin Wuttke en el rol de Ui).

Aquí se trata en más de un sentido de una escena clave de la obra. Porque extrae su efecto no en última instancia de la cita de los clásicos, de su lengua en verso y de escenas puntuales. Los *gángsters* hablan en verso medido clásico, envuelven las intenciones más viles en gran retórica, estilo elevado. Así, se parodia y cita varias veces a Shakespeare –además de *Julio Cesar* también *Ricardo III* y *Macbeth*–, el *Fausto* –en particular la escena del jardín– y Schiller. También la costumbre de la rima al final de las escenas es tomada de Shakespeare, así como la alternancia entre verso y prosa. Pero lo que se revela ante todo en la escena del actor es la atroz similitud que existía entre la gran retórica teatral y la retórica de los políticos. Al día de hoy, cuando se escuchan grabaciones de las eminencias teatrales de los años 1920 uno puede llegar a asustarse por la similitud con los gestos del habla

de Hitler. Al igual que en *La ópera de los tres centavos*, también aquí se encuentra el procedimiento de que crítica social y crítica del teatro del estilo elevado confluyen.

En una discusión entre *gánsters* se trata de la llamada naturalidad en la aparición en público y en el teatro, y Arturo Ui insiste en la fuerza de seducción del hablar artificial, clásico:

Givolà: ¡No puedes andar así delante de los de la coliflor! ¡Es muy poco natural!

Ui: ¿Qué quiere decir poco natural? Nadie es hoy natural. Cuando ande, quiero que noten que ando. [...]

El actor: Creo que esa forma de andar es la adecuada para sus fines, señor Ui. ¿Qué más desea?

Ui: Aprender a estar de pie. Delante de la gente.

Givolà: Ponte detrás a dos tipos bien plantados estarás magnífico.

Ui: Qué tontería. Quiero que, cuando esté de pie, me miren a mí y no a los tipos que estén detrás. ¡Corríjame!

(Adopta una pose, con los brazos cruzados sobre el pecho).

El actor: Quizá. Pero es vulgar. No querrá parecer un peluquero, señor Ui. Cruce así los brazos. *(Cruza los brazos de forma que se vea el dorso de las manos, que descansan en los antebrazos).* Un pequeño detalle, pero la diferencia es enorme. Véalo en el espejo, señor Ui. [...]

Givolà: Pero podrían decir que no es

Auténtico. Hay gente que para esas cosas

Es muy rara.

Ui: Evidentemente que la hay.

Pero no se trata de lo que piense un profesor

O algún otro superlisto, sino de cómo

Se imagina el hombre sencillo a su señor.

Con eso basta.⁹

Ekkehard Schall, nacido en 1930 en Magdeburg, fallecido en 2005, había sido incorporado al Berliner Ensemble por Brecht mismo, en 1952, cuando aún era muy joven, un actor brillante y que trabajaba hasta el agotamiento, en muchos papeles como Baal y Fatzer, como Azdak, Puntila, Galileo, también como Brecht mismo en *La compra de latón*, de manera memorable como Coriolano y justamente, en primer lugar, como Arturo Ui. Era una estrella, un “actor de protagonistas” en el Berliner Ensemble precisamente en la fase en que este teatro entró en letargo.

Al ver su actuación, uno puede preguntarse si no exhibe poco su propia posición hacia el personaje representado Ui/Hitler. Pienso que este reproche no está justificado. La comicidad que mata por ridiculez y los momentos serios del repentino horrorizarse y de la reflexión se compensaban en la balanza. Schall mismo, por su parte, apuntó al respecto: “Ui/Hitler (visto desde su perspectiva) no es un hombre malo, hace lo que puede. Un valor moral o históricamente conocido como requisito de una representación aniquila el arte con la misma eficacia que los calzoncillos largos al amor”.¹⁰ Heiner Müller escribió el 13 de enero de 1974 este breve homenaje a Ekkehard Schall:

Cuando por vez número 532 estuvo sobre el escenario
En el papel de Arturo Ui el actor
Ekkehard Schall, quien era retratado por él,
Adolf Hitler, abandonó, por curiosidad para con la famosa actuación
(cuya fama se había difundido incluso
Entre los muertos) secretamente su tumba en el bunker.
Y se ubicó entre los espectadores en el Berliner Ensemble
Y sucedió que no fue reconocido
Frente a la copia más exacta, sino desapercibido,
Cada vez más pequeño fue haciendo mutis por el foro
De modo que a partir de entonces fue llamado
Por los otros muertos ya no con su
Nombre pasajero
Adolf Hitler, sino tan solo
Arturo Ui.¹¹

No es de menor interés comentar que la grabación que realizó la televisión germano-oriental de la representación es recién del año 1974. Siendo cautos se puede decir que no parecen haber tenido prisa en documentar y dar a conocer este acontecimiento mundial del teatro. Con la línea promovida oficialmente en la RDA del realismo socialista tenía poco y nada que ver. (Piénsese tan solo en que *El hundesararios* de Heiner Müller poco antes recibió críticas oficiales por cuestiones de dramaturgia y falta de perspectiva).

Después de la toma de poder llega el momento de la decisión acerca de la dirección que tomarían las actividades de Ui. ¿Avanza con el consorcio para ampliar su poder o sigue a la gente en torno a Roma/Röhm? Brecht muestra la vacilación de Ui otra vez como teatro casi absurdo. Primero decide ir con Roma contra Giri y Givolà. Roma ya se está haciendo ilusiones del golpe contra sus dos rivales y Ui ensaya un discurso sobre la traición. En esa ocasión se da la posibilidad de hacer negocios con la ciudad de Cícero. Cícero es el nombre de un suburbio de Chicago y aquí representa evidentemente a Austria, Dullfeet es el canciller austríaco Dollfuss, al que Hitler hizo asesinar. Ui rápidamente cambia de bando, su inconstancia interna se manifiesta como fortaleza en el póquer político del poder.

Claro que hoy hay que preguntarse en qué medida la obra de Brecht es adecuada en tanto análisis del fascismo y, probablemente, uno llegue aquí más bien a una respuesta escéptica. Su alcance limitado radica en una lectura abreviada del fascismo. En Brecht no se tiene en cuenta que tantos burgueses y también obreros querían y apoyaron el fascismo. En su pieza, la gente humilde simplemente está extorsionada y desanimada. El llamado irracionalista a delirios racistas y fantasías megalómanas, el placer masoquista de la subordinación, que Brecht vio con mucha mayor nitidez en otros contextos, no aparecen acá.

No caben dudas de que la lógica de la acción deja mucho que desear si se mide con los estándares dramáticos usuales, tal como sucedía en *Mahagonny*, que Adorno llamó la primera ópera surrealista. El germanista Burkhardt Lindner, por lo general muy prudente en sus expresiones, sostiene: “Si se lo mira con rigor considerando la pieza en sí, se trata de teatro absurdo que es montado como ascensión de Ui”.¹² Con la vuelta de tuerca, sin embargo, de que precisamente esas cuestiones absurdas también permiten percibir el carácter absurdo de la historia real. La relación con la historia era en forma de “alusión”, no de reflejo reproductivo, lo que justifica en gran parte el rasgo de travestismo cabaretero.

Dentro de todo, siempre se destacó con justa razón que Brecht, a la inversa, tampoco delinea una marioneta esquemática del capital según el manual del marxismo ortodoxo. Ui es alguien que transita sus propios caminos. Es cierto que lo contratan con una función, pero no se deja domesticar así nomás. “[...] se trata de mano de obra no calificada, puño de obra, pero el puño tiene cierta autonomía”.¹³

La obra fue escrita en tan solo tres semanas en marzo de 1941; para ver detalles remito a la exposición detallada de Raimund Gerz¹⁴ así como al estudio de Günter Heeg consultado por Gerz, de 1977, titulado *Die Wendung der Geschichte*.¹⁵

Pero ya en las anotaciones de Walter Benjamin acerca de las conversaciones en Svendborg con Brecht se encuentra la referencia a un plan de Brecht en los años 1930 de escribir “una sátira a Hitler en el estilo de los historiadores del Renacimiento”. En 1941, después del *blitzkrieg* y la ocupación de Francia y los países del Benelux, la marcha triunfal de los nazis realmente parecía inevitable. En abril, Brecht corrigió junto con Margarete Steffin los versos jámbricos en términos lingüísticos. La obra había sido escrita con la esperanza de ser representada en los EE.UU. —“una suerte de representación de Music-Hall en Broadway”¹⁶— y como Brecht, por ende, estaba a la espera de una versión en inglés no se había ocupado de darle los últimos retoques lingüísticos.

No hay que olvidar que *Arturo Ui* nunca pudo ser representado durante la vida de Brecht. En la posguerra, es probable que Brecht tuviera sus reparos de que el tratamiento satírico del pasado reciente nazi en una suerte de panóptico terrorífico-cómico corriera peligro de impulsar una minimización indeseada del tema. La puesta en escena se proponía contrarrestar esto mediante el fin tan brechtiano. La obra termina con la perspectiva hacia el imperialismo de los nazis, comenzando con la “anexión” de Cícero/Austria en un típico discurso de Ui:

[...] la paz en el comercio
De verduras de Chicago no es ya un sueño
Sino una realidad. Y para asegurar
Esa paz, he dispuesto hoy mismo
Comprar de inmediato nuevas ametralladoras
Y autos blindados, y naturalmente todo
Lo que haga falta de pistolas, porras
Y demás, porque ahora piden protección
No sólo Cícero y Chicago, sino también
[...]

Sigue una lista interminable de Washington pasando por Detroit y Pittsburg hasta Boston, Minneapolis y Nueva York. “¡Todas quieren protección! ¡Y ningún ‘jesto no es así!’ / Ningún ‘jesto no es decente!’ podrá detener a Ui!”

Después Schall aparece delante del telón, que acaba de cerrarse, se quita la barba falsa y dice el famoso epílogo:

Habéis ahora aprendido que una cosa es ver
Y otra mirar, una hacer y otra hablar por hablar.
¡Recordad que ese Uí estuvo a punto de vencer
Y que los pueblos lo pudieron derrotar!
Pero que nadie cante victoria sin saber
¡Que el vientre en que nació aún puede engendrar!

4

Bertolt Brecht se ubica en el inicio de todo establecimiento de una tradición del teatro moderno y posmoderno, ya no clásico, del día de hoy. Generó lo que se podría llamar un giro copernicano en la concepción del teatro: el apartarse de la idea de la ilusión sobre el escenario, el apartarse del ideal de que el espectador en el teatro debería olvidar, en la medida de lo posible, que se encuentra en el teatro. Teatro épico y modelo de pieza didáctica eran dos variantes de ese pensamiento nuevo. Se espera que nos comportemos en el teatro como si estuviéramos en un mismo espacio con los actores, que no perdamos la conciencia de que hay algo — un juego, una pieza— que es representado y presentado aquí y ahora para nosotros, y que no se trata de la exposición de una pieza de museo. Así se inaugura la idea del teatro de la situación. El teatro: siempre una mezcla de juego, cotidianidad, representación e información; un teatro tal debe comprenderse como factor social a partir de Brecht. No puede mantenerse al margen de los debates cotidianos ni de las preguntas fundamentales acerca de cómo los hombres pretenden regular socialmente su convivencia.

Por esta razón, en doble sentido según Brecht, el teatro ya no puede y hoy menos que nunca abandonar la utopía de que de algún modo, en algún plano constituye una alternativa a la sociedad, que no es solo parte de su maquinaria de entretenimiento. Vive de una energía que divierte, pero esta es también la energía para el impulso de que en realidad todo debería ser diferente. Para tomar las palabras de Müller, para la tarea del arte “de volver imposible la realidad”. Esa es su energía, y el hecho de que yo de joven siendo estudiante, en la época políticamente bastante movida antes de 1968, tuviera motivos para ver y sentir esa energía en la puesta me lo confirmó luego, por ejemplo, la lectura de Peter Brook. Escribió en un pasaje de *El espacio vacío* acerca de lo que denomina “teatro tosco”:

El teatro sagrado tiene su energía, el tosco tiene otra. La despreocupación y la alegría lo alimentan, pero es esa misma energía la que también produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: la de la cólera y, a veces, la del odio. La energía creadora que existe tras la riqueza inventiva de la versión de *Los días de la Comuna* realizada por el Berliner Ensemble es la misma que guarnece las barricadas; la energía de *Arturo Ui* es capaz de llevar directamente a la guerra. El deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, es una poderosa fuerza motriz. Figaro, Falstaff o Tartuffe caricaturizan o destruyen mediante la risa, y el propósito del autor es lograr un boicot social.¹⁷

El recuerdo del placer que me generó en aquel momento el teatro no me lo facilita, pero es preciso aceptar a posteriori las críticas más rigurosas que pusieron el acento en el letargo de esta estética teatral y en el carácter compensatorio de la performance perfecta desde un punto de vista artístico del protagonista. Günther Heeg destacó justamente el carácter propagandístico de la representación y su compromiso con la tradición de una estética que encuadra y encuadrada del *tableau* como dador de sentido, y en este contexto contrastó de manera notable la corporeidad y la actuación de Ekkehard Schall y de Martin Wuttke en la puesta de Heiner Müller de 1995:

Como los cuadros de esta puesta no son transparentes respecto del trabajo de desmontar, reformar y armar, los entreactos de improvisación, transparencia, movimiento espontáneo y emoción parecen a posteriori tan solo propaganda. [...] Al cuerpo de Ui nada le resulta difícil, parece obedecer sin esfuerzo a las ocurrencias del actor y del director. Como una pelotita de goma, como un jerbo rebota mientras ensaya un discurso [...] del sillón al aire [...] liberado del recuerdo de su naturaleza de criatura, un cuerpo artístico y un supercuerpo generado como compensación, un cuerpo acrobático. [...] La puesta en escena de Müller, y allí radica su significado político no menor, discute explícitamente con ese teatro brechtiano devoto del Estado. [...] El cuerpo [de Martin Wuttke] no está fijado socialmente, sino articula el deseo, no, la voracidad que saca a relucir el sentimiento profundamente arraigado en

el hombre de insuficiencia básica. Mucho antes de hablar jadea junto al proscenio como un perro. En postura inclinada, la lengua roja como la sangre: en el ovejero alemán se esconde un lobo. [...] La lengua oscila entre significado y sonido, está atravesado por un berrido entre infantil y obstinado, por el aullar voraz del lobo. [...] El cuerpo de este Ui/ Ubu, el cuerpo de Wuttke no es tapado por ningún *tableau*; al menos en la primera parte de la representación, que es la mejor. No tiene pudor, es impúdico.¹⁸

2016

- 1 Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht* [Guerra sin batalla], Colonia, 1994, pp. 248s.
- 2 Ibidem, p. 248.
- 3 Heeg, Günther: *Klopfezeichen aus dem Mausoleum: Brechtschulung am Berliner Ensemble* [Dando golpes desde el mausoleo: capacitación brechtiana en el Berliner Ensemble], Berlín, 2000, p. 32.
- 4 GBA 24, pp. 316s.
- 5 Schall, Ekkehard: s.t., p. 14.
- 6 Gerz, Raimund: "Der Aufstieg des Arturo Ui" [La resistible ascensión de Arturo Ui] en: *Brecht-Handbuch*, vol. 5, ed. Jan Knopf, Stuttgart/Weimar, 2001, pp. 454-479.
- 7 Ibidem, p. 461.
- 8 Ibidem, p. 466.
- 9 GBA 7, pp. 50ss. [edición en español: *La evitable ascensión de Arturo Ui en Teatro completo*, ed., trad., introd. y notas de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 1303s.].
- 10 Schall: op. cit., p. 19.
- 11 Ibidem, p. 21.
- 12 Burkhardt Lindner en Gerz: op. cit., p. 463.
- 13 GBA 27, p. 63.
- 14 Gerz: op. cit., pp. 459.
- 15 Cfr. Heeg, Günther: *Die Wendung zur Geschichte: Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil* [El giro hacia la historia: problemas constitutivos de la literatura antifascista en el exilio], Stuttgart, 1977.
- 16 Wekwerth, Manfred: *Schriften. Arbeiten mit Brecht* [Escritos. Trabajar con Brecht], Berlín, 1975, p. 141.
- 17 Brook, Peter: *Der leere Raum*, Berlín 1988, p. 101 [edición en español: *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil Novales, Península, 2012, pp. 65s., trad. levemente modificada].
- 18 Heeg: *Klopfezeichen aus dem Mausoleum*, pp. 32-37.



EL *GALILEO* DE BRECHT



EL GALILEO DE BRECHT

1

En 1938, durante su exilio en Dinamarca, Brecht concluye en Skovsbosstrand la primera versión de su *Galileo*, que –con algunos retoques realizados ya en 1939– fue el texto de base del estreno de la obra en Zúrich en 1943. La futura concentración en la figura central al principio está menos pronunciada: el primer borrador aún lleva el título “La Tierra se mueve”. En los EE.UU. surge entre los años 1944 y 1947 la segunda versión, la “americana”, que se lleva a escena con el título *Galileo* en Los Ángeles, con Charles Laughton en el papel protagonista. En los años 1955/56, Brecht elabora en el Berliner Ensemble una tercera versión, que restituye partes esenciales de la versión original y –con nuevas modificaciones realizadas durante los ensayos– constituye el texto de la obra para la famosa puesta en escena del Berliner Ensemble de 1957. La estructura general y el desarrollo de la trama no sufren cambios de versión en versión, mientras que el paso de la versión danesa por la americana hasta la berlinesa implica un desplazamiento temático considerable.

El argumento de la obra comprende los siguientes elementos de la trama: Galileo, profesor de matemáticas en Padua, encuentra pruebas que demuestran la teoría copernicana de que la tierra gira alrededor del sol, y no a la inversa como da por hecho la cosmovisión ptolemaica canónica. En la República de Venecia cuenta con libertad para investigar, pero ni suficientes recursos ni tiempo libre para trabajar, por lo que se va a la corte del Gran Duque de Florencia, pese a que allí la Inquisición tiene poder. Cuando estalla la peste, se queda en la ciudad, con valentía, para poder continuar sus trabajos. Sus investigaciones se incluyen en el Índice, Galileo sigue trabajando a escondidas. Cuando Urbano VIII es elegido Papa, Galileo da por sentado –en un exceso de optimismo– que la posición de la

iglesia se liberalizará y retoma sus investigaciones de manera pública. Se llega al juicio ante la Inquisición, Galileo se retracta de sus saberes adquiridos ocasionando un grave daño al progreso científico y social. Sus discípulos, horrorizados por la traición, se apartan de él. Después de la retractación, Galileo vive en calidad de prisionero de la Inquisición bajo el cuidado y la supervisión de su hija en una casa de campo en las afueras de Florencia. Escribe a escondidas una obra revolucionaria para la ciencia, pero en un autoanálisis de su caso, que su discípulo Andrea, estando de visita, llama “devastador”, Galileo finalmente llega al juicio demoledor de que por su traición no solo se “destruyó a sí mismo”, sino también se expulsó definitivamente del mundo de la ciencia. El científico, afirma Galileo, no puede sustraerse a la tarea de también influir en la práctica social que hace posible su trabajo teórico. Su posición se presenta no solo como traición a la ciencia, sino también a la sociedad. Porque el pueblo y la clase burguesa emergente necesitan la ciencia para sus objetivos modernos. A la vez, le entrega a su discípulo la copia de su obra, realizada en secreto, quien logra sacarla de contrabando de Italia: la ilustración seguirá su paso.

Para muchos, y con buena razón, *Galileo Galilei* es la obra de teatro más importante de Brecht. Ahora bien, entre los alumnos que tienen que tratarla en clase, se la teme por su fama de somnífero. Y, de hecho, a la dramaturgia se presta cierta lentitud épica, del mismo modo que los diálogos, en muchos casos afilados hasta resultar demasiado astutos, pueden generar el aburrimiento típico que se sufre ante todo aquello que está *demasiado acabado*.

En contra de una información errónea que se sigue difundiendo, no se trata de una obra de tesis acerca de la responsabilidad de la ciencia por la bomba atómica. Brecht se enteró en diciembre de 1938 de que se había logrado la fisión del átomo de uranio, y en 1939 añadió a la obra un breve pasaje que alude —con tono optimista, dicho sea de paso— a “nuevos descubrimientos”, “que forzosamente aumentarán las riquezas de los seres humanos de manera inconmensurable”. Recién se trata de la bomba atómica cuando Brecht confecciona con Laughton la traducción al inglés bajo el impacto de Hiroshima. No es la responsabilidad moral individual del científico la que está en un primer plano. En una anotación de 1947, Brecht más bien expresaba su preocupación de que se pudiera interpretar *Galileo* en términos morales y escribe: “por supuesto que en *Galileo* la moral no es de ninguna manera absoluta. si se mostrara el movimiento social burgués que hace uso de ella como algo en decadencia, Galileo podría haberse retractado con toda tranquilidad y su proceder habría sido sensato. (véase: *El consentidor y el disentidor*)”.¹ Es interesante que Brecht presente a su personaje cada vez bajo una

luz diferente. Ante la Inquisición se comporta con “cobardía”, pero antes, para poder seguir investigando, se quedó heroicamente en la ciudad invadida por la peste. Y corrió el riesgo de ser sentenciado cuando aún no estaba claro cuál era su situación. Una vez pone en peligro a su ciencia para no ponerse en peligro él. La vez siguiente se pone en peligro para no poner en peligro a la ciencia. No es posible emitir un juicio sobre su fortaleza moral personal partiendo de la información que provee el texto.

El problema colocado en el centro es otro. Se trata de un “comportamiento correcto” en sentido político-pragmático, no de moral personal. Tal como ya sugiere la alusión a *El consentidor* en la anotación de Brecht, *Galileo* está orientado hacia este tema de las piezas didácticas. De ahí que en la escena, de gran efecto dramático, del reencuentro entre maestro y discípulo, el problema moral subjetivo de la falta de solidez de *Galileo* retroceda por completo frente al efecto catastrófico de su comportamiento para la difusión de la nueva teoría a escala internacional.

ANDREA: También nosotros hemos sabido que la Iglesia estaba contenta con usted. Su total sumisión ha enseñado a los espíritus demasiado entusiastas al servicio de la ciencia sin respeto por los dogmas eclesiásticos que no se debe investigar si no es deseado por las autoridades [...].

GALILEO: (*con esfuerzo*). Por desgracia, hay países que se sustraen a la protección de la Iglesia. Me temo que allí al menos se sigan promoviendo las teorías erróneas y condenadas.

ANDREA: También allí, a consecuencia de su retractación, se produjo un retroceso exitoso para la Iglesia. Su nombre está en boca de todos los que ven en el progreso ilimitado de las ciencias naturales una amenaza para el orden general.

GALILEO: Comprendo. (*Pausa*).²

Este motivo es pura invención de Brecht, sin base alguna en la realidad histórica. El hecho de que Brecht solo respete los hechos históricos en la medida en que no se interponen a su propio hilo argumentativo no es un descubrimiento sensacional. Sin embargo, la obstinada tendencia de los estudios sobre esta obra de colocar precisamente el tratamiento del material histórico en el centro da motivo para repetirlo. (En la enciclopedia de Brecht más difundida, por ejemplo, se

teje y desteje con pasión a lo largo de páginas el problema de si la concepción de Brecht es o no compatible con la Historia). Pero lo histórico en *Galileo* es poco más que una mera clave cifrada de la problemática actual. En ese sentido, investigadores como K. D. Müller dieron en el clavo, quien pese a las apariencias no concibió *Galileo* como un drama histórico, sino como una obra de tipo parabólica.

2

Para reconocer la temática que gestó la obra *Galileo*, y que es de índole política, es preciso imaginarse la situación del autor que estaba viviendo en el exilio al escribir la primera versión de la obra. El año 1938 trajo consigo las victorias nazis en Checoslovaquia y Austria. A comienzos del trabajo sobre *Galileo* tuvo lugar la Noche de los cristales rotos, del 9 al 10 de noviembre de 1938. En esa época, Brecht escribe acerca de una “oscuridad que crece a pasos agigantados sobre un mundo desvariado” y habla de una “época reactiva”. Sin embargo, si sobre la base de estas circunstancias, tal como lo suele hacer en gran medida la investigación brechtiana hasta el día de hoy, se reduce el significado de la obra al llamado a la inteligencia burguesa a resistirse al fascismo, se le amputa a la obra, en beneficio de una verdad a medias —sin duda incuestionable— su núcleo semántico provocador. Para dilucidarlo es preciso comenzar con el recuerdo de que no solo en la fase de las piezas didácticas, donde es evidente, sino en la producción teatral de Brecht en su totalidad prácticamente siempre se trata de la elaboración de conflictos no resueltos y en cierta medida irresolubles *al interior del propio pensamiento*, del pensamiento marxista, comunista, de problemas desgarradores de la conciencia experimentados por el propio poeta.

Mientras una gran parte de sus lectores, también de los académicos, siempre quiere volver a instalarlo en la posición de la autoridad inapelable, el contenido semántico de las obras de Brecht rara vez puede ser aprehendido en el sentido de una expresión unívoca de sus convicciones políticas. Contra tal conocimiento de causa atentan innumerables interpretaciones, y no solo en el caso de Brecht: las posiciones sociopolíticas de un gran autor, más que ponerlas en juego en sus textos, se las juega en una apuesta. Si así no fuera, el arte, de hecho, habría merecido el predicado “particularmente superfluo”, en tanto mera duplicación fatigosa de la conciencia del autor. Pero tan simple no es la cuestión en las obras de Brecht, ni siquiera en aquellas que más se ofrecen al reproche del teatro aleccionador. “(...) es difícil averiguar qué quiere decir el autor en *Galilei* o en *El alma buena de Sezuan*,

por no hablar de la objetividad de las obras que no coinciden con la intención subjetiva” explica Adorno, con justa razón.³ En *Galileo* no hay que buscar una tesis que ilustre la obra, sino una articulación escénica de un conflicto irresuelto incluso en el pensamiento de Brecht. Partamos de que Galileo ha de ser visto en su esencia como figura del intelectual, del investigador y del teórico, en calidad del cual se veía el autor Brecht a sí mismo, y tomemos de guía la formulación aguda de Günther Heeg: “Dicho de manera contundente: *Galileo Galilei* es un autorretrato de Brecht reflejado en la figura histórica de Galileo”.⁴

¿Cuál podía ser el problema difícil de resolver para un poeta de ideario comunista en el año 1938 que confrontara al intelectual a una *Inquisición*? La respuesta se cae de madura: había una sola Inquisición que se ofrecía a Brecht mismo como un problema subjetivo y objetivo prácticamente irresoluble y así le proporcionaba un asunto literario: la Inquisición del estalinismo que culminó en los grandes simulacros de juicios en Moscú de los años 1936 hasta 1938. Corresponde traer a la memoria aquí algunos datos sobre esta cuestión marginalizada o totalmente omitida.

Lo que Brecht criticaba en los años 1930 del Estado estalinista era que presumía de ser en la teoría el guardián dogmático de la doctrina pura, pero en la práctica de ningún modo se dirigía a la extinción del Estado prevista en la teoría marxiana, sino más bien a su consolidación burocrática y posteriormente con métodos cada vez más terroristas. En 1938, Walter Benjamin relataba acerca de sus conversaciones: “Brecht se coloca, artero y afligido, ante el sillón en el que me siento y dice, imitando al ‘Estado’, al tiempo que mira torvamente a imaginarios interlocutores: ‘Ya lo sé, *debo* desaparecer’”.⁵ Brecht llega a una equiparación de iglesia y politburocracia. Benjamin: “Brecht habla de un odio inveterado contra los curas que heredó de su abuela. Deja entrever que aquellos que se han apropiado la doctrina teórica de Marx y que la manejan, formarán siempre una camarilla clerical. El marxismo se presta demasiado fácilmente a la ‘interpretación’”. Es bajo esta luz que hay que leer la exhortación repetida por Brecht de representar en una realización escénica del *Galileo* a la iglesia simplemente como “autoridad mundana”, cuya ideología en el fondo es intercambiable con algunas otras.⁶ La obra, sostenía Brecht, debía mostrar a la iglesia, por un lado, como “última instancia científica”, en la medida en que la ciencia es una hija legítima de la teología, de la que se emancipó; pero a la vez como última “instancia política”. La trama demuestra según Brecht “una victoria provisoria de la autoridad, no del clero”.⁷ ¿Pero dónde sino en el partido comunista existía para Brecht una instancia que hiciera las veces de última instancia científica (teórica) y política a la vez? Brecht

creía ser pragmático cuando afirmaba el llamado centralismo democrático en el sentido de la doctrina partidaria leninista, según el cual después de debatir democráticamente sobre la línea de la lucha cada uno debía atenerse sin contradecir a las resoluciones. Cualquier oposición luego es considerada como traición, ya que solo existe esa alternativa: o bien convencer al colectivo, el único capaz de actuar históricamente, el Partido Comunista, de la propia opinión, o someterse a su autoridad. Si no es este el caso, toda acción, y ya cada teoría que se dirige contra este único sujeto capaz de actuar, adquiere el carácter de traición.⁸ Sin duda había un lado en Brecht que se sentía interpelado por esta lógica implacable y su aparente pragmatismo político –piénsese en poemas como “Elogio del Partido”– pero no era ciego para lo que atañía a la deformación de estos principios en el estalinismo. Así lo formuló en el *Me-ti*:

Pero las ligas, en el extranjero, se deterioraron. Los miembros ya no elegían a los secretarios; eran los secretarios los que elegían a los miembros. *Su* daba las consignas y pagaba a los secretarios. Cuando se cometían errores, se castigaba a los que habían criticado; los que habían actuado mal conservaban sus puestos. Los cargos ya no se confiaban a los mejores, sino a los más dóciles. Algunos buenos elementos toleraron la situación porque –de haberse marchado– habrían perdido todo contacto con los miembros de la Liga. Pero con quedarse solo ganaban el derecho de señalar lo que consideraban errado. De esa manera, perdieron la confianza de los miembros de la Liga y, al mismo tiempo, la suya propia. [...] Los propios dirigentes de *Su* ya no se enteraban de nada, porque los secretarios ya no informaban nada que pudiera no ser grato. *Me-ti* denunciaba la decadencia del *Gran Método*. El maestro *Ko* se apartaba de este. *To-tsi* negaba cualquier progreso realizado en *Su* [...].⁹

En 1936 había aparecido *La revolución traicionada* de Trotsky. La oposición de izquierda, fundada en 1923, siempre volvía a atacar a la cumbre del partido por su pretensión de infalibilidad papal. Trotsky: “Al igual que la iglesia católica, la casta dirigente [...] del Partido ha formulado su dogma de la infalibilidad”.¹⁰ El conflicto entre la doctrina eclesiástica, que invoca la autoridad de Aristóteles, y la investigación empírica de Galileo, que tiene que ser vista como herejía, deja traslucir el antagonismo entre el carácter estático de un materialismo petrificado en

dogma y un materialismo vital y autocrítico. Brecht se ve directamente afectado por la dogmatización en materia de política cultural de la “camarilla moscovita” en torno a la revista *Unser Wort*. En julio de 1938, Walter Benjamin escribe a Gretel Adorno: “En lo que concierne a Brecht, se explica tan bien como pueden las razones de la política cultural rusa [que Benjamin anteriormente calificó de gran ‘misericordia’ de los ‘escritos fieles a la línea partidaria’ en general] basándose en especulaciones sobre las exigencias de la política de nacionalidades. Por supuesto que esto no le impide reconocer que la línea teórica es catastrófica para todo aquello por lo que estamos empeñándonos desde hace veinte años. Como sabrás, Tretjakoff fue su traductor y su amigo. Muy probablemente ya no esté con vida”.¹¹ Brecht, agrega, solo da respuestas muy “escépticas” cuando se menciona la “situación rusa”. Brecht apunta: “la literatura y el arte parecen estar jodidas, la teoría política se ha ido a la mierda [...]. un tal Wukressenski explica, en un artículo oficial [...], la teoría de stalin en términos semejantes a estos: ‘el estado se atrofia cuando se lo refuerza por todos los frentes’ [...]. sobre la ‘democracia’ política no se conocen más que frases y nada se sabe de la forma de organización social de la producción”.¹² Acerca de la lectura que Benjamin hace de Marx, Brecht expresa su alegría con el siguiente comentario: “ahora que tropezamos con él cada vez menos y especialmente entre los nuestros”.¹³ Y en 1939 apunta, abatido por el pacto entre Hitler y Stalin: “Creo que a lo sumo puede decirse que la URSS se salvó a expensas del proletariado mundial, al cual ha dejado sin consignas, sin esperanzas y sin apoyo”.¹⁴

Uno de los motivos centrales del nuevo método científico difundido por Galileo que es destacado en la obra dramática es la *duda*. En el contexto específicamente marxista, el motivo pierde su generalidad trivial. De lo que se trata es de la extinción de autocrítica verdadera e investigaciones empíricas imparciales al interior del marxismo, constatada por Brecht en ese entonces. Dudar y demostrar en lugar de fe ciega es el factor propiamente revolucionario de la ciencia de Galileo. Con su unión de teoría y praxis constituye para Brecht la clave cifrada del comunismo teórico y práctico del presente; la “nueva época” celebrada con entusiasmo por Galileo es la perfecta encarnación del movimiento revolucionario que Brecht espera presenciar en vida. Al final del poema “Elogio de la duda” se habla de los dirigentes que deben permitir la duda a sus dirigidos. En la máscara de Meti, dice Brecht: “Una sola cosa me autoriza a decir que soy realmente partidario del *Gran Orden*: con harta frecuencia he dudado de él”.¹⁵ (El “gran orden” siempre vuelve a ser utilizado por Brecht como clave cifrada de la sociedad comunista).

Es comprensible que Brecht, en los años 1930, refugiado en el exilio, se haya ocupado con frecuencia de las figuras de poetas, sabios, pensadores y precursores exiliados, desterrados o aislados. Quizás se haya comparado a sí mismo nada menos que con los fundadores del materialismo histórico. Es llamativo que en el marco de una conversación sobre el hecho de que la Unión Soviética, a su juicio, había recaído en un “estadio monárquico” históricamente anterior con “régimen personal” haya mencionado que “con la disolución de la Primera Internacional, Marx y Engels quedaron separados de una conexión activa con el Movimiento Obrero, y desde entonces no dirigieron sino consejos privados, no destinados a la publicación, a determinados dirigentes. Tampoco es por azar –aunque fuese lamentable– que Engels se dedicase por último a las ciencias naturales”.¹⁶ Un dato valioso: Así como Engels, el fundador de la nueva ciencia, ya no tiene influencia en su implementación social real, Galileo/Brecht tiene que retraerse a la ciencia/teoría pura, aislado de la implementación social de sus ideas.

Cae de maduro que, dadas sus serias dudas y reparos, Brecht no podía sino contenerse públicamente de volver a cuestionar temerosa o pudorosamente su solidaridad con el Estado estalinista en tanto principal opositor a Hitler. La solidaridad de Brecht declarada públicamente para con la Unión Soviética no daba lugar a que protestara jamás abiertamente contra la detención y el asesinato de personas, incluso de aquellas que le eran cercanas, como Carola Neher. Dentro de todo, en el poema “¿Es infalible el pueblo?” se trata del fusilamiento de Tretyakov:

Mi maestro
El grande, el amable,
fue fusilado, condenado por un tribunal del pueblo.
Como espía. Su nombre fue anatemizado.
Sus libros fueron destruidos. La conversación sobre él
Se volvió sospechosa y ha enmudecido.
¿Y si fuera inocente?

¿Cómo irá hacia la muerte?¹⁷

¿Sería posible –un pensamiento inimaginable– que así sirviera a un Estado que, hablando con Trotsky, hacía tiempo que había traicionado a la revolución? Brecht guardó silencio, pero, según recuerda Benjamin: “Sigue de cerca la

evolución rusa; e igualmente los escritos de Trotsky. Estos prueban que hay una sospecha [...]. Si un día se comprobase, habría entonces que combatir al régimen, y además públicamente. Pero esa sospecha no es hoy todavía, ‘por desgracia o gracias a Dios, como usted quiera’ —esta formulación Benjamin la reproduce textualmente—, una certidumbre. No es responsable derivar de ella una política como la trotskista”.¹⁸ En el ámbito personal, la siempre tan ponderada duda puede tornarse una culpa de gravedad si impide una necesaria toma de partido inmediata.

El hecho de que el texto haga aparecer el problema de reconocer la verdad corriendo peligro cuerpo y vida como un problema político y no como uno moral individual no parece haber hecho gran mella en el hecho de que para Brecht en lo personal fue un problema de esa índole. David Pike halla el cargo de conciencia de Brecht acerca de su silencio en el poema “A los que nazcan más tarde”:

Al que va tranquilamente por la calle
¿no podrán ya alcanzarle sus amigos
Que están en apuros?

Y cómo tiene que haber calado en Brecht un artículo publicado en octubre de 1938, es decir, apenas antes de escribir el *Galileo*, en la revista trotskista *Unser Wort*, que lo interpelaba a él, a Brecht, de manera absolutamente personal. David Pike descubrió el documento, pero no lo puso en relación con *Galileo*. Este artículo dice:

Usted, señor Brecht, conoció a Carola Neher. Usted sabe que no es ni una terrorista ni una espía, sino que fue un ser humano valiente y una gran artista. ¿Por qué guarda silencio? ¿Porque Stalin paga sus publicaciones “Das Wort” [...]? ¿De dónde sigue sacando el coraje para protestar contra el asesinato de Liese Herrmann, Anettka André y Hans Linden por parte de Hitler?

Y continúa:

Si Felix Halle, Ernst Ottwaldt, Carola Neher, Rudolf Haus, etc., estuvieran encerrados en los calabozos de Hitler y sus vidas estuvieran en peligro, cómo gritarían, escribirían, cómo maltratarían a la pobre conciencia mundial. Pero si Stalin mata a las mismas personas a ustedes no se les mueve un pelo. [...] ¿Y siguen asombrándose de que paso a paso van perdiendo terreno, que el

fascismo cada vez amplía más su área de influencia? [...] Stalin compró la autoridad moral de ustedes para adormecer la conciencia mundial, ustedes se prestaron a ello, ¿y todavía se asombran si después la conciencia mundial les muestra el trasero? La actividad de ustedes se reduce a una sola palabra: traición. Traición a sus libros y su moral, traición a las víctimas de Hitler y a las víctimas de Stalin, traición a las masas y traición a ustedes mismos. Realmente, el fascismo no podría conseguir mejores aliados que oponentes semejantes. Si ustedes no existieran, Goebbels los tendría que inventar.¹⁹

Aquí aflora lo impensable. Por lo visto, la posibilidad de articularlo solo residía en el discurso contradictorio del arte. Para Brecht, en lo personal, no podía excluirse que la capitulación ante la iglesia estalinista al final se evidenciara como crimen hacia la “nueva época” en lugar de astucia con miras a futuro y a la vez como traición a los “camaradas” cercanos y a amigos.

4

No en calidad de problema moral individual, sino de problema político se delineó un *tableau* que tenía que evocar en todo espectador contemporáneo de *Galileo* el recuerdo de la situación desahuciada de la inteligencia marxista que a menudo, por un fundado temor a la muerte o por oportunismo, quizás también en algún caso por motivos nobles, frente a la nueva “iglesia universal” estalinista se encontraban en la situación forzada de justificar acciones políticas en las que ellos mismos no creían. Como nadie está en condiciones de concebir lo que hubiera significado para la lucha contra Hitler si en la Unión Soviética se hubiera desatado una lucha interna, quizás incluso una guerra civil, no se podrá tomar a la ligera el juicio histórico sobre esa posición política que muchos entonces tomaron. El relato de Brecht en su primera versión apunta a poner en escena la disyuntiva, la escisión en la conciencia y en la praxis de los comunistas mediante la confrontación implacable y sin una solución dialéctica. El conflicto no debía ser dirimido y cancelado en la autoconciencia del protagonista. En esbozos anteriores, en Brecht aún se encuentra el título provisorio “Vida de Galileo. Versión para obreros” y la versión primigenia lleva el título “La Tierra se mueve”. Ambos títulos dan cuenta de que *Galileo*, al comienzo, aunque no haya sido concebido como pieza didácti-

ca, sí estaba concebido bajo el signo de la idea de las piezas didácticas. Algunas alusiones de la primera versión que apuntan a eso luego fueron descartadas. Por ejemplo, Andrea es llamado allí “cráneo rojo”. Es decir: ya tampoco para la juventud revolucionaria, tal la referencia actual para el año 1938, puede ser un ejemplo el intelectual oportunista / Galileo. Tal como la retractación de Galileo (en la ficción histórica de Brecht) priva al movimiento revolucionario burgués de una gran parte de su impulso optimista y su fuerza de convicción, así sucede con la realidad estalinista y el acomodamiento de muchos *tuis* a esta. Galileo sabe: “Claro, ¿quién querría seguir defendiendo estas nuevas teorías osadas después de que yo, una de sus autoridades, las tildara de mentira?” Y es de la opinión de que “he destruido todos los intentos que hubo que fueran perjudiciales a la fe ciega”.²⁰

Galileo es aquí ambas cosas a la vez: por un lado, un luchador de la resistencia que continúa sus investigaciones con astucia, por otro lado, un ser culpable que condena él mismo sin piedad su “autodestrucción”. El autor interpela en el medio del texto teatral a la inteligencia marxista y no en última instancia a sí mismo preguntando si la posición del acomodamiento puede ser sostenida sin autodestrucción.

Los datos del contexto histórico-político esbozados aquí que apuntan a identificar el fracaso de Galileo según Brecht fueron omitidos hasta el día de hoy por la investigación brechtiana, también después de que se tuviera acceso a diarios, cartas, etc., de esa época. (Tanto más hay que celebrar que Stephen Parker, en su biografía titulada *Bertolt Brecht: A Literary Life*, 2014, presente desde el aspecto biográfico numerosos argumentos que abonen nuestra interpretación). Las interpretaciones se concentran siempre en la pregunta por la responsabilidad del científico burgués respecto del fascismo, luego respecto de la bomba atómica. En cambio, Isaac Deutscher ya afirmó en 1963 en su biografía de Trotsky que fueron los simulacros de juicio de Moscú los que impulsaron a Brecht escribir el *Galileo*. (Hay que decir que su tesis se vio menoscabada por una equiparación demasiado directa entre Galileo y Bujarin, pero Deutscher no era un teórico de la literatura ni del teatro). En 1965, Ernst Schumacher se dedicó a desmentir toda razón de ser de esta idea con argumentos deficientes hasta el absurdo, principalmente de la idea de centrar la estructuración temática de toda la obra dramática en torno al problema del estalinismo. Sin embargo, lo cierto es que Brecht profesó repetidas veces un intenso interés por los juicios de Moscú en declaraciones que se conservan; las actas de los juicios, rápidamente publicadas, estaban en su poder; exhiben marcas que dan testimonio de su lectura y revelan especial interés por Bujarin, Rýkov y los dos médicos acusados del asesinato de Gorki. Las palabras finales de

Bujarin recuerdan en algunos pasajes, así como en el tono general –incluso según lo manifiesta el mismo Schumacher, quien tilda de “casual” a la similitud–, llamativamente al autoanálisis de Galileo. Una crítica de los simulacros de juicios en el *Libro de las mutaciones* adquiere importancia para la comprensión de *Galileo: Me-ti* (es decir, Brecht) reprende a Ni-en porque en sus juicios contra sus enemigos en la asociación exige demasiada confianza del pueblo. Sería “lo mismo que si se me exigiera creer algo indemostrable [...] Con el proceso sin pruebas ha infligido un daño al pueblo. Debía haberle enseñado a exigir pruebas”.²¹

Mientras en el caso de científicos del marxismo ortodoxo uno no puede reprimir la sospecha de que se trata de proteger a cualquier precio a Brecht de la sospecha de haber tenido opiniones que en la jerga política se denominan “antisoviéticas” o “trotskistas”, en la investigación “occidental” ante todo parece ponerse en acción otro tipo de bloqueo visual. Está tomada la decisión de no permitir que se atente contra el Brecht del mensaje moral y político claro, porque eso implicaría una revisión que a su vez forzosamente traería aparejada una nueva reflexión crítica de la idea del teatro épico.

Una de las pocas personas que analizaron la dimensión política de la obra es la tempranamente fallecida Betty Nance Weber, que se dedicó al intento de volver legibles las obras maestras del teatro épico –*Madre Coraje, Galileo, El círculo de tiza caucasiano*– como crónica y dramatización crítica de la historia soviética de 1917 a 1938. Esto no deja de ser un gran mérito, aunque haya realizado de un modo demasiado unilateral una identificación entre Galileo/Brecht y Trotsky y así les allanó el camino a los críticos para que ignoraran globalmente sus descubrimientos, que apuntan todos a una referencia del texto a los juicios. En su poema “Los bolcheviques descubren en el verano de 1979 en Smolny dónde estaba representado el pueblo: en la cocina”, Brecht retoma un episodio de *Mi vida* de Trotsky.²² En el año 1910, Trotsky publicó la idea de la revolución permanente, en 1610 Galileo confirma la teoría de Copérnico con el movimiento permanente, que el texto enfatiza. Brecht modificó la fecha histórica del período del nuevo Papa de 1623 a 1624; en 1924 murió Lenin, comenzó el ascenso de Stalin, que muchas veces fue llamado “el Papa rojo”. La retractación de Galileo tuvo lugar el 22 de junio de 1633; Trotsky compara la retractación de Rakovsky en 1933/34 con la de Galileo. La idea –históricamente insostenible– de que Galileo por un momento fue igual de fuerte que sus opositores suena como un eco de la “constatación autocrítica”²³ de Trotsky de que aún en el XII Congreso del Partido podría haber vencido sobre la burocracia de Stalin.

En la versión brechtiana de los acontecimientos históricos, Galileo no solo fracasa por la Inquisición, sino por el hecho de que a causa de su ceguera política se trasladó a su área de poder –de la República de Venecia a la Corte de Florencia– porque no reconoce en absoluto la complejidad política de la situación. Para Galileo solo existe un tiempo en el que existe, y este es el tiempo lineal del saber progresivo, el tiempo del desarrollo de la razón: el tiempo de la lógica. Pero esta credulidad en la razón del iluminista es confrontada por los sucesos escénicos con una segunda forma temporal, desconcertante en términos histórico-políticos. En Florencia reina el ayer en términos políticos, en Venecia, aunque aún tenue, el mañana.

Galileo se equivoca al calcular los márgenes la nueva libertad y subestima el tiempo lento e intrincado de la *machtpolitik*. No comprende que Florencia, la ciudad donde puede llevar adelante sus investigaciones es, a la vez, la ciudad que en la línea temporal del desarrollo político es retrógrada y reaccionaria. Fracasa porque solo percibe su entorno histórico según la medida de su conciencia como científico. (Esto vale también para el mundo personal, como muestra su comportamiento frente a Virginia, su hija, para cuya boda sacrifica su ciencia). Con Louis Althusser se puede concebir la dramaturgia de la obra como una *disociación interna* planificada *de dos formas temporales*. En *Galileo Galilei* se vuelve evidente una ceguera que es análoga a *Madre Coraje*: El espectador ve que hay algo que el personaje escénico no ve:

[...] así, en el *Galileo*, esa historia más lenta que la conciencia impaciente de lo verdadero, historia desconcertante también para una conciencia que no llega jamás a “poseerse” durablemente a sí misma en el tiempo de su corta vida. Esta confrontación tácita de una conciencia –(que vive bajo el modo dialéctico-dramático de su propia situación, y que cree que el mundo entero se mueve por sus propios resortes) y de una realidad, indiferente a la mirada de esta pretendida dialéctica, y aparentemente no dialéctica– permite la crítica inmanente de las ilusiones de la conciencia.²⁴

Si el teatro no tiene como meta disolver esta disonancia entre conciencia y proceso histórico que le es ajeno, dirimiendo y cancelando la contradicción de manera dialéctica en una autoconciencia, la obra dramática depende de una representación que confronte la conciencia impaciente de lo verdadero de manera

muda y sin mediar palabras con la realidad histórica que es indiferente para con el individuo. Solo mediante una estética tal de la escisión puede surgir para el espectador la crítica de la propia ilusión de la conciencia, ya se trate de la ilusión de la posibilidad de manejarse con astucia con las circunstancias, la guerra, y de “hacer su negocio” (Madre Coraje), ya sea la ilusión del poder del trabajo puramente intelectual de la teoría (Galileo). Estas ilusiones confortantes para el sujeto son representadas y “presentadas” en las obras de Brecht.

En este sentido preciso Brecht cambió la problemática del teatro clásico, cuando renunció a tematizar bajo la forma de una conciencia de sí el sentido y las implicaciones de una pieza. Por ello entiendo que, para producir en el espectador una nueva conciencia, verdadera y activa, el mundo de Brecht debe excluir necesariamente de sí toda pretensión de tomarse y representarse a sí mismo en forma exhaustiva bajo la forma de conciencia de sí. [...] Lo que quiere producir [Brecht] por excelencia es una crítica a la ideología espontánea en la que viven los hombres. A ello se debe que deba excluirse necesariamente de estas piezas esa condición formal de la estética de la ideología que es la conciencia de sí (y sus derivados clásicos: las reglas de la unidad). En él (me refiero siempre a sus ‘grandes piezas’) ningún personaje reúne en sí en forma reflexiva la totalidad de las condiciones del drama. [...] En este sentido estas piezas están justamente *descentradas*, ya que no pueden tener un centro, ya que, partiendo de la conciencia ingenua, atiborrada de ilusiones, se niegan a hacerla ese centro del mundo que quiere ser. A ello se debe que el centro esté en ellas, me atrevo a decir, siempre al lado, y en la medida en que se trata de una desmistificación de la conciencia de sí, el centro está siempre diferido, siempre más allá, en el movimiento de ir más allá de la ilusión hacia la realidad.²⁵

La escisión significa una dramaturgia del descentramiento. La versión norteamericana, en cambio, apuntaba a una dramatización en el sentido clásico. Centra los conflictos en el individuo, aleja la realización escénica de lo épico y la acerca al realismo. Así prácticamente no es posible contar con la “escisión” política del público que tenía en mente Brecht. Antes bien, el texto ahora subraya el fracaso moral de Galileo como individuo (con lo cual se aleja aún más de la

realidad histórica). Galileo aparece como “colaboracionista”. La acentuación de la responsabilidad personal del científico en la era de la bomba atómica desplazó la problemática política de la primera versión, aún cercana a la pieza didáctica, para beneficio de un cuestionamiento psicológico-moral. Pero, por lo visto, no bastó con el oportunismo dramático y temático de Brecht. Pese a la representación jugosa y compleja de Galileo por parte del actor Charles Laughton, el público norteamericano no logró un buen acceso a la obra. Incluso los paralelos evidentes hacia el presente quedaron ocultos para muchos. Las costumbres visuales de allí no se adaptaban al método brechtiano, su idea teatral basada más en observación distanciada que en empatía. Tampoco las seis funciones en Nueva York en diciembre de 1947 cambiaron esta situación.

En cambio, el trabajo con *Galileo* del Berliner Ensemble en 1955/56 constituye en sí mismo un episodio dramático-dialéctico de historia teatral. Brecht mismo solo pudo participar de los ensayos desde diciembre de 1955 hasta marzo de 1956. Allí se trató en primer lugar de los polos dialécticos de la obra, el comienzo, con el saludo enfático de la nueva época por parte de Galileo y la escena final con su autocondena. Brecht tuvo que interrumpir los ensayos por el deterioro de su salud, y después de su muerte en agosto de 1956, Erich Engel los concluyó. En enero de 1956, sin embargo, Jrushchov dio el famoso discurso secreto sobre Stalin, cuyo texto, aún antes de la publicación a mediados de año, circulaba entre intelectuales. Según informan testigos que estuvieron presentes en los ensayos, Brecht acentuó, no en última instancia bajo la impresión de esas revelaciones, la crítica a Galileo hasta que llegó a ser un análisis verdaderamente devastador. A Galileo lo declara un “criminal social”, que “odia fanáticamente a la humanidad”. La imagen del criminal debía tapar por completo la del científico. Tampoco ahora Brecht manifestó de manera directa que en *Galileo* había tratado problemas del movimiento comunista mundial petrificado por el estalinismo. Solo la anotación de una colaboradora durante los ensayos berlineses del *Galileo* establece una relación vacilante, meramente formal, entre Galileo y el estalinismo: “Según la perspectiva de Brecht, con la representación del Galileo está resuelta, por ejemplo, la representación de los grandes juicios soviéticos. Está técnicamente resuelta. El autoanálisis de Bujarin, en el que al momento del análisis se eleva tanto por encima de sí mismo como ningún otro en la sala de audiencias”.²⁶ En su lugar, Brecht se aferró tozudamente a la tesis insostenible de que el Galileo Galilei histórico debía sufrir una condena igual de demoledora. Un camuflaje (típicamente) brechtiano hasta el final. Ernst Busch luchó una y otra vez contra esta interpretación:

En los últimos ensayos que hizo —y a mi juicio sin duda eso tuvo también una nota trágica— siempre se peleaba con Busch, le decía Busch, usted representa a un delincuente, es un criminal, un hombre que sabe la verdad y no la dice. Y Busch le decía: Pero Brecht, usted no escribió eso. Y Brecht seguía insistiendo: Busch, usted es un criminal. Y Busch volvía a decirle: Brecht, usted no escribió eso.²⁷

Es bastante evidente de qué se trató en este conflicto en realidad: Brecht estaba firmemente decidido a utilizar la representación de su obra sobre *Galileo* para una polémica inequívoca contra cualquier, pero cualquier atisbo de oportunismo del intelectual individual frente al partido = iglesia. Por ese motivo Galileo no podía caer en gracia. Nadie debía poder sustraerse al conocimiento de las terribles consecuencias del oportunismo para la vida política del partido y también del Estado “socialista” y de la sociedad. Busch tenía razón en lo que al *texto* se refería. Lo que Brecht quería se refería al efecto concreto intencionado del *teatro* en la situación social e ideológica concreta. Esta intención desapareció bajo la dirección de Engels. A nivel mundial, *Galileo* del Berliner Ensemble era celebrado en funciones extraordinarias como una superación del teatro, pero en una versión en la que Busch/Galileo al final despertaba, sin duda, simpatía y compasión. “La moraleja de la obra y la moraleja de la puesta en escena se ignoraban mutuamente; en lugar de la condena del compromiso ideológico viene su elogio y su absolución”.²⁸

En el texto mencionado, extraordinariamente iluminador y calurosamente recomendado al lector, Günther Heeg expuso hasta qué punto de las grietas y lagunas incluso de la superficie textual se puede extraer “que la polémica de Brecht con Brecht nunca concluyó, que se pasó la vida lidiando con *Galileo*”.²⁹ Afirma, de manera lapidaria: “La versión berlinesa de *Galileo Galilei* de 1955/56 es el intento más profundo de Brecht de convertir la pregunta por la culpa en centro y eje del teatro épico”.³⁰ Creemos haber avanzado en los motivos que lo sustentan. Pero el material está a disposición en el texto mismo, basta con que uno lea con suficiente perspicacia. En el gran sermón de Galileo en la escena 14 de la versión berlinesa, Heeg percibe su teatralidad: “No es posible ignorar el carácter teatral de este sermón, a la vez diatriba y expiación. Un hombre que recubre su propia debilidad, su propio fracaso con un disfraz moral, se golpea el pecho exigiendo así que la conciencia mundial rinda cuentas ante los tribunales: es la gran ópera de la culpa. El tenor está perdido, pero no puede dejar de lanzarle su adiós a la posteridad, de interpretar su propio ocaso como ganancia en términos de conocimiento y sabiduría, de trasladar la autoacusación *à la Rousseau* a un ajuste

de cuentas universal con la época y, convirtiendo la propia caída como origen de todos los pecados posteriores, dotarse a sí mismo una vez más de la altura del héroe en una era de enanos”.³¹

¿Y el discurso entusiasta de Galileo que celebra la nueva época en la primera escena? Al menos en la misma medida que lleva el sello de la ilustración y de la teoría de Marx, lleva el de un placer nietzscheano de la nueva libertad de Dios, del vacío del universo. Pero no genera estremecimiento, como en el caso de Pascal, sino que invita tan solo al placer amoral del conocimiento.

GALILEO: Las viejas teorías, que se creyeron durante mil años, se están desmoronando. En sus construcciones hay menos madera que en los pilares que cumplen la función de apoyarlas. Pero el saber nuevo es una nueva construcción de la que solo existe el esqueleto. [...] Los cielos, según se ha visto. Están vacíos. Y han estallado alegres carcajadas. [...] Siempre se ha dicho que los astros estaban fijos en una bóveda de cristal para que no pudieran caerse. Ahora hemos cobrado ánimos y los hemos dejado flotar libremente, sin apoyo, y ellos han emprendido un gran viaje, como nosotros, sin apoyo y a gran velocidad.³²

Ahora bien, ¿no se trata aquí también de una retórica demasiado perfeccionada que tapa un miedo más profundo?

El descubrimiento de Galileo está ligado a la experiencia shockeante de la contingencia de la existencia humana, no a la promesa de un orden humano nuevo y mejor. Todas las personas de la obra conocen esa experiencia, menos Galileo y su homúnculus Andrea. Y sin embargo está fuertemente inculcada en su proyecto (y el de su autor). La visión exaltada de una nueva época, el cortocircuito político del dismantelamiento del cielo ptolemaico sobre la tierra al dismantelamiento de la autoridad producto de la voluntad divina solo disimula mal el horror del yo marginalizado y superfluo.³³

A Heeg le llamó la atención que en la obra justamente los representantes del orden antiguo tuvieran “textos potentes” que trascendían los límites que les fijó el autor. En ellos cobra vigencia aquel temor que amenaza con desaparecer en el discurso de los personajes, por decirlo de alguna manera, “oficiales”. El texto no puede ser encerrado a pan y agua en un personaje, adquiere significado autónomo.

El argumento es el cielo ptolemaico que se halla en forma de bóveda en actitud protectora sobre el escenario del teatro de Brecht. También, y precisamente, en *Galileo Galilei*, que suscribe por completo al giro copernicano. En la dramaturgia de la obra, en el modelo de su puesta en escena se percibe poco del pensamiento copernicano que propaga el protagonista del título.³⁴

No obstante, esto “tiene que ver [...] con las construcciones minuciosas de cabo a rabo que realiza Brecht del argumento. [...] Una cosa se explica a partir de lo otro, toda contradicción tiene sentido hasta que [...] el argumento cierra. El teatro épico que presenta aquí Brecht tiene como fundamento una hermenéutica de la forma cerrada”.³⁵ Pero esta ambigüedad del texto, según muestra Heeg, permite reconocer lo cerca que aún se encuentra el teatro épico de Brecht del modelo dramático clásico, que querría hacer patente el sentido en la totalidad de la obra.

En el proceso de secularización el teatro sustituye a la teología, el Dios creador se muda del más allá al escenario, la cosmovisión de la ilustración es anticipada y certificada. [...] Podrá decirse que [el sentido] desapareció del mundo, en el teatro brilla con más fuerza aún. Los *tableaus* del escenario a la italiana muestran lo que mantiene la cohesión del mundo, o mejor dicho, el hecho de que el mundo está cohesionado; lo cual es también la intención secreta del teatro épico.³⁶

Resta añadir un dato curioso que es más que eso. En un episodio que Brecht en 1938 había incluido a su primer borrador de *Galileo* pero que después descartó, Virginia lee a Galileo algunas de las inscripciones de las vigas del techo de la biblioteca de Montaigne. Galileo comenta cada una de las inscripciones hasta que llega a la siguiente: “Virginia: Dios creó al hombre como una sombra. ¿Quién puede juzgarlo cuando se puso el sol? *Galileo guarda silencio*”.³⁷

Acerca de la dialéctica de vergüenza y culpa, así como acerca de la “sombra de la tragedia” que echa aquí el teatro épico, el lector puede remitirse a las explicaciones de Heeg. Entre otras cosas, constata:

El silencio de Galileo es el silencio de la vergüenza. Articula mudamente la confesión de que después de la puesta del sol divino ya no habrá instancia humana que tome el lugar del juez supremo sobre el bien y el mal. Recuerda mudamente a la existencia de sombra del hombre, a su estado a merced de la muerte. Señala mudamente que la época de la escena teatral como institución moral o crítica de la sociedad está acabada.³⁸

Lo cual vuelve a plantear la pregunta por un teatro más allá de fallo judicial y sentencia, que estaría a la altura de las dimensiones materialistas del texto de Brecht, en el sentido de Althusser, es decir, de sus fracturas, sus lagunas, su enmudecimiento.

1988/2016

- 1 Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal II, Frankfurt, 1963, p. 800 [edición en español: Diario de trabajo III. 1944/1955. Trad. Néldida Mendilaharzu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, p. 228, trad. levemente modificada].
- 2 GBA 5, p. 99 [edición en español: *Vida de Galileo* en Teatro completo, ed., trad., introd. y notas de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, trad. adaptada de la versión final, pp. 996].
- 3 Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt, 2003, p. 55 [edición en español: Teoría estética. Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004, p. 50].
- 4 Heeg, Günther: Klopfszeichen aus dem Mausoleum. Brechtschulung am Berliner Ensemble [Dando golpes desde el mausoleo: capacitación brechtiana en el Berliner Ensemble], Berlín, 2000, p. 143.
- 5 Benjamin, Walter: Versuche über Brecht, Frankfurt, 1966, p. 128 [edición en español: Tentativas sobre Brecht. Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998, p. 146].
- 6 GBA 24, p. 238.
- 7 Brecht; Bertolt: Schriften zum Theater 4, Frankfurt, 1963, p. 220.
- 8 Maurice Merleau-Ponty iluminó este tema abismal de una manera que no ha sido superada aún. Cfr. M.M.P.: Humanismus und Terror [Humanismo y terror], Frankfurt, 1966.
- 9 GBA 18, p. 168 [edición en español: Me-ti. El libro de las mutaciones, trad. Néldida Mendilaharzu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969, pp. 110s.].
- 10 Cfr. Trotsky, Leo: Verratene Revolution [La revolución traicionada], Essen, 1990.
- 11 Benjamin, Walter: Briefe, vol. 2, ed. Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, Frankfurt, 1966, pp. 771s. [edición en español: Adorno, Gretel y Walter Benjamin: Correspondencia 1930-1940, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011, p. 358].
- 12 Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal I, Frankfurt, 1963, p. 36 [edición en español: Diario de trabajo I. 1938/1941, trad. Néldida Mendilaharzu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977, p. 37].
- 13 Benjamin: Versuche über Brecht, p. 131 [edición en español: Tentativas sobre Brecht, op. cit., p. 149].
- 14 Brecht: Arbeitsjournal I, p. 62 [edición en español: Diario de trabajo I, op. cit., p. 62]
- 15 GBA 18, p. 151 [edición en español: Me-ti. El libro de las mutaciones, op. cit., p. 100].
- 16 Benjamin: Versuche über Brecht, p. 131 [edición en español: Tentativas sobre Brecht, op. cit., p. 148].
- 17 GBA 14, pp. 435s.
- 18 Benjamin: Versuche über Brecht, pp. 131s. [edición en español: Tentativas sobre Brecht, op. cit., p. 149].
- 19 Citado por David Pike en: Brecht-Jahrbuch 1982, Frankfurt, 1982.
- 20 GBA 5, p. 100.
- 21 GBA 18, p. 169 [edición en español: Me-ti. El libro de las mutaciones, op. cit., pp. 109s.].
- 22 GW 8, p. 392.
- 23 Cfr. Trotsky, Leo: Mein Leben [Mi vida], Frankfurt, 1974.
- 24 Althusser, Louis en: Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion, n° 137, 04/1981, p. 80 [edición en español: 'El 'Piccolo', Bertolazzi y Brecht. Notas acerca de un teatro materialista'. En: La revolución teórica de Marx, trad. e intr. Martha Harnecker, México, siglo XXI, 1967, p. 117].
- 25 Ibídem, pp. 81s. [edición en español: pp. 118s.].
- 26 Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts [Las tentativas dramáticas de Bertolt Brecht], Berlín, 1977, p. 110.
- 27 Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer 2, Frankfurt, 1990, p. 59.
- 28 Schumacher: op. cit., p. 304.
- 29 Heeg: op. cit., p. 152.

30 *Ibíd.*, p. 147.

31 *Ibíd.*, pp. 148ss.

32 BFA 5, pp. 10s. [edición en español: *Vida de Galileo*, op. cit., trad. adaptada, p. 925].

33 Heeg: op.cit., pp. 152s.

34 *Ibíd.*, p. 150.

35 *Ibíd.*, pp. 144-146.

36 *Ibíd.*, pp. 146s.

37 BFA 5, p. 115.

38 Heeg: op.cit., p. 180.



EL HERMANO DE KAFKA



1

Pensar a Brecht y a Kafka juntos es algo que para más de uno sigue pareciendo osado, al menos en una primera mirada. Y, sin embargo, en algunos teóricos y artistas importantes se los encuentra en un mismo horizonte de reflexión. Su interés por Kafka y Brecht indica similitudes, incluso identidades, más profundas, quizás más ocultas de lo que permite suponer el esquema de la recepción usual.

Ya el paralelo de que ambos autores se valgan de un género didáctico –por un lado, la pieza didáctica (Brecht), por el otro, la parábola (Kafka)– pero a la vez lo trabajen a contrapelo, es algo que llama la atención. En Kafka no se trata de un sentido en ropaje parabólico, sino, por así decirlo, de “parábolas ciegas”, según un concepto feliz que debemos a Gerhard Neumann. Se exhiben como parábolas que justamente cuestionan, en forma de enunciación de un sentido disfrazada, la enunciación de un sentido. Ahora bien, si se mira bien, en Brecht también se trata de la simulación de una enseñanza. Lo que las piezas didácticas realmente tienen para enseñar es más el límite de todo lo enseñable que las célebres sapiencias de que la lluvia cae de arriba hacia abajo. Su enseñanza [*Lehre*] se acerca más bien a un vacío [*Leere*], la pieza didáctica es una pieza vacua. Respecto de Kafka, este conocimiento se impuso ampliamente, enlazado con la idea de que la crítica del sentido no equivale a ausencia de sentido –en ese caso, su obra carecería de interés–, sino que la posibilidad de un sentido es algo que se negocia. Con respecto a Brecht, la situación es otra, porque la costra de los prejuicios sigue siendo muy gruesa e impide que se vuelva visible un Brecht distinto al Brecht didáctico usual. Para este otro, sin embargo, motivos como lo absurdo, la pluralidad irrevocable de interpretaciones, la duda y la risa batailleana acerca del sentido que estalla desempeñan un papel que aún no ha sido valorado lo suficiente.

Para el lector, también salta a la vista en Kafka y en Brecht un ideal lingüístico similar: el ideal de una sobriedad concebida de manera radical. Suele resaltarse que el arte de la poesía brechtiana consiste precisamente en su extrema proximidad con el lenguaje cotidiano. Si todo lo esencial emigró a la abstracción de lo “funcional”, no queda más espacio para la retórica “artística” de la literatura anterior. Ambos, tanto Kafka como Brecht, buscan realizar lo poético de su escritura no en la hipérbole, no en la expresión inusual, sino en la extrema proximidad con el uso cotidiano del lenguaje. Kafka anota: “El modo particular de mi inspiración [...] es que puedo hacer todo, no solo en función de un determinado trabajo. Si escribo una frase al acaso, por ejemplo ‘Miró por la ventana’, ya está acabada”.¹ El agua clara del lago en el que los cisnes “sumergen su cabeza”, en Hölderlin es calificada de “sagradamente sobria”. Del mismo modo, ambos poetas parecen estar poseídos del deseo de despojar al lenguaje de todo adorno retórico para hacer surgir una verdad más profunda del movimiento lingüístico más sobrio por cuenta propia, un espejo, no alterado por intenciones y más allá de toda idea concebida por el autor que rebajaría al lenguaje al nivel de algo vehicular. Está claro que tal postura es más evidente en Kafka que en Brecht. Pero también en él se encuentra el escepticismo para con la posibilidad del lenguaje de dar con la realidad sencillamente sin emitir juicio. El joven Brecht ya había tomado nota: “El lenguaje existe para condenar los hechos. Ese es su único papel. Pero ni siquiera lo cumple”.

La escritura de Kafka prescinde por principio de la metáfora. Su “metamorfosis” se inicia donde ya no es posible trazar un límite que preserve la diferencia entre significado propio e impropio; lo cual lleva a que el discurso literario y también su teoría forzosamente tenga que tomar distancia de la idea de que la poesía puede convertir la realidad en objeto de reflejo metafórico y a la vez conservar la certeza de la diferencia entre significado real y metafórico. “Las metáforas son una de las muchas cosas que me hace desesperar a la hora de escribir”.² En Brecht, a su vez, el carácter de expediente presente en muchos de sus textos parece comunicar todo el tiempo que ninguna metáfora poética está a la altura de la realidad a representar.

Podría arriesgarse la tesis de que la función del relato épico en Brecht desempeña una función de distanciamiento comparable al método narrativo de Kafka (mayormente en tercera persona) desde la perspectiva limitada del protagonista. En ambos casos, el lector percibe en el trasfondo de aquello que los protagonistas pueden opinar, decir, pensar, una instancia y posición omnisciente distinta, una realidad diferente que hace aparecer la opinión de los protagonistas como algo limitado, cuestionable, dirigido por ideología. Y en vistas de este elemento en común importa poco que aquella instancia asuma, en un caso, la forma de una

oscuridad de las circunstancias reales que conserva su carácter enigmático (en Kafka), en otro, un modo de obrar de las circunstancias sociales de su existencia inaccesible a los sujetos (en Brecht). En ambos casos se trata de la imposibilidad de la conciencia de sí mismo de arribar por cuenta propia a una/su verdad, en un desarrollo probablemente “dialéctico” de sí mismo.

Si en Kafka el personaje del marginado asciende hasta convertirse en el motivo temático central, también en Brecht, con toda su sensibilidad para con lo solidario y colectivo, la figura del egoísta, del que quiere imponerse de manera espontánea y del traidor del colectivo se vuelve el motivo central de sus obras. En el fondo siempre se trata de desertores. “Me cago en el orden del mundo. Estoy perdido”³, se lee en *Fatzer*. No hay que exagerar mucho para imaginarse un análisis que eche luz a toda la producción teatral de Brecht a partir de una *poética de la deserción*. La práctica literaria de Brecht no era, como suele afirmarse, el intento de propagar la clasificación y subordinación. En realidad, de Kragler hasta Galileo, del joven compañero hasta Fatzer, de Paul Ackermann hasta Azdak que, solo por ser corruptible, puede enunciar el derecho, siempre se trata de lo opuesto, de ese tema de la vida de Brecht, a saber, la productividad de la desviación y su fracaso (trágico). El individuo que nada contra la corriente del propio partido por una intuición subjetiva, el individuo que lleno de irracionalidad insiste en el ahora de su vida, contra todo cálculo planificador, es decir, que posterga el deseo. Cada una de sus obras realiza la representación del carácter efectivo de un irracionalismo radical en el corazón de la racionalidad.

Al comienzo se hizo mención de que en comentarios de diversos artistas y teóricos se encuentra un acercamiento de Kafka y Brecht. Un ejemplo de ellos es Heiner Müller, que admiraba a ambos. Nikolaus Müller-Schöll resumió su obra con Brecht y Benjamin bajo el término de “derrotismo constructivo”. En efecto, Müller, brechtiano por excelencia, copió palabra por palabra textos enteros de Kafka a modo de práctica personal. El bloque de prosa “El hombre en el ascensor” en *La misión* es un texto kafkiano de principio a fin, piénsese tan solo en la prosa de “Una confusión cotidiana”. Müller realizó una versión abreviada de *En la colonia penitenciaria* y citó “El escudo de la ciudad” de Kafka. A “Centauros”, parte cuatro de *Wolokolamsker Chaussee*, la califica de “cuento de terror traducido del sajón de Gregor Samsa” y existen muchas referencias más. Todo esto permite reconocer una proximidad peculiar hacia Kafka que, como apunta una vez Müller, “escribía para el fuego”. “Kafka con su escritura se inscribió en el campo de concentración porque percibía que Auschwitz era la consecuencia de la cultura europea”.⁴

Podrían mencionarse otros ejemplos, como Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, que en su película *Klassenverhältnisse* [Relaciones de clase] establecen una conjunción de Brecht y Kafka, distanciamiento y narración de apariencia absurda. Pero ante todo fue Walter Benjamin quien analizó la escritura de Kafka con una terminología que lo aproxima singularmente a Brecht. Define sus textos como marcos experimentales en los que *gestos* son *interpelados* en función de su significado. “Incluso es posible ir más allá y decir que [...] la obra entera de Kafka representa un código de gestos que de ninguna manera tienen desde su origen un significado simbólico certero para el autor”.⁵ En este contexto comparó el significado de los gestos en Brecht y en Kafka. A su entender, en ambos la fuerza de lo gestual se nutre precisamente de la posibilidad de desestabilizar mediante signos lingüísticos la semiotización monosémica de la realidad experimentada. Los gestos de Kafka son difíciles de interpretar y a la vez altamente sugestivos: todas esas cabezas gachas e inclinadas, las figuras que se levantan y estiran hacia arriba, el acurrucarse, caer, yacer y retorcerse, los aplausos enigmáticos, la gestualidad del pudor al final de *El proceso* o el arrojar la manta por parte del padre en *La condena*:

—¡No! —exclamó el padre, interrumpiéndolo.

Arrojó las cobijas con tal fuerza que en un instante se desparrramaron totalmente, y se puso de pie en la cama. Con una sola mano se apoyó ligeramente en el cielo raso.⁶

Lo que es seguro: todos ellos interrumpen la vía de la formulación que otorga sentido en el lenguaje a favor de una gestualidad *corporal*, cuyo significado queda incierto, por más que reclame con urgencia una interpretación.

2

En contra de una interpretación errónea difundida, los gestos tampoco están definidos de manera unívoca en Brecht, y eso que el concepto clave auténtico en Brecht es el del gesto. Es errónea la idea de que al gesto hay que atribuirle un significado “social” que se extrae con certeza. El gesto es para Brecht una categoría de la performance que precisamente por su carácter contradictorio crea un nudo de significados: “Bajo gesto se entiende un complejo de gestos, mímica y (por lo común) enunciados que una o más personas dirigen a una o más personas”. Un movimiento, una expresión, una acción no entra al campo del gesto si no está

dada una relación a otras personas. Así, el actuar gestual de una persona que invoca a su Dios no sería un gesto. El gesto, en este sentido, es siempre un gesto social. Curiosamente, Brecht apuntó lo siguiente en torno a 1926, en relación con *Baal*: “La biografía dramática de ‘Baal’ trata la vida de un hombre que vivió realmente. Se trataba de un tal Josef K., del cual me hablaba la gente. [...] Mi amigo me dijo que por el modo incomparable que tenía de moverse (cómo tomaba un cigarrillo sentándose en la silla, etc.) dejó tal huella en una serie de personas, sobre todo en jóvenes, que imitaron su actitud”.⁷

Así como en Kafka el lenguaje es declarado incapaz de referir de manera inequívoca a la realidad, la técnica de Brecht del gesto hace tomar conciencia de que la caracterización lingüística acierta mejor en la complejidad de la realidad cuando precisamente renuncia al significado de una sola lectura y más bien refracta todo significado mediante indicaciones corporales, es decir, *eo ipso* casi nunca totalmente unívocas. Justamente esta falta de univocidad es la que se pretende hacer emerger en el teatro mediante el gesto. Frente a los prejuicios tan difundidos es necesario volver a insistir una y otra vez: Brecht no tuvo en cuenta el gesto como concepto central de su teoría teatral para representar a modo de ilustración con el cuerpo lo que se sabe a nivel conceptual, sino justamente porque la palabra, el discurso, la teoría no basta para representar los problemas y conflictos políticos determinantes, hace falta la actuación teatral y, ergo, principalmente lo gestual. Esa es la idea radical que subyace a la idea de la pieza didáctica: el entrenamiento y autoentrenamiento, el enseñar y aprender de lo político no puede ser solo cuestión del lenguaje, de la teoría, sino que precisa insoslayablemente la actuación física, es decir, el teatro.

Para ilustrarlo, recurramos a un ejemplo de *El pequeño órganon para teatro*, quizás el que está más calibrado en clave didáctica, el que parece estar más al servicio de la ortodoxia brechtiana. Brecht describe el gesto de Galileo para un actor potencial:

Veamos ahora, con el fin de alcanzar el contenido gestual, las escenas iniciales de una obra actual, mi “Galileo Galilei”. [...] La obra comienza cuando Galileo a sus cuarenta y seis años, se está lavando una mañana e interrumpe esta operación por la consulta de libros y por la lección sobre el nuevo sistema solar al adolescente Andrea Sarti. Si quieres mostrar esto, ¿no te será preciso saber que todo terminará con la cena del sabio a sus setenta y ocho años, abandonado para siempre por el mismo discípulo? En

esta segunda ocasión le vemos terriblemente cambiado, más de lo que explicaría el transcurso del tiempo. Come con una voracidad desmedida, sin preocuparse de nada más; se ha desembarazado de sus tareas educativas como de un fardo, él que entonces bebía la leche del desayuno sin prestarle atención, ansioso por enseñar al muchacho. Pero, ¿la bebía realmente con tanta despreocupación? *¿No hay el mismo placer en el beber y el lavarse que en sus novísimos pensamiento?* No lo olvides: Galileo piensa por puro placer. ¿Y esto es bueno o malo? Te aconsejo que lo muestres como algo bueno, porque no encontrarás en toda la obra nada, en este punto, que sea desventajoso para la sociedad, y sobre todo porque tú mismo, como espero, eres un valeroso hijo de la era científica. Pero date clara cuenta de que esto traerá muchas y terribles consecuencias.⁸

Se trata de los gestos de la voracidad y en la voracidad del hecho de que permanece indisolublemente ligada a una ambigüedad política y moralmente precaria. Porque lo que habilita a Galileo al conocimiento y lo que lo convierte en traidor —la voracidad de enseñar y la de devorar— está soldado de manera inseparable, y precisamente esa identidad de los impulsos, que en el fondo es inconcebible moral y políticamente, es la que ha de mostrar el gesto. ¿Pensar por placer es algo bueno? Dice, con una imprecisión notable, “te aconsejo que lo muestres como algo bueno”. ¿Pero cómo debe entenderse esto? ¿Por qué hay que *representarlo* así o porque *es* bueno? ¿Y por qué justamente el valeroso habría de representar el placer voluptuoso como motivo de manera positiva? No importa desde qué ángulo se lo mire ni las vueltas que uno le dé, la información que da Brecht sigue siendo sibilina. No es mucho más clara que las explicaciones de los hechos que dan los funcionarios kafkianos. Lo que Brecht denomina “contenido gestual” o “material gestual”, en el texto no es más que una serie de indicios sin certeza última. ¿Pero cómo es posible que este gesto del autor Brecht haya podido y pueda ser tan radicalmente ignorado y literalmente omitido? Una y otra vez se puede comprobar que Brecht, no solo en su literatura, sino con frecuencia también en sus escritos teóricos, practicó de manera planificada una *estética del anzuelo*, en la que mediante matices lingüísticos o procedimientos dramatúrgicos por debajo y detrás del enunciado en apariencia sencillo emerge una fluctuación del sentido que pone en suspenso la legibilidad unívoca, aunque de una manera diferente y en otro lugar que en Kafka.

¿Qué quiere decir en otro lugar? En Kafka hay una crítica del lenguaje como comunicación, como un acto que deja fija la realidad cosificándola, crítica que lo impulsa a preocuparse por algo así como un “lenguaje puro”, a la osada empresa —en el fondo por supuesto imposible— de preservar el lenguaje, de rescatarlo desmantelando su función referencial y así toda diferenciación certera entre lo real y lo metafórico, humano y animal. El lenguaje, en Kafka, busca el punto en el que —como afirma Gershom Scholem de la Sagrada Escritura de la Torá— en el fondo *no significa nada*, sino que se manifiesta solo a sí misma. No representa un sentido sino hace manifiesta una fuerza y nada más. Según Scholem, la Torá no es más que jeroglífico del nombre de Dios, la palabra absoluta: “En su origen, esta palabra se comunica en su infinita plenitud, ¡pero esta comunicación —y esto es lo determinante— es incomprensible! No es una comunicación que sirva al entendimiento”.⁹

Nikolaus Müller-Schöll llamó la atención sobre lo relevante que es en la percepción que tiene Benjamin de Brecht la idea de que en Brecht existe un planteo sin duda análogo, a saber, la “dirección hacia una lengua purificada de todos los elementos mágicos”.¹⁰ Se trataría de una lengua que podría llamarse radicalmente finita y un medio en sentido puro, una lengua “sin ética, moral o conocimiento, una lengua sin cosificación, sin incertidumbre acerca de hablante o relator, sin diferimiento ni distracción del sentido”.¹¹ En Kafka, la lengua que considera “lengua pura” sería una lengua que en el fondo no signifique nada. Dejamos aquí la problemática de la filosofía del lenguaje que interviene en estas reflexiones y nos conformamos con la comprobación del paralelo entre Brecht y Kafka en este punto.

Mientras Kafka, en la búsqueda de una “lengua pura” intenta liberar a la lengua misma de su función representativa, Brecht, por más conciencia que tenga de lo desacertado y erróneo que conlleva el lenguaje como representación, no quiere desistir del habla en forma de enunciación, y probablemente lo haga con la mira puesta en la eficacia del arte, una eficacia posible y como fuera, indirecta, probablemente política. Pero la enunciación está sujeta en su escritura, de manera similarmente radical como en Kafka, a una cesura: mediante desfiguración, desplazamiento, oscurecimiento, carácter sospechoso allí donde uno cree percibir primero un enunciado claro o un juicio bien definido. Sin embargo, deja que la copia, la comunicación, el lenguaje cotidiano y el enjuiciamiento ingresen en su escritura, pero refracta, escinde y transpone, desplaza estos gestos en tal medida que la conciencia política termina con un ataque de vértigo. Brecht no temió

asumir los aspectos de la frialdad, de la cosificación, propios de toda intervención política, y concederles ingreso a su texto, mientras Kafka veía en la escritura sin *telos* una posibilidad de “salirse de las filas de los homicidas”.

Kafka quería que la lengua, en la medida de lo posible, se conservara pura de referir a la realidad. Brecht no emprendió el camino de renunciar a toda referencia, tampoco en renunciando a la proximidad del lenguaje cotidiano comunicativo. Sin embargo, Adorno simplificó inaceptablemente cuando escribió: “La obra de arte que cree poseer por sí misma el contenido es de una ingenuidad mala debido al racionalismo: aquí parece estar el límite históricamente previsible de Brecht. (...) La oscuridad de lo absurdo es la vieja oscuridad en lo nuevo. Hay que interpretarla, no que sustituirla por la claridad del sentido”.¹² Precisamente eso, sin embargo, es lo que sucede en Brecht, aunque de manera diferente a como sucede en el lenguaje de Kafka. En términos dramáticos y poéticos, el sentido siempre vuelve a ser escindido, por más que esto no siempre quede claramente a la vista.

4

¿Cómo veía Brecht mismo a Kafka? Benjamin cuenta que Brecht, en su presencia, llamó a Kafka el “único escritor auténticamente bolchevique”. Y Brecht apuntó sobre Kafka:

En él se encuentran, en ropajes extraños, muchas cosas anticipadamente intuitas que, en la época en que aparecieron los libros, solo era accesible a pocos. La dictadura fascista calaba hondo en las democracias burguesas, por así decirlo, y Kafka describió con una imaginación grandiosa los futuros campos de concentración, la futura inseguridad jurídica, la futura absolutización del aparato del Estado, la vida apática y dirigida por fuerzas recónditas de muchos individuos. Todo se aparecía como en una pesadilla y con la confusión e deficiencia de la pesadilla. Y al mismo tiempo, en la medida que el intelecto se confundía (Kafka me recuerda siempre a la inscripción en la puerta del infierno dantesco: “Hemos llegado a las puertas de la tierra / donde todo es inerte, lo que sufre / se jugó la herencia de la razón”), el lenguaje se aclaraba. Los escritores alemanes tendrán que leer sin falta estas obras, por más difícil que sea, ya que el clima de falta de salida es muy fuerte y se necesita una llave para todo,

como en escrituras cifradas. Veo que he enumerado muchos defectos en estas breves frases con las que pretendo realizar un homenaje, y en efecto estoy muy lejos de proponer un ejemplo a emular. Pero no quiero ver a este escritor en Índice, pese a todos sus defectos. En muchos casos, los escritores nos prestan servicios también con obras sórdidas, oscuras y de difícil acceso, que hay que leer con gran arte y conocimiento de causa, como si fueran cartas ilegales, oscuras por temor a la policía. Y también se puede sacar provecho leyendo obras plagadas de errores si también contienen otra cosa. La desconfianza no destruye la lectura, sino la falta de desconfianza.¹³

Y Brecht le dedicó a Kafka un texto maravilloso y, debido a su sintaxis que se enrolla sobre sí misma como una serpiente, de tipo pastiche, titulado “Lo que corresponde decir sobre Franz Kafka”:

Si es que es lícito decir algo sobre un fenómeno realmente serio como Franz Kafka en el medio de un entorno literario que frente a la seriedad de toda índole sería simplemente injusto, y decirlo en un lenguaje que solo podría defender su desaliño usual por medio de inspección amable, algo que no puede no ser irrelevante si se lo mide con el objeto en cuestión, como mínimo requeriría una disculpa. En honor a la época hay que decir que esta reconoce casi sin rodeos que no es nada para fenómenos como Kafka. Todo intento de declararlo uno de los suyos, a las sabandijas de este y del otro lado de las comarcas compartidas de los suplementos culturales debería ser disfrazado eventualmente también con recursos que en su funcionalidad quizás solo eran frecuentes en épocas bárbaras anteriores. En caso de necesidad no vacilaría un segundo ante la completa extinción de la existencia.¹⁴

Si, sería, podría, en caso de, requeriría... es improbable que alguien se considere capaz de determinar lo que enuncia en el fondo este pasaje enroscado, más allá de la admiración pese y por la distancia. En el poema de Brecht titulado “A quien vacila” se constata que la oscuridad en la vida mundana aumenta, pero que la fuerza de aquellos que se rebelan en contra disminuye. Después de muchos años de trabajo, los camaradas se encuentran “peor que cuando comenzamos”. El enemigo “por su aspecto parece invencible”, etc. El texto continúa:

De lo que ahora decimos ¿qué está mal?
¿Una parte o todo?
¿Con quién podemos seguir contando?
¿Somos rezagos, expulsados de las corrientes vivas?
¿Quedaremos atrás, sin entender a nadie ya, sin nadie que nos entienda?
¿Dependemos de la suerte?
Todo eso preguntas. ¡Pero no esperes
más respuesta que la tuya!¹⁵

El lugar de la respuesta no está afuera, no está en una instancia del saber en la que se podría confiar. El lugar de la respuesta no está sino en el lugar en el que se pregunta. En ocasiones creemos reconocer este tono de Brecht en anotaciones de Kafka:

Entonces, deja de hacerlo. Uno no se puede proteger, calculando de antemano. No sabes nada de ti en el sentido de qué es mejor para ti. [...] Entonces toma impulso. Mejorate, huye de la burocracia, comienza a ver primero quién eres en lugar de calcular qué debes llegar a ser.¹⁶

Una correspondencia de la negación de la respuesta en Brecht puede verse en un texto que Kafka tituló “Un comentario”:

Era muy temprano por la mañana, las calles estaban completamente vacías, yo me dirigía a la estación. Cuando comparé la hora de mi reloj con la del reloj de una torre, comprobé que era más tarde de lo que yo había creído. Tenía que darme mucha prisa, el susto que me dio el retraso hizo que quedara inseguro acerca del camino que debía tomar, no conocía muy bien la ciudad, afortunadamente había un policía cerca, corrí hacia él y le pregunté por el camino sin respiración. Él sonrió y dijo:
—¿De mí quieres saber el camino?
—Sí —dije—, pues no lo puedo encontrar.
—Renuncia, renuncia —dijo él, y se dio la vuelta con gran ímpetu, como la gente que quiere estar a solas con su risa.¹⁷

El vigilante se aparta con un gran envión como quien da vuelta una página. Parece querer estar a solas con su risa, probablemente porque esa risa es el verdadero enunciado y la única información obtenible. Es la carcajada de Bataille acerca de que el sentido explota cuando uno espera encontrarlo como saber, como orientación, como información. La risa de Kafka es un aparato peculiar. La risa de Odradek en “La preocupación del padre de la casa”, por ejemplo, suena como el crujir de hojas, en las que resuenan también hojas de papel. Acerca de Kafka en tanto lector en voz alta de sus textos, sabemos por Max Brod que el autor en ocasiones tenía tales ataques de risa que, como escribe Brod, “por momentos no podía seguir leyendo”. Y no parece ser un azar que Kafka escriba a Felice que leer en voz alta “le agrada enormemente” y, a la vez, comente que no existe “mayor bienestar para el cuerpo” que la lectura en voz alta. “Diversión y desesperación” a la vez era la escritura para Kafka, según apuntaba, y probablemente también la lectura en voz alta: “[...] solo la escritura es desvalida, no habita en sí misma, es diversión y desesperación”.¹⁸

El texto es ejemplar respecto de la escritura de Kafka en general de realizar en la literalidad de las palabras, más precisamente: del material de la lengua, algo así como una “lengua pura”, una lengua que consiste menos en la construcción que en el desmontaje de una designación de la realidad y más bien pone en escena la lengua como lengua. Al referirse la lengua obstinadamente una y otra vez a sí misma, en Kafka la literatura misma se pone en escena junto con la cesura fundamental que la separa en forma de abismo de la constitución de una representación, de un sentido. La escena relatada solo puede ser explorada si no se pregunta tanto de qué ciudad se tratará, o por qué un policía allí reacciona de manera tan curiosa a una pregunta que parece ser bastante normal, sino encontrando el proceso textual mismo, da igual si lectura o escritura, figurado en el material lingüístico. Porque entonces se lee, por ejemplo, en temprano por la mañana simplemente el comienzo del día textual, que comienza en las vías, caminos, calles del material semiótico, al que todo escribiente es derivado siempre antes de todo comienzo propio, como si se ingresara a un entorno que solo es familiar parcialmente, que en realidad siempre conserva su extrañeza. Según la etimología, “leer” [vacío] significa lo que puede ser seleccionado. Aún, el movimiento de la escritura es puro como la hoja vacía de papel. Pero cuando la escritura comienza con la dación de significado, ya está atrasada. Ya siempre el reloj de la *parole* atrasa, porque solo puede seguirles los pasos a los significados que la *langue* envió con anterioridad de manera incontrolada. En el transcurrir, la conciencia de la confusión se vuelve cada vez más clara, surge la necesidad

de una certeza, de una protección, de un vigilante. Pero no hay autoridad que esté en condiciones de indicar y fijar el sentido, la verdadera dirección. Siempre puede volver a confirmarse esta observación: la madriguera que da el título es la lengua misma; en *En la colonia penitenciaria* al final se menciona una cuerda *Tau* enigmática, es la última letra del alfabeto hebreo; el topo gigante *Riesenmaulwurf* del relato homónimo se revela como esputo de una boca *Auswurf eines Mauls*, un fenómeno que en el texto es derribado con la misma sistematicidad, etc. La escritura sigue una vía de la sustracción, de la oscuridad, del vaciamiento, de la sustracción de lo dado en la lengua. Lo que queda es el movimiento lingüístico mismo, que puede ser leído, porque con el objeto no es que desaparece el discurso sobre él. La ley de la escritura de Kafka reza: sustracción de la referencia. Es para desesperar y reír a la vez. De manera diferente, claro, a la sustracción del enunciado en Brecht. Pero en lo profundo están emparentadas.

5

La relación del arte brechtiano con el de Kafka es comparable en parte a la relación Brecht – Beckett o Brecht – Celan. La ortodoxia brechtiana ha hecho de todo para desdibujar el vínculo de Brecht con la modernidad de la crítica del lenguaje o del escepticismo lingüístico, una vecindad que en realidad es elemental para toda comprensión de Brecht que no quiera reducirlo a un doctrinario lanzando tesis. Brecht partió de la autocrítica de una lengua y literatura que quiere decir algo, significar algo, pero que en el camino de la limitación y el *empobrecimiento* es forzada:

Una rima en mi canción de hoy
casi me parecía una arrogancia.

En mí luchan
el entusiasmo por la belleza del manzano en flor
y el horror por los discursos del pintor de brocha gorda.
Pero solo esto último
me empuja al escritorio.¹⁹

En lugar de un nuevo análisis de la lucha entre dos hombres finalmente sin sentido en *En la jungla de las ciudades* observamos la *huella de lo absurdo* que echa un chispazo en las piezas tempranas de Brecht y en su prosa, tan solo tomando un pequeño tratado sobre esa pieza sobre la cual uno se ríe porque desautoriza la búsqueda del sentido:

Hay dos hombres en escena. Uno, el gordo, le ofrece al otro, el flaco, una naranja. El flaco rechaza el obsequio con desdén. Se lo escucha decir que le importa un rábano la naranja, ¡eh! Ahora el público podría decir: “Si yo fuera el flaco aceptaría la naranja” o “Yo también la rechazaría”. Podría preguntar: “¿Por qué no acepta la naranja el flaco?” Pero el público en realidad solo dice: “Primero nadie ofrece a otro sin motivo una naranja, en segundo lugar, nadie rechaza sin motivo una naranja”. Como autor de la escena permitiría ambas preguntas con gusto si pudiera suponer que el interés del público se viera incrementado precisamente por esos dos enigmas. Pero el público ya perdió por completo el interés, porque ya solo se ocupa de la pregunta: “¿No es muy inverosímil? ¿Por qué nos muestran este proceso?” Ahora la escena continúa. El hombre gordo le ofrece al hombre flaco otra vez una naranja (el público podría decir: “No tiene carácter”, pero dice: “Eso es más inverosímil”), y el flaco no solo la rechaza por segunda vez, sino que incluso saca una pistola y mata al hombre gordo (el público no dice, por ejemplo: “Qué mal que estuvo el flaco” o “Ese flaco se las trae”, sino que dice: “Eso es el colmo” y abandona el teatro).²⁰

Lo absurdo no se reduce en Brecht a la obra temprana. En *Mahagonny*, Adorno vio la primera ópera surrealista, y sobre *Arturo Ui*, Burkhardt Lindner explicó: “En sentido estricto, en términos de inmanencia de la obra teatral, es teatro del absurdo montado como ascensión de Ui”.²¹ Ambos, tanto Kafka como Brecht, no tienen la menor confianza en el vigilante llamado sentido y respuesta. Brecht, con la poética de enunciados, enseñanzas, comunicación y lenguaje cotidiano tan solo parece hallarse por fuera de la modernidad literaria, en un segundo vistazo forma parte de ella. No quería difundir determinados pensamientos, sino modificar modos de pensar haciendo trizas ideologías, entre las cuales se encuentra

en primerísimo lugar el error de la comprensibilidad. En lugar de comprensión rápida, el espectador debe hacer la experiencia de lo incomprensible. En 1928, Brecht apuntó: “Cuando el dramaturgo representa el personaje de Richard III, su tarea no es volver comprensibles para nosotros las acciones de este hombre, sino presentárnoslas como totalmente monstruosas, inhumanas, extrañas, y al perpetrador como animal notable pero casi inaccesible. Así se produce un incremento en el espectador, porque experimenta la riqueza del mundo y la divinidad del mundo de ningún modo agotable por su entendimiento”.²²

En un pasaje curioso del ensayo “¿Qué es el teatro épico?”, Benjamin explica que el teatro épico no reproduce estados, sino más bien los descubre. Pero que el recurso de este descubrimiento sería la “interrupción de transcurros”. Poco antes, Benjamin definió: “Cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto”.²³ En ese sentido, lo que Benjamin aduce como “el ejemplo más primitivo” de una interrupción tal de transcurros evidentemente a la vez debe concebirse como una definición de los gestos, “una escena familiar”:

De repente entra un extraño. La mujer está a punto de apolotonar una almohada para tirársela a la hija; el padre está a punto de abrir la ventana para llamar a un guardia. En ese instante aparece en la puerta el extraño. ‘Tableau’, como solía decirse hacia 1900. Esto es: el extraño tropieza ahora con una situación: sábanas arrugadas, ventana abierta, mobiliario devastado. Pero hay, sin embargo, una mirada ante la que las escenas más corrientes de la vida burguesa no se presentan de manera muy distinta.²⁴

Más que en Brecht, que no tiene una escena de esa índole, más de un lector probablemente piense en Kafka.

El arte es: hacer lo que no se puede, gustaba decir Heiner Müller. La teoría nos dice de manera un poco más refinada que la modernidad en su conjunto se sitúa bajo el signo del no-logro, del fracaso. Comienza con el colapso, el desmoronamiento, la invalidación de todo marco ordenativo y de ahí lleva en cierta medida como diploma de honor el malogro. Kafka se concibió a sí mismo en este sentido como un fracasado (como es sabido, quería arrojar al fuego todo lo que había escrito). Como todos los representantes de la modernidad en el arte, Kafka puso en tela de juicio la primacía del saber y de la forma de la representación, determinadas cognitivamente, ante la experiencia, que siempre transmitiría

la fractura, la ambigüedad y la ignorancia. Benjamin escribe: “Cuanto más fue prosperando su maestría, tanto más a menudo renunció Kafka a adaptar estas gestualidades a situaciones comunes, a explicarlas”.²⁵ Viene a la memoria la aserción del ensayo sobre el narrador: “[...] ya es la mitad del arte narrativo liberar el relato de explicaciones”. Es hora de aprender a leer al inventor del teatro épico, es decir, también, del teatro narrativo, como hermano de Kafka.

2016

- 1 Kafka, Franz: *Tagebücher* [Diarios], Frankfurt, 1997, p. 33.
- 2 *Ibidem*, p. 403.
- 3 GBA 10.1, pp. 387ss.
- 4 Müller, Heiner / Raddatz, Frank: *Jenseits der Nation* ['Más allá de la nación'], Berlín, 1991, p. 54.
- 5 Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften II.2*, comp. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, 1999, p. 418 [edición en español: *Sobre Kafka*. Comp. Hermann Schweppenhäuser, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 38].
- 6 Benjamin, Walter: *Illuminationen*, Frankfurt, 1961, p. 250 [edición en español: Kafka, Franz: *Relatos*, trad. Juan Rodolfo Wilcock, Buenos Aires, El hilo de Ariadna, 2017, p. 125].
- 7 GBA 17, p. 955. El dato fue provisto por Nikolaus Müller-Schöll.
- 8 GW 16, pp. 690s. [edición en español: *El pequeño órgano para el teatro*, trad. Christa y José María Carandell, Madrid, Don Quijote, 1967] El resaltado es del autor.
- 9 Scholem, Gershom: *Über einige Begriffe des Judentums* [Sobre algunos conceptos del judaísmo], Frankfurt, 1970, p. 108.
- 10 Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften II.3*, p. 956.
- 11 Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'* [El teatro del 'derrotismo constructivo'], Frankfurt / Basilea, 2002, p. 143.
- 12 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt, 2003, p. 48 [edición en español: *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004, p. 44].
- 13 BFA 22.1, pp. 37s.
- 14 *Ibidem*, p. 158.
- 15 GBA 12, p. 47 [edición en español: *80 poemas y canciones*, sel. y trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 118].
- 16 Kafka: op. cit., pp. 372s.
- 17 *Ibidem*, p. 87 [edición en español: Kafka, Franz, *Cuentos completos*, trad. José R. Hernández Arias, Titivillus (e-pub), 2009, p. 1339].
- 18 *Ibidem*, p. 403.
- 19 GW 9, p. 744 [edición en español: *80 poemas y canciones*, sel. y trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 149].
- 20 Brecht, Bertolt: "Bühne ohne Kredit" ['Escenario sin crédito'] en: B. B.: *Schriften zum Theater I*, pp. 73s.
- 21 Burkhardt Lindner en Gerz, Raimund: "Der Aufstieg des Arturo Ui" ['La resistible ascensión de Arturo Ui'] en: *Brecht-Handbuch*, vol 5, ed. Jan Knopf, Stuttgart / Weimar, 2001, p. 463.
- 22 GW 17, p. 30.
- 23 Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966, p. 9 [edición en español: *Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1998, p. 19].
- 24 *Ibidem*, p. 11 [edición en español: p. 20].
- 25 Benjamin: *Gesammelte Schriften II.2*, p. 418 [edición en español: *Sobre Kafka*, op. cit., p. 38].

EL BRECHT DE ADORNO



EL BRECHT DE ADORNO

Quiso el azar del abecedario que los nombres Adorno, Brecht y Celan se erigieran en ABC de la reflexión sobre el estado del arte en el presente. Nos dejamos llevar por este azar y presentamos la crítica de Adorno a Brecht por medio de un desvío, a saber, reflejada en un breve poema de Paul Celan “para” Brecht. Es el siguiente:

Una hoja, desarbolada
para Bertolt Brecht:

Qué tiempos son estos
en que una conversación
es cercana a un crimen
porque implica allí
tantas cosas dichas.¹

La “hoja” está escrita y adscrita a Brecht y, desde luego, se trata de una “respuesta” a un diálogo con un famoso pasaje del poema de Brecht “A los que nazcan más tarde”

¡Qué tiempos son estos
en que una conversación acerca de los árboles casi es un crimen
porque implica estar callando sobre tantas fechorías!²

En el poema de Brecht está claro lo que “quiere decir”, o parece estarlo. Conserva la forma de una llamada y exclamación escrita, con signos de exclamación, dirigida a un público relativamente amplio, destinada a los “que nazcan más

tarde”, apelación que quiere conservar la *voz* en el silencio de la escritura. Pero así Brecht también tñe lo “dicho”, aquello que simplemente parece ser un “enunciado”, de un modo que merece atención, mediante un pequeño giro performativo, hasta volverlo una *exclamación*: el suspiro, que se da en actitud de quien niega con la cabeza, despoja a lo que fue enunciado, aunque sea en pequeña medida, del carácter de una afirmación lisa y llana. Así, el habla conservada en la escritura será más manifestación de un gesto del lamento que afirmación de una determinada representación del mundo y significado (“tiempos sombríos”). El autor, pese a los tiempos sombríos, apuesta a una comunicación, sigue creyendo (dentro de todo) en la posibilidad de la transmisión de su gesto. Al final del poema se encuentra un pedido, que, aunque no es de disculpa, sí es de “indulgencia”:

Pero vosotros, cuando llegue a suceder
que el hombre sea un aliado para el hombre,
pensad en nosotros
con indulgencia

Indulgencia significa aquí una visión desde el futuro “hacia” el presente del horror. Los padeceres y pesares de los expulsados y perseguidos —“Porque íbamos, cambiando de país más que de zapatos, / por las guerras de las clases, desesperados / cuando allí encontrábamos injusticia solo y no indignación”³— deberían bastar para al menos relativizar el juicio crítico de la posteridad sobre los que vivieron, emitieron juicios y lucharon en aquella época. Porque se cuenta con un juicio sin indulgencia. También aquellos que luchan contra la injusticia están intrincados en ella, sus rasgos están desfigurados, su voz, ronca, como lo enuncia el poema:

Y con todo sabemos
que también el odio contra la opresión
deforma los rasgos.
También la ira contra la injusticia
enronquece la voz. Ay, nosotros,
los que queríamos preparar el terreno para la afabilidad,
no pudimos ser afables nosotros mismos.

El discurso del arte siempre está más profundamente emparentado con aquello que denuncia de lo que se cree. La “conversación”, el discurso del arte como destinatario, también es en sí mismo una rama de aquellos árboles, casi un

crimen que podría arrancarse de ese árbol; en la palabra *fast* ‘casi’ resuena aún *Ast* ‘rama’ del árbol. Si el lenguaje se refiere a la naturaleza, no a los horrores de lo político, es concebida casi –pero, justamente solo: casi– como un crimen.

Los mínimos matices de Celan en su réplica son muy elocuentes. Si en Brecht domina temáticamente el tiempo, en su caso se cuela imperceptiblemente una asociación al espacio. El “casi” se vuelve *cercana a*, y la representación espacial del verbo “implicar” es actualizada con el agregado de “allí”. A la lengua del poema se le extravió la historia, la perspectiva, y así el sentido (de la dirección). La hoja cayó, está desarbolada, la hoja de papel está sola, sin un yo que pudiera o quisiera manifestarse, como en el caso de Brecht. Tampoco es posible ya confiar en una conexión orgánica de la escritura con su entorno. La hoja de Celan solo conoce el gesto de la ofrenda “para”, entregada en mano, el gesto del dar del solitario al exiliado; ambos gestos son alegorizaciones diáfanas del sujeto de la literatura. En el texto de Brecht, pese al aislamiento evidente del yo exiliado que habla, se presume un destinatario más general. También por ese motivo la hoja del poema de Celan está “desarbolada”: Renuncia radicalmente no solo a cantarle a la naturaleza, sino también a la conexión oculta entre la conversación moralmente (cerca de) condenable y el árbol. El silencio, que se oye en *cada una* de las palabras, que no está dirigido al espanto del asesinato en masa y a la extinción de la memoria, es un motivo de importancia decisiva en Celan. Este silencio también existe en Brecht, también a él le resulta casi criminal. Pero en su caso también existe la imposibilidad de no hablar de eso.

Aquí se dirime *in nuce* la contradicción que motivó la crítica de Adorno a Brecht y su toma de partido por la poesía hermética. Sin embargo, es lícito y necesario preguntar si está justificado despachar una poética, tildándola de simplificadora, por más que tematice en el mismo juego de sus signos esos elementos directos y simplificadores de los que requiere, de los que incluso se asume culpable, para poder articularse y comunicarse. Brecht parte del sentimiento de culpa que se impone en todo discurso “meramente” poético, por ejemplo, sobre la naturaleza, en vistas de la catástrofe humanitaria objetiva del mundo. (Y es poco lo que cambió respecto de esa culpa objetiva de todo arte, aunque hoy no le agrade a nadie hablar al respecto). Si en su caso, como dice en otro poema, el “entusiasmo por el manzano en flor” y el horror ante los crímenes de Hitler “luchan”⁴, es cierto que solo esto último lo impele hacia el escritorio. Brecht rechaza llevar la escritura en hermetismo, porque así la literatura se mantendría por fuera del juego de la política, con todo lo que este conlleva en materia de juicio, juicio errado, culpa y fracaso.

Lo que es problemático también en sentido personal del compromiso político meditado y, sin embargo, cuestionable no es disimulado. Porque el poema de Brecht tiene un segundo horizonte, que se expresa en las siguientes líneas:

Al que va tranquilamente por la calle
¿no podrán ya alcanzarle sus amigos
que están en apuros?

A la exclamación le sigue ahora una pregunta, tratándose también aquí de una polémica –aunque velada– de Brecht con el problema de la propia posición, ambigua bajo todo punto de vista. En aquellos años se abstuvo de toda crítica pública a Stalin porque pensaba que cualquier frase contra Stalin era una frase a favor de Hitler. Pero el problema quedó irresuelto para él. Brecht sabía que así, como siempre, involuntariamente, se solidarizaba con crímenes. Guardó silencio respecto de la persecución y el asesinato de sus amigos y ya entonces recibió fuertes críticas públicas que no podían dejarlo indiferente. Y ese dilema irresuelto se plasmó a modo de huella en sus textos.

Brecht sostenía que el arte podía y debía poder lidiar con esa escisión interna. Es posible que eso siempre vuelva a producir la apariencia de que se lanzaba a una “praxis” realizando un “salto” por encima de dudas y abismos. Pero significa precisamente tolerar su ambigüedad, su culpa. Por eso se convirtió en un poeta del “otro”, que articula cómo se exhibe una nada, una otredad, una extrañeza, una carencia, una derrota, etc., que no pueden ser dirigidas por ninguna victoria, ninguna plenitud, ninguna apropiación o mismidad.

Fue ante todo el rechazo radical de Adorno de lo que entonces se llamaba arte comprometido lo que motivó su distancia hacia Brecht. A lo que se añade que Adorno no solo reprochaba a Brecht su toma de partido por el comunismo, sino también imputaba erróneamente una defensa acrítica de lo que se llamaba el Estado socialista alemán. En ese contexto se encuentra la frase mordaz: “La no verdad política mancha la forma estética”.⁵

“Las luchas sociales, las relaciones de clase, dejan su huella en la estructura de las obras de arte; frente a esto, las posiciones políticas que las obras de arte adoptan son epifenómenos que por lo general perjudican a la elaboración de las obras de arte y a su propio contenido de verdad social. La convicción sirve de poco”.⁶

Lo que Adorno le reprocha a Brecht es que se habría adaptado a la comunicación de sentido en lugar de hacer lo que, a su juicio, es propio del arte y de nada más: “La oscuridad de lo absurdo es la vieja oscuridad en lo nuevo.

Hay que interpretarla, no que sustituirla por la claridad del sentido”.⁷ Para él es válido lo siguiente: “La obra de arte que cree poseer por sí misma el contenido es de una ingenuidad mala debido al racionalismo: aquí parece estar el límite históricamente previsible de Brecht”.⁸ Ahora bien, ¿hoy en día aún se apropiaría uno sin cargo de conciencia del veredicto que Adorno tiene a mano para todo intento por parte del arte de lograr efecto político? “Las obras de arte que quieren despojarse del fetichismo mediante intervenciones políticas muy dudosas suelen enredarse socialmente en la falsa consciencia debido a la inevitable y en vano ensalzada simplificación”.⁹

Ahora bien, es poco sorprendente que un teórico para quien la idea del recordar se encuentra en el centro del arte tenga dificultades con una praxis artística que, como la de Brecht, está atravesada por el pensamiento (también nietzscheano) del poder productivo del olvido. Y el filósofo, como se sabe, detectaba en última instancia en Beckett, y casi solo en él, el ínfimo campo que quedó en el presente para la expresión artística auténtica entre la participación en la industria de la comunicación y el enmudecimiento.

Tanto más llamativo es, entonces, que pese a la colisión entre principios estéticos fundamentales de Adorno y la obra de Brecht, Adorno siempre volviera a hablar con gran respeto sobre Brecht. Cuando se trata del carácter refractario del arte contemporáneo frente al gusto, Adorno coloca a Brecht asombrosamente cerca de Beckett:

Las obras de Beckett son incompatibles con las normas del gusto, las provocan y las violan; no hay en él por contra ni una frase que no haya almacenado en sí el gusto acumulado de todo arte moderno y que no reciba su sustancia más que la negación de ese gusto. Brecht, a quien la discusión sobre el teatro contemporáneo se suele contraponer a Beckett, en esto no era en modo alguno diferente a él. Cabría sin violencia presentar su obra como consecuencia de un gusto que era tan susceptible, que todo lo que era de buen gusto acababa por atacarle los nervios.¹⁰

No en vano Adorno habla de la “fuerza poética”, de la “inteligencia astuta e indomable” del autor, lo tilda más de una vez de “sensato y experimentado” y formula: “Los intentos de Brecht de eliminar los matices subjetivos mediante una objetividad dura también conceptualmente son recursos artísticos, en sus mejores trabajos un principio de estilización, nada de *fabula docet*”.¹¹

Adorno captó sin duda el otro lado de la escritura de Brecht y supo valorarlo: la “pieza didáctica como principio artístico”, por ejemplo, o los “enunciados protocolares”¹² como forma propia de expresión.

“(…) quien valora a Brecht solo por sus méritos artísticos no se equivoca menos que quien juzga su significado a partir de sus tesis”.¹³ También según Adorno solo es posible hacer una lectura adecuada de Brecht en la medida en que no se ignore ni la dimensión política ni la calidad de la representación artística.

Brecht no dijo nada que no se pudiera conocer con independencia de sus obras y más contundentemente en la teoría o que no fuera familiar a sus espectadores habituales [...] Pero la drasticidad sentenciosa con que Brecht tradujo en gestos escénicos esas tesis nada novedosas dio su tono a sus obras; la didáctica lo condujo a sus innovaciones dramáticas, que derribaron al enmohecido teatro psicológico y de intriga. En sus obras, las tesis adquirieron una función completamente diferente a la que se refería su contenido. Las tesis se volvieron constitutivas, hicieron del drama algo antiilusorio, contribuyeron a la ruina de la unidad del nexo de sentido. En esto consiste su calidad, no en el compromiso, pero la calidad está adherida al compromiso, que se convierte en su elemento mimético.¹⁴

A juicio de Adorno, Brecht pecaba por tres posiciones vinculadas entre sí: la dimensión comunicativa del arte, el carácter didáctico y el énfasis en la conciencia. Según Adorno, el arte tiene que dar de baja a la comunicación, viciada hasta la médula. Mientras las obras de Beckett giran herméticamente cerradas y sobre sí mismas, los escritos de Brecht están interesados en la ideología de influir al público, a los lectores.

En una conferencia (o, mejor dicho, en una charla) titulada “Brecht y Beckett”, Hans Mayer, en 1995, pocos meses antes de la muerte de Heiner Müller, destacó la alta estima que Beckett tenía de Brecht. “Sé y puedo atestiguar que Beckett hablaba con una profunda admiración de Brecht. Conocía todo su trabajo”.¹⁵ Por más que el fundamento compartido de la parábola, mencionado por Mayer, la negación compartida de la influencia *directa* del arte en la sociedad, el desagrado compartido por la ilusión realista, dicho brevemente: las raíces compartidas en la modernidad seguramente no sean suficientes como para considerarlos vecinos, sigue habiendo de todos modos una proximidad llamativa entre ambos, que aún no ha sido comprendida del todo.

Así y todo, hoy podemos preguntarnos si desde el punto de vista de la práctica teatral no son precisamente esos tres pecados los que señalan un futuro para nuevas prácticas performáticas en el sentido de *performance art* o de estrategias posdramáticas, que entonces ya no incluyen más una alternativa, sino un espacio que estaría abierto tanto para Brecht como para Beckett.

A favor de una autonomía estética radical, ni el joven Brecht renunció a la proximidad del discurso cotidiano ni el Brecht tardío al juicio político e histórico. Habría que mostrar en la interpretación paciente de la mayoría de las obras de Brecht, tanto en las poéticas como en los textos teatrales, que la simplificación censurada por Adorno no constituye la verdad sobre la escritura de Brecht. El repliegue del arte a la contemplación hermética y triste del horror es tan poco convincente hoy en día como un seudorradicalismo teórico que, más allá de toda toma de postura política concreta solo pretende fijar un gesto político —mirándolo bien: completamente inoperante— en la forma del pensamiento y del lenguaje. En ese sentido, la posición de Brecht sigue conservando actualidad. En una anotación temprana en su diario formuló de la siguiente manera su crítica al lenguaje: “El lenguaje está ahí para condenar los hechos. Este es su único papel. Pero ni siquiera lo cumple”.¹⁶ A pesar de las apariencias, tampoco posteriormente abandonó esa crítica. Pero exigió que la lucha contra el carácter sentenciador e identificador del lenguaje sea llevada en textos y en un lenguaje que no retroceda asustado ante este abismo y permanezca en una esfera protegida del no sentenciar. El discurso del arte debería poder seguir siendo discurso dirigido a otros, a muchos. Casi querría decirse que Brecht, de esta manera, hacía frente a una “batalla” que Adorno ya daba por perdida.

2014/2016

- 1 Celan, Paul: *Gedichte* [Poemas], vol. I, Frankfurt, 1975, p. 385.
- 2 Brecht, Bertolt: *Gedichte IV* 'Poemas IV' Frankfurt, 1961, p. 143 [edición en español: *Más de cien poemas*. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Madrid, Hiperión, 1998, p. 169].
- 3 GBA 12, p. 87.
- 4 GBA 14, p. 432 [edición en español: *Más de cien poemas*, op. cit., p. 259].
- 5 Adorno, Theodor W.: *Zur Dialektik des Engagements* 'Acerca de la dialéctica del compromiso', Frankfurt, 1973, p. 420.
- 6 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt, 2003, p. 344 [edición en español: *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004, p. 306].
- 7 *Ibidem*, p. 48 [edición en español: p. 44].
- 8 *Ibidem*.
- 9 *Ibidem*, p. 338 [edición en español: p. 301].
- 10 Adorno, Theodor W.: "Anmerkungen zum deutschen Musikleben" en: A.Th.W.: *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt, 1984, p. 183 [edición en español: *Observaciones sobre la vida musical alemana en Escritos musicales IV. Moments musicaux. Improptus*. Trad. Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2008, pp. 195s.].
- 11 Adorno: *Ästhetische Theorie*, p. 54 [edición en castellano: *Teoría estética*, p. 50].
- 12 *Ibidem*, pp. 55, 123 [edición en español: p. 50, 111].
- 13 *Ibidem*, p. 345 [edición en español: p. 307].
- 14 *Ibidem*, p. 366 [edición en español: pp. 325s.].
- 15 Mayer, Hans: "Brecht und Beckett. Erfahrungen und Erinnerungen" en: *Drucksache 15*, ed. Berliner Ensemble, Berlín, 1995, p. 579 [edición en español: "Brecht y Beckett. Experiencias y recuerdos" en: H.M.: *Brecht*, trad. Barbara Kügler, Betti Linares y Marisa Barreno, Guipúzcoa, Hiru, p. 430].
- 16 Brecht, Bertolt: *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, comp. Herta Ramthun, Frankfurt, 1975, p. 195 [edición en español: *Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954*. Ed. Herta Ramthun, trad. Juan J. Del Solar B., Barcelona, Crítica, 1980, p. 171].

**"USTED SE VA A REÍR:
HAY QUE PROCEDER
DE MANERA
SISTEMÁTICA":
BLOCH Y BRECHT**



“USTED SE VA A REÍR: HAY QUE PROCEDER DE MANERA SISTEMÁTICA”: BLOCH Y BRECHT

Si en los textos, diarios de trabajo y cartas de Brecht se buscan huellas de su relación con Ernst Bloch y su obra, resulta sorprendente lo poco que se menciona el nombre de Bloch. Al fin y al cabo ambos –Brecht, desde luego, sin publicar sus tesis– representaron posiciones similares en el debate sobre expresionismo y realismo cuando defendieron el fragmento, la disgregación y lo inacabado frente a Georg Lukács, Alfred Kurella y otros en tanto elementos formales legítimos de la literatura moderna; dejando de lado por completo los datos biográficos, el marxismo compartido, el antifascismo político y cultural, el exilio y la experiencia de la RDA, no es menor el aporte de Bloch a la comprensión de la práctica y la teoría brechtianas del distanciamiento, les abrió los ojos a muchos muy tempranamente a la calidad particular de los cantos brechtianos por su interpretación elocuente de la canción de Jenny de *La ópera de los tres centavos*, ya en 1930 comentó *Mahagonny* con opiniones muy sugestivas. Bloch desentrañó a Brecht con una fórmula categórica como “leninista de las tablas”, aunque sin la capacidad de comprender la problemática estética abismal de las piezas didácticas.

A la inversa, Bloch prácticamente no aparece en los escritos de Brecht, figura en el mejor de los casos como uno de los tuis en los apuntes de los EE.UU. o como destinatario de una carta de cumpleaños más tarde en la RDA, cuando Brecht vio en él, sin duda, un aliado en la lucha contra la tutela burocrática. En este marco también hay que situar que Brecht en 1955 dé las gracias a Peter Huchel por el número especial de la revista *Sinn und Form* y junto a pocos otros nombres también mencione a Bloch con el deseo de leer “más aún” de sus explicaciones sobre Hegel en la revista.¹ En otra carta dice que es uno de los profesores que convierten a Leipzig en una “buena universidad”.² De todo esto no resulta una imagen definida. De ahí que tenga tanto más peso una carta muy sugestiva a Ernst Bloch

de julio de 1935 que se refiere a “Herencia de esta época” y hasta el momento no fue tomada demasiado en cuenta; quizás porque expresa su crítica extremadamente rigurosa en un lenguaje muy distendido.³ Pero quizás también uno se acostumbró demasiado a tomar a Bloch y a Brecht (de ser necesario, complementado con un Benjamin parcial) principalmente como recíprocos testigos principales de una concepción fundamentalmente idéntica de la teoría del arte de las vanguardias de izquierda. El autor de “El espíritu de la utopía”, desde los tempranos años 1920 mantenía una relación estrecha (luego, sin embargo, bastante problemática) con Benjamin; Brecht, Bloch y Benjamin desempeñaban un papel relevante en la formación intelectual de la nueva izquierda; a esto se le suma la incisión biográfica compartida del fascismo. Así, a la vista de la armonía político-humanista, la investigación tiende a pasar por alto el antagonismo de las posiciones —también entre Brecht y Bloch—: un tema al que echa luz la carta de Brecht del año 1935.

A fin de mayo de 1935, Brecht había vuelto de su viaje a la URSS, en abril había aparecido su ensayo “Cinco dificultades para escribir la verdad”. Walter Benjamin, con quien Brecht tenía un contacto particularmente estrecho en esa época (Gershom Scholem siempre volvió a quejarse de la dependencia que Benjamin tenía respecto de Brecht en ese tiempo), estimaba mucho ese escrito: “Las ‘Cinco dificultades para escribir la verdad’ tienen la aridez y por ende la capacidad de ser conservadas por tiempo ilimitado propias de los escritos clásicos. Están escritas en una prosa que nunca antes existió en alemán”.⁴

Al él, como a Brecht, en aquella época le interesaba principalmente el problema, propio a la vez de la política y de la filosofía del arte, del pensamiento que interviene. Del 21 al 25 de junio de 1935 tuvo lugar en París el Congreso de escritores para la defensa de la cultura, donde se encontraron Brecht y Benjamin y hablaron, sin duda, también sobre el libro de Bloch, *Herencia de esta época*, que acababa de publicarse; ya en enero de 1935, Benjamin había consultado a Brecht por carta si conocía el libro de Bloch, agregando que estaba “tratado”⁵ en él. Hasta aquí el contexto.

También Bloch había participado de las jornadas parisinas. La carta graciosa (y, como se verá, muy polémica) de Brecht se refiere primero a un encuentro breve y, por lo visto, interrumpido entre ambos durante el congreso de escritores. Brecht pide disculpas por su “volubilidad en París” y abre su escrito con un comentario acerca de “nuestro colloquium interruptum”. Con un rigor del sarcasmo propio de Benjamin en varias de sus opiniones se burla del congreso, del “bramar de los grandes espíritus” y de la observación de que no es fácil mantener una conversación sensata “si a todo precio hay que salvar la cultura” (la defensa de la

cultura había sido el lema del encuentro en París). Pasa directamente al libro de Bloch con la fórmula sorprendente “sus travesuras a la Eulenspiegelⁱ de gran señor”; sorprendente porque empalma directamente con la crítica breve y extremadamente mordaz de Benjamin en una carta a Alfred Cohn del 6 de febrero, donde se formula esta misma comparación con un “gran señor”: “Habrás recibido el nuevo libro de Bloch que te mandé. Me gustaría que me hicieras llegar tu opinión al respecto. La ingrata tarea, extremadamente difícil, de escribirle sobre el tema la fui posponiendo con varios artilugios, pero ya no voy a poder seguir evitándola mucho tiempo más. El duro reproche que le hago al libro (aunque no se lo haré al autor) es que no guarda ningún tipo de relación con las circunstancias en las que se publica, sino que se presenta tan fuera de lugar como un gran señor que, en cuanto llega a un territorio devastado por el terremoto para inspeccionarlo, no encontrara nada más urgente que hacer que ordenar a sus sirvientes que extiendan las alfombras persas que trajeron –en parte, hay que decirlo, ya algo apolilladas–, que lo cubran con los trajes de brocado y seda –en parte ya algo desteñidos–”.⁶

Es cierto que Brecht, al realizar la comparación con Till Eulenspiegel, le concede a Bloch una mayor medida de compromiso plebeyo: con sofisticadas maniobras de engaño y sobresalto, Bloch sabe trasuntar los armónicos utópicos dirigidos contra la cultura dominante, heredar los bienes de la burguesía de esta manera inesperada y que ocasiona confusión al interior de la cultura. Sin embargo, también desde su punto de vista sigue siendo el proceder de un gran señor que hojea con la elegancia de quien no se siente afectado entre los tesoros de la cultura, que extiende su agudeza, su virtuosismo estilístico, su saber, tal como el señor benjaminiano extiende sus alfombras persas sin preguntar por la función que todo esto podría tener en la lucha antifascista. Y Benjamin también le echa en cara a Bloch no haber contestado al terremoto del fascismo en su libro con una orientación correspondiente de las ideas: “Desde luego que Bloch tiene intenciones excelentes y análisis importantes. Pero no sabe ponerlas en obra mediante el pensamiento. Sus pretensiones exageradas se lo impiden. En esa situación –en una región donde impera la miseria– un gran señor no tiene más opción que entregar sus alfombras persas para que hagan de frazadas y hacer convertir sus telas de brocado en abrigo y fundir sus recipientes suntuosos”.⁷

La refundición, refuncionalización y explotación de la actualidad política de ideas e intenciones que reclama aquí Benjamin, al retomar la expresión del “gran señor” que después adopta Brecht, pero no realiza, se transforma en la carta

ⁱ Personaje de la tradición folclórica alemana que se burla de la sociedad mediante bufonadas [N. de T.].

de Brecht a Bloch, mediante un ataque que solo en una primera mirada parece gracioso, en la exigencia de que el filósofo no debería asumir una actitud lúdico-literaria, sino que su tarea político-teórica se encuentra precisamente en el campo de la filosofía sistemática. Brecht, el marxista, reacciona indignado a lo que llama el “comportamiento contrario a las reglas” de Bloch como filósofo y que se da a conocer de inmediato como la falta de la aridez conveniente y del rigor filosófico sistemático. Habría que interpretar el reproche de Brecht en el sentido de que Bloch se calzó el “traje de poeta” cuando en realidad le correspondería el del filósofo:

No exijo levita, al menos no necesariamente, aunque: ¿por qué no exigir en realidad una levita? Porque también al filosofar, señor mío, no puedo hacer excepciones, adónde iría a parar, hay que sentar el culo. Hay ciertas reglas básicas, aunque se quiebre el mástil. Usted se va a reír: hay que proceder de manera sistemática.⁸

Con conciencia de su insolencia y desprolijidad estilística, Brecht pone el dedo en la llaga: en lo que considera un exceso de “poesía”, incluso una presuntuosa ostentación de su capital lingüístico y cultural (criticado en la misma medida por Benjamin) en *Herencia de esta época*. ¿Bloch como heredero demasiado bien provisto con *conspicuous consumption* cultural? Como sea, la carta continúa con la idea de que en casos de *apocalipsis* (el terremoto de Benjamin) los *administradores de la herencia* (una reformulación irrespetuosa de la idea de legado de Bloch, más si se tiene en cuenta que Brecht tilda a Lukács y sus acólitos en sus notas sobre el debate acerca del realismo como *administración del legado* que dicta órdenes) deben destruir el pensamiento burgués con esmero, corrección y meticulosidad, no con un gran impulso poético. De otro modo no parece posible comprender el siguiente pasaje:

Los que toman las decisiones cometen sus últimas falsificaciones, todo se prepara para el desatino definitivo, y usted se quita la levita, ¿está ebrio, señor? [...] Créame, el tono más árido es el correcto: ¡sin alegar aburrimiento!⁹

No caben dudas de que en esa crítica formal y estilística se hace la misma recriminación política que Benjamin plantea al libro de Bloch (no a su autor). (A la vez se puede escuchar todavía la larga discusión de Brecht, marcado por el neobjetivismo y el marxismo-leninismo, con el expresionismo del que es deudor el estilo de Bloch). Brecht quiere que las “cosas bellas” que sí encontró y reconoce

en *Herencia de esta época* “por así decirlo, no vuelvan a aparecer en un lugar tan informal”: es decir, no como literatura, sino como parte de una crítica académica. No hubiera sido necesario que Brecht agregara especialmente que todo eso no era “mera diversión”. Porque en la segunda parte de la carta no solo utiliza el concepto del pensamiento profesional occidental sin matiz crítico, sino que se queja del “asombroso *taedium philosophiae* [...] del que también da testimonio su libro, sí, también el libro suyo”. Le propone a Bloch un tratado sobre el hundimiento de la gran filosofía y directamente trata de convencerlo: “Pero usted tiene que escribir el libro, este libro, bajo toda circunstancia en la jerga académico-filosófica, sí, en ese lenguaje de maleantes. Usted entiende: en tono científico”.

Es de suponer que a Bloch no se le escapó la dureza de la crítica. Al comenzar con la comparación con Eulenspiegel, Brecht impugna desde el inicio la pretensión filosófica de objetividad para los análisis de *Herencia de esta época*. Así como Eulenspiegel –como se sabe, al igual que todos los bromistas y revoltosos subversivos– con el doble sentido de las palabras y especulando con la idiotez de los demás descubre a modo de redención y con gracia auxilios contra la opresión y sacude con maldad lo existente, la búsqueda fragmentaria de huellas que se propone encontrar una herencia positiva corre peligro de no ser más que una ilusión fulgurante. La duda de Brecht respecto del gesto del libro de Bloch se revela como una duda respecto de su consistencia filosófica. Al exigir sistematicidad, incluso científicidad en el tono, Brecht, a la vez, descubre cierta falta de localización del pensamiento blochiano y reclama un filosofar que se presente como injerencia e intervención en determinados campos discursivos; precisamente porque los maleantes tienen mucho que decir en este ámbito. Y para colmo, la fórmula del gran señor constituye una crítica que apunta a la ética. Nobleza obliga: como en la crítica de Benjamin, la ética del texto, no de la persona.

Bloch respondió el 16 de diciembre de 1935 con una devolución notable justificando la legitimidad de su propio estilo de pensamiento con la legitimación que él sí concede de una literatura que deviene teoría como lo hace Brecht:

La diversión y la seriedad en sus líneas amistosas tienen el mismo peso, al punto de volverse indistinguibles. Yo le respondo con mayor diferenciación: Si un poeta importante hoy en día con buenos motivos se “literaturiza” o “teoriza”, quizás entonces también tenga su sentido deliberado que a la inversa los filósofos se quiten la levita [...].¹⁰

No hay documentos de que la controversia aquí planteada en tono informal acerca de las condiciones político-históricas del discurso filosófico haya continuado, quedó en forma de “colloquium interruptum”. No solo el hecho de que Brecht y Benjamin en este punto se encuentren más cerca que nunca en su modo de argumentar, que Brecht incluso haya tomado una formulación originariamente de Benjamin y se la haya apropiado hacen que la carta de Brecht de julio de 1935 se convierta en un comentario sobre Bloch muy sugestivo. También ofrece nuevos aspectos a la discusión de la relación entre discurso estético y filosófico, cuyo desarrollo ya no es tarea de esta observación.

1985 / 2016

- 1 Brecht, Bertolt: *Briefe 'Cartas'*, comp. Günter Glaeser, Frankfurt, 1981, p. 614.
- 2 Ibidem, p. 723.
- 3 Ibidem, pp. 255ss.
- 4 Benjamin, Walter: *Briefe 'Cartas'*, vol. 2, comp. Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, Frankfurt, 1966, p. 658.
- 5 Ibidem, p. 642.
- 6 Ibidem, pp. 648s.
- 7 Ibidem, p. 649.
- 8 Brecht: *Briefe*, p. 614.
- 9 Ibidem.
- 10 Brecht, op. cit., volumen de comentarios, p. 966.



CRÓNICAS: DOCUMENTOS SIN HEROÍSMO



1

Con tan solo hojear rápidamente las “Crónicas”, el lector se da cuenta de que bajo ningún aspecto cumplen con lo que el título de la lección permitía esperar. Su orientación es diametralmente opuesta a la idea que se vincula con la palabra “crónica”. Despierta la expectativa de que se informará acerca de personas concretas con nombres y hechos. Pero en Brecht los nombres están más vinculados a los lugares (Fort Donald, bosque de Hathoury), nombran solo al jefe (las gentes de Cortez), son nombres universales colectivos (George, Jonny), son fraccionados (Marie A. / María) o son nombres claramente alegóricos, que “hablan por sí mismos”, como Hanna Cash. (Benjamin apuntó una vez que el nombre que habla por sí mismo en realidad significa una huida del nombre). Los protagonistas en el fondo se mantienen en el anonimato. Solo en una primera mirada el elenco parece concreto. En una segunda mirada salta a la vista la abstracción: término medio, anonimato, colectivo.

Si se espera que el lector cristiano de la crónica tome como referencia la trascendencia, las “Crónicas” de Brecht lo llevan a “tierras lejanas”. Este exotismo y esta distancia de la experiencia cotidiana ¿es una parodia de la “trascendencia”? Así se entendería mejor el sentido del “fluído de lo irreal”¹ que traen consigo estos poemas. Si las “Crónicas” de Brecht, según las “Instrucciones” rigen para tiempos de las fuerzas de la naturaleza (“nevadas, terremotos, bancarrotas”), las catástrofes aquí narradas, muy diversas pero muy normales, responden a la “gran catástrofe” de la conflagración mundial y del juicio final, que constituían las referencias de la historia de la crónica antigua. En el marco de *Devocionario del hogar*, que parodia la edificación religiosa, la crónica refiere a la historiografía medieval inspirada en la historia sagrada.² Esta historiografía quiere preservar lo sucedido en la memoria.

Porque dado que, y en la medida que los acontecimientos mundanos tienen relación con los sucesos sagrados, aquellos —fútiles ante Dios— adquieren valor inadmisibles. Las crónicas medievales, al vincularse ocasionalmente con la dimensión de la historia sagrada, parten de la duplicación agustiniana del mundo en estado divino y estado terrenal, cuya lucha se manifiesta en la historia. Para el cronista cristiano, la futilidad del estado terrenal se designa como *mutatio rerum*, *mutabilitas*, *varietas*. Pero no son los nombres que menos aciertan en lo que Brecht, no solo en la lección “Crónicas”, justamente articula como valor de la existencia. Conduce al lector justamente al placer y la libertad que están dados con la ausencia de la trascendencia: placer de la mutabilidad y la renovación.

Si el cronista se aventura de buen grado al tiempo del mundo, solo lo hace porque los acontecimientos se interpretan a los ojos del creyente como alegóricos, referidos a un plan sagrado.³ Merecen ser preservados, desde los nombres de los reyes que ya llenan las columnas de las crónicas del Antiguo Testamento, pasando por los acontecimientos de una época política que es vista en el contexto de la lucha entre estado divino y estado terrenal, hasta los sucesos más insignificantes en torno a un convento cuya historia es narrada por el cronista medieval. La crónica dota de sentido conservando hasta el día del Juicio Final lo acontecido para la memoria. Suspende el tiempo colocándolo en el marco de la providencia divina. Pero lo que sucede con los relatos poéticos de Brecht es precisamente lo contrario. Solo a la mirada cristiana del creyente se revela en lo terrenal la palabra divina instructiva⁴, el autor Brecht no confía en él. Los ejemplos de las “Crónicas” más bien enseñan que no hay ejemplos, nada “a lo cual atenerse”, como lo formulará *Mahagonny*.

Los hombres mortales ingresan a la eternidad divina mediante la crónica cristiana, en Brecht, en cambio, los protagonistas rápidamente se desvanecen y difuminan. El cronista brechtiano solo constata el hecho de que desaparecen, el modo en el que sucede y ante todo: son *olvidados*. Su cara se desvanece (“Balada de los aventureros”), se hunden cada vez más en chalupas ya casi inexistentes (“Balada en muchos barcos”), sus cuerpos se fusionan con el agua y la tierra y producen, ya cadáveres en descomposición, luz fosfórica (“De la muerte en el bosque”). Zapadores que colocaron las vías del ferrocarril mueren y solo la naturaleza sigue cantando su canción, mientras la gente en los trenes, que pasan zumbando por encima de su tumba, los olvidan (“La canción de la tropilla del ferrocarril de Fort Donald”). El ocaso es equivalente a paulatina imposibilidad de distinguir al individuo de su entorno natural. La soldadesca en la “Balada de las gentes de Cortez” es tragada por la espesura del monte. Contornos, rostro y peso desaparecen, las siluetas se desintegran en el movimiento incorpóreo del viento. La muerte de los

piratas se representa de tal modo que al final quedan transformados en humo y nubes que el viento recibe “en sus brazos”.⁵

Una crónica tradicional también es un documento. Las “Crónicas” fueron escritas muy tempranamente (1917 a 1920), pero el *Devocionario del hogar* fue publicado por Brecht en 1927, el mismo año en el que acuñó la tan citada fórmula: “Todos los grandes poemas tienen el valor de documentos”.⁶ Solo que las “Crónicas” del *Devocionario del hogar* no pueden ser vistas desde ningún punto de vista como documentos. Y en la fórmula, que da lugar a interpretaciones erróneas, no se puede pensar de ningún modo en un documento de la realidad histórica. La frase debe interpretarse en su contexto. Brecht escribe en un informe sobre cuatrocientos poetas que muchos productos “puramente” poéticos del impresionismo y el expresionismo estaban sobrevaluados. ¿Por qué?

Se alejan demasiado del gesto de la comunicación de un pensamiento o de una sensación provechosa también para extraños. Todos los grandes poemas tienen el valor de documentos. En ellos está contenido el modo de hablar del autor, de una persona importante.⁷

Es decir que el documento documenta un *modo de hablar*, ¡no estados de cosas! El comentario acerca de la comunicación de pensamientos o sensaciones también puede ser malinterpretado. Brecht no le exige a la poesía ser comunicación de pensamientos. Le exige que no se aleje *demasiado* del *gesto* de la comunicación. Así formula una concepción teórica que define la escritura como desviación del lenguaje cotidiano junto con una proximidad conservada hacia su gesto. Para abonar la tesis de que Brecht exige a la poesía el “valor de uso” de ser documento de la realidad histórico-social no puede recurrirse a esta expresión.

El sentido oculto de las instrucciones consiste en el hecho de que anuncio y cumplimiento no se corresponden: las instrucciones hacen esperar que los ejemplos de “hombres y mujeres audaces” sirven de lectura en tiempos difíciles porque allí se presentan relatos alentadores de aventuras superadas con éxito y luchas victoriosas. Las “Crónicas” frustran por completo esta expectativa. El lector aprende de ellas lo que ya habrá temido frente a las “rudas fuerzas naturales”: que está consagrado al ocaso. A diferencia de las demás lecciones, según las “Instrucciones”, el lector ha de hojear las “Crónicas”:

Hojéese la tercera lección (Crónicas) en tiempos de las rudas fuerzas naturales. En tiempos de las rudas fuerzas naturales (lluvias,

nevadas, bancarrotas, etc.) aténgase uno a las aventuras de hombres y mujeres audaces en tierras lejanas; esto es lo que precisamente ofrecen las crónicas, presentadas en forma tan sencilla que también pueden ser utilizadas en libros de texto para la escuela primaria.⁸

Por un lado, la palabra “hojear” referiría a una búsqueda. Al igual que el lector pietista de los devocionarios edificantes, el objetivo es buscar para la situación que está atravesando un ejemplo apropiado para encontrar sostén en la adversidad. Solo que el lector de la crónica cristiana ha de instruirse y fortalecerse con ayuda del ejemplo histórico, reconocer el modelo y así aprender para el provecho de la propia alma. Pero el hecho de que las “Crónicas” de Brecht destaquen el acto de desvanecerse niega justamente la posibilidad de tales ejemplos. Confrontado con la ausencia de toda trascendencia el lector más bien sacará la conclusión de que de la historia no se aprende. Apoya esta idea también el hecho de que al final de las “Crónicas”, a modo de resumen, se ubique “La balada del soldado”.⁹ Mientras la primera balada de las “Crónicas” habla de asesinos que sufrieron “en su propia piel” por no haberse quedado en el vientre materno, la última trata del soldado que muere porque no hizo caso del consejo de quedarse en su casa. Quizás en los primeros haya que reconocer la imagen de los últimos: en el mundo exótico de la lección se inscribe la experiencia de la guerra mundial, la imagen de los soldados que tuvieron que recorrer “tierras lejanas” y murieron en masa. Como sea, siempre se trata de seres incorregibles: el reclamo de la mujer hacia el soldado para que se modere y se detenga, así como su advertencia acerca de tomar fusil y lanza es recibido por este con risa e insolencia. El sujeto no se queda junto al dulce hogar, necesita lanzarse a los trajines aún a sabiendas de la posibilidad de la muerte. Al final se encuentra la experiencia, la tristeza, el arrepentimiento. Pero el lector de las “Crónicas” sabe que de todos modos el yo, sin considerar la protección por parte de la mujer, la madre, la naturaleza, la sabiduría, la edad, siempre volverá a lanzarse a la peligrosa lucha de su tiempo de vida e intentará desafiar el poder supremo del hielo en actitud presumida. La contradicción del impulso imprudente de actuar con la sabiduría juiciosa no termina con la enseñanza de la mujer mayor. La imprudencia forma parte de la vida como la sabiduría. El ejemplo no enseña salida alguna, sino solo el conocimiento de esa escisión. Pero no es otra cosa tampoco lo que tendrá para enseñar el Brecht del teatro.

Observemos la “Balada de los aventureros”, escrita en 1917, que abre la lección:

1

Enfermo de sol y comido por las lluvias
En el pelo revuelto laureles robados
Olvidó su juventud, pero no sus sueños,
Olvidó el techo, nunca el cielo sobre él desplegado.

2

Oh vosotros, de cielo e infierno expulsados
Asesinos, que sufristeis en la propia piel
¿por qué no os quedasteis en los vientres de vuestras madres
Donde se dormía en paz y se estaba tan bien?

3

Pero él aún busca en océanos de ajeno,
En regiones que hasta su madre olvidó,
Sonriendo y puteando y no sin privaciones
Ese país de siempre, en el que se vive mejor.

4

Recorriendo infiernos, hostigado en paraísos,
Con tranquila sonrisa y rostro que se desvanece,
En ocasiones sueña con un jardincito
Cubierto de cielo azul y nada más.¹⁰

El texto combina tres temas en una constelación característica de las “Crónicas”: la existencia vagabunda, errante; la autorreferencia articulada en una serie de connotaciones y alusiones, la referencia del texto poético a su poeticidad; y un tercer motivo, importante para la escritura de Brecht no solo en las “Crónicas”: el *olvido*. Aparentemente, el aventurero no encontró nada que le pareciera bonito. Tanto más relevante es el hecho de que olvidó “su juventud”. De modo que no puede ser la meta de sus deseos de una manera positivamente definible, sino en todo caso un nuevo lugar, diferente, imposible por pasado, hacia el cual el vagabundo se siente atraído. La índole de los lugares no cuenta en este poema. Lo que para otros puede ser el infierno, para el aventurero son países por los que pasea.

Lo que para otros es un paraíso, a él se le vuelve tortura. Entre la multitud de los demás asesinos que podrían habitar el infierno es bienvenido. Aquí puede flanear. En los paraísos, en la compañía de las “buenas personas”, en cambio, lo espera el látigo.

Hubo un tiempo (o un lugar) con el que se vincula el complejo que conforman juventud, madre, vientre, tranquilidad, sueño, techo, existencia empática: “[...] y se estaba tan bien”. El cielo, en cambio, manifiesta la fuerza luminosa de una variabilidad siempre inasible e imprevisible renovación. El hecho de ser lo único que no se puede perder explica su vinculación con los sueños, el deseo. Es signo de lo imperdible, porque es la experiencia misma de la pérdida y de la falta: nostalgia. La vida relatada es movimiento infinito cuya cualidad emocional el texto mantiene en suspenso. Por un lado, en ocasiones llama a “privaciones”, nostalgia de paz y cobijo, por otro lado, está sostenida por una esperanza, que parece imposible de frustrar, de encontrar finalmente el país “en el que se vive mejor”. Esta “vida mejor” es tanto el retorno al cobijo del vientre materno como también el país donde es mejor vivir que permanecer nonato en el vientre materno. La búsqueda, pese a todas las “privaciones”, vale más que el cobijo embrionario. En el paraíso —y esto ya Hegel lo sabía— solo soportan estar Dios y los animales. El deseo apunta al movimiento sin fijación bajo un techo, no quiere ni duración ni individuación. Uno no tiene una cara definida, sino solo una que se desvanece que —en movimiento— cambia constantemente. La vida como constante desvanecer = morir. A la vez “rostro que se desvanece” significa por supuesto también que a los aventureros en esa embriaguez se les desvanecen los sentidos, el sentido del rostro cesa. También cuando se formula el sufrimiento por el constante movimiento y la búsqueda sin fin el texto es polisémico. Así se lee también: *quedarse* no sin privaciones. La tristeza surge siempre que acontece un alto, un permanecer.

El sueño, sin embargo, solo puede expresarse por la negativa y la paradoja. La tranquilidad del jardincito, lo que permanece, solo puede soñarse *en ocasiones* (en estado de ocaso): en ocasiones, yo [*gelegentlich Ich*]ⁱ. Así, tan al pasar, el jardincito se vuelve objeto del sueño del paraíso, dos palabras que el texto rima no sin motivoⁱⁱ. Pasar a otra cosa, ir a parar a otro lado: el cambio mismo es la meta de la búsqueda y la realidad de la vida al mismo tiempo. La transición misma es “nada” y, sin embargo, designa “el aventurarse”. La realidad se marca como transición y suspenso: no como oposición o secuencia, sino como entrelazado hasta la

i “Gelegentlich” comparte la raíz con “liegen”, estar acostado, y su terminación es homófona al pronombre personal de primera persona, “ich” (N. de T.).

ii “Paradiese” y “Wiese” (N. de T.).

identidad de utopía y realidad. Pero así, como paradoja, solo es asible en una lengua que incorpore ambigüedad, paradoja y pérdida en sí misma y se resista a la tendencia a la fijación inherente al designar, a la lengua de la literatura. A fin de cuentas, queda la pregunta planteada en el texto a los aventureros por el “por qué”, cómo se llegó a su existencia itinerante, una disposición tan laxa de elementos que ni esta ni la respuesta es determinable en el texto: ¿fueron expulsados de cielo e infierno porque no hay camino que conduzca de regreso a su juventud? ¿Remiten “cielo e infierno” a modo de hipérbole a “cualquier lugar”? ¿Qué los expulsó? ¿Un deseo propio de aventuras? ¿Fueron perseguidos ellos, los asesinos? El texto una y otra vez vuelve a exponer una red de posibles significados en la que las proyecciones del lector han de enredarlo. Solo el texto, en la constitución de una realidad lingüística de la transición, lleva intrínseca la respuesta.

La forma de la utopía es su juego de las mismas transiciones, no el exotismo pintado en él. Cielos e infiernos, paisaje abierto, océanos de ajeno... el exotismo de estos espacios es el exotismo de la imaginación. Es evidente el lazo con motivos de Kipling, Baudelaire y Rimbaud. Los “laureles” hace pensar en los laureles del poeta, los sueños compensatorios de lejanía y aventura se encuentran en Baudelaire y por ejemplo en “Les poètes de sept ans” de Rimbaud. Podrían citarse detalles de Baudelaire, como la formulación del “esprit” como “vieux maraudeur”. La búsqueda “en océanos de ajeno” remite evidentemente la balada de Brecht a la ebriedad del “bateau ivre” que Brecht adaptó y citó en varias ocasiones. Lo que es llamativo es que vincule aquí tan estrechamente “mares” y “madre” entre sí como si tuviera a la vista la ambigüedad de “mer” y “mère” de peso para el poema de Rimbaud. Además, con el sueño destacado como modesto, la balada exhibe un paralelismo con el “bateau ivre” que contrasta también el regreso, entre modesto y resignado, a la estrechez de Europa. El paisaje artístico de las “Crónicas” se compone de remisiones a la tradición poética y riñe con ellas. También el autor Brecht o su texto tiene “en el pelo revuelto laureles robados”. En resumen: los aventureros no son el producto de fantasías pubescentes, sino imagen por excelencia de una escritura que quiere ser *leída*.

Variabilidad, transformación en mera voz, olvido, imprecisión del rostro que se desvanece... estos rasgos dejan su impronta en el sujeto textual tal como aparece en el paisaje artístico de las “Crónicas”. Lluvia, mar, vientos y espesura aparecen como campo en el que el sujeto muere, sucumbe, desaparece, pero a la vez, en ese mínimo lapso entre existencia y desaparición total canta, grita o habla. En esa suspensión, esa transición, el sujeto aparece en los textos. Su existencia se resume en el momento en que parece ser tan solo lenguaje, sonido que se va extinguiendo.

Zapadores, aventureros o soldados, de cara a una naturaleza más poderosa que ellos, que tarde o temprano los va a devorar; siempre vuelven a poner en riesgo su vida y la defienden con tenacidad en la misma medida en que aceptan con tranquilidad su muerte. Se van desvaneciendo, se ahogan o son tragados por la espesura. Pero hay una expresión que siempre vuelve a aparecer: la voz se eleva en la desaparición contra la desaparición. Ya en la temprana “Canción de la tropilla del ferrocarril de Fort Donald” los hombres confían en que cantar los preserve de quedarse dormidos.

Uno dijo: canten “Johnny cruzando la mar”.
Sí, quizás eso nos detenga, dijeron
Y cantaron de Johnny cruzando la mar
[...]
Los hombres de Fort Donald – ¡allá van!
Cantarán desvelados hasta morir ahogados.¹¹

Sin esperanza de ser rescatados se levanta la voz cuando se viene la muerte. Como si pretendieran imponerse por encima de la voz de la naturaleza (tormenta y lluvia), también los piratas cantan mientras les llega la muerte:

Y bien al final en los mástiles más altos.
Era, como la tormenta tanto clamaba
Como si ellos que al infierno avanzaban
Cantarán una vez más a toda voz.¹²

El carácter referido a literatura y lenguaje de estos textos, cuyo paisaje es el de la imaginación poética, se confirma una y otra vez en las “Crónicas”. La caída de la gente de Cortez –en torno a quienes crece la espesura con una velocidad de apariencia surrealista– es vinculada en el poema con la embriaguez. Luego se describe lo que crece de un modo que de a poco y silenciosamente transparenta la descripción de producciones poéticas. La espesura son “ramas gruesas como brazos”.

Más altos que hombres, confusos, con follaje
Y florcitas de dulce perfume.
Está pesado bajo su techo
Que parece espesarse¹³

Los hombres son devorados por la espesura. En la última fase son invisibles unos para otros y se transformaron por completo en voz:

Por la mañana todo estaba tan grueso.
Que no se vieron más hasta morir.
Al día siguiente un canto surgió del bosque.
Sordo y expirando. Al parecer se cantaban.
Por la noche fueron callando [...]
De a poco el bosque devoró
En viento leve, con buen sol, en silencio
Los prados en las semanas que vinieron.¹⁴

No es mera analogía, sino la mención de un principio estructural anclado en los poemas autorreflexivos cuando decimos: así como la gente de Cortez desaparece en el ramaje enredado y entrelazado de la espesura y ya se vuelve invisible cuando la voz aún se puede oír, así sucumbe el sujeto en el entramado del poema, se transforma en lenguaje y adquiere una existencia diferente. No remite a presencia clara, recuerdo o internalización, ni tampoco es nada. Entre ambos “existe” (su existencia) solo desvaneciéndose y cayendo en el olvido. El escenario de las “Crónicas” es legible como el paisaje del texto mismo.

La voz es el nombre de la existencia en el texto, que no conoce contornos firmes y, sin embargo, es capaz de establecer una relación con el destinatario. Las siguientes notas de Brecht permiten ver que voz e imprecisión, en relación con el tema del “rostro que se desvanece”, también tiene relevancia en sus reflexiones sobre estética teatral. *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, apunta Brecht, es una obra “que incluso me emocionó”, y luego comenta acerca de quienes llevan adelante la acción:

No tienen rostro, solo tienen voz, no siempre hablan, solo responden, no portan la acción como una piel de goma, sino como una capa amplia y con pliegues. [...] El medio entre espectadores y escenario es la nostalgia de ver. Cuanto más clara es una figura en los detalles, menor la vinculación con quien ve. Amo esa obra y sus seres humanos.¹⁵

La imagen omnipresente en Brecht del “rostro que se desvanece” surge aquí en el marco de la reflexión sobre estética teatral. En contraposición total a la concepción usual de que el rostro impreciso, que se desvanece, solo indica la

huida hacia el individuo de masas, el culto de lo automático y la falta de contacto, Brecht resalta en la imprecisión justamente la fuerza de crear un vínculo. En ese sentido, la producción literaria exige también, o precisamente en el teatro, cierto grado de imprecisión. Es como si el vínculo entre obra y destinatario exigiera la ausencia de contornos firmes. El texto formula y genera nostalgia “entre espectadores y escenario” al no determinar, no narrar una presencia, sino evitando en lo posible el anclaje, la duración, la fijación. Al presentarse a sí mismo y a su sujeto como transitorio, alternando entre significados, rehusando el recuerdo, las figuras pueden alcanzar recién esa imprecisión —una imposibilidad de interpretar, de ver el panorama— necesaria para que el texto permita que el lector “vea” la nostalgia. Está en condiciones de visualizar la “nostalgia” —después de lo que justamente no está allí—, es decir, el deseo que une y separa a las personas a la vez. Y es capaz de reconocer su propia “ansia de ver” [*Sehsucht*], la nostalgia [*Sehnsucht*], es decir, de no entregarse a ella así nomás. De tal “conmoción” de Brecht en 1920 a la fórmula decisiva para la relación de los espectadores hacia la representación teatral apenas una década después hay solo un paso:

Espectadores y actores no deben acercarse, sino alejarse unos de otros. Cada uno debería alejarse de sí mismo. De lo contrario no tiene lugar el horror que es necesario para el conocimiento.¹⁶

Las figuras de este paisaje artístico no se encuentran simplemente bajo el cielo abierto del tiempo vacío (y por ende colmable) de su subjetividad desmemoriada. Se encuentran delante de una naturaleza que asesina al individuo con la misma violencia imparcial que la historia en las obras posteriores de Brecht. Si las personas preservan para sí el placer y la libertad *al interior* del espacio de esa naturaleza, se encuentran así y todo sin reconciliación frente al morir. Con toda la fuerza, sin pose heroica, se aferran a la vida. La espesura devoradora, el río caudaloso, se conservan como violencia extraña frente al yo que en el momento de la muerte vuelve a ser “criatura” que no quiere sino vivir y experimenta la bella transitoriedad del viento como tormenta ensordecedora que acalla sin piedad la propia voz:

Y un hombre murió en el bosque de Hathoury
Donde bramaba el Mississippi.
Murió cual animal con las garras en raíces
Mirando las copas, donde sobre el bosque
La tormenta zumbaba sin cesar hacía días.¹⁷

Esta tormenta acalla la voz de los moribundos. Los demás, los vivos, por ende, perciben “que se hace silencio”. En la muerte no valen las reglas, tampoco las del olvido y de la ecuanimidad.

[...] en el bosque en torno a él y ellos estaba ruidoso
Y vieron: que se sostenía del árbol
Y escucharon: que les gritaba.
[...]
¡Te comportas cual animal mezquino!
¡Sé un gentlemen, no un cúmulo de miseria!
¿Qué es lo que pasa contigo?
Y los miró, roto de avidez:
¡Quiero vivir! ¡Comer! ¡Ser perezoso! ¡Resollar!
¡Y avanzar en el viento como ustedes!¹⁸

Por un lado, los vivos están “llenos de asco y fríos de odio” frente al muerto porque no quiso aceptar la muerte. Por otro lado, el moribundo no puede sino reírse cuando lo exhortan a aceptar la muerte como un gentlemen, con ecuanimidad. Cuando el cuerpo reclama su deseo de vida y duración, el individuo se encuentra en una confrontación desgarradora con el frío, la violencia de la naturaleza y la muerte. Esta confrontación inmediata es dominante en el *Devocionario del hogar*. Las ideas de ingresar en la naturaleza siempre vuelven a estar claramente marcadas como ficciones conscientes, imágenes poéticas de la escisión superada. Pero la experiencia expresada en los poemas como “De la muerte en el bosque” no habilita a hablar en Brecht de ideología de la naturaleza que efectivamente creyera en una unión del hombre y la naturaleza, en su fusión. En la misma medida en que para Brecht marxista el reconocimiento del proceso de la historia, el conocimiento de la correcta postura política no significaba que la historia sea considerada como afín al sujeto, tampoco las imágenes de la naturaleza en el *Devocionario del hogar* significan que el hombre y la naturaleza existen en una armonía, de la índole que esta fuera. Cuando tales representaciones aparecen en los textos mismos, son caracterizadas como ficción. Ya aquí Brecht mantiene abierta una escisión fundamental: la conciencia de la muerte en una naturaleza fría es la luz fría en cuyo resplandor el sujeto textual realiza su disposición de una existencia en desvanecimiento.

1978 / 2016

- 1 Cfr. Marsch, Edgar: *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* ['Comentario sobre la obra poética de Brecht'], München, 1974, p. 131.
- 2 Cfr. acerca de la historiografía medieval entre otros Grundmann, Herbert: *Geschichtsschreibung im Mittelalter* ['Historiografía en el medioevo'], Göttingen, 1965; Löwith, Karl: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* ['Historia universal e historia sagrada'], Stuttgart / Berlin / Colonia, 1973.
- 3 Cfr. Löwith, op. cit., pp. 168ss.
- 4 Cfr. ibidem, pp. 168s.
- 5 En esta sociedad masculina, ávida de muerte y ocaso, asume un lugar especial la "Balada de Hanna Cash", una suerte de contrapunto hacia el mundo de esta lección.
- 6 GW 8, p. 55.
- 7 Ibidem.
- 8 Ibidem, pp. 170s.
- 9 Cfr. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling*, Frankfurt, 1976, pp. 50ss. Allí se encuentran muchas otras referencias de Brecht a Kipling que permiten comprender de manera diferente muchos textos. Pero Lyon deja en manos del lector la interpretación de estas, él se limita básicamente a documentar la relación sin definir con precisión la función que tiene para los textos de Brecht. La tarea que así se plantea debería principalmente esclarecer el modo en que Brecht vuelca en las baladas de Kipling en primer lugar una autorreflexión poetológica y así modifica lo citado.
- 10 GBA 11, p. 78 [edición en español: *80 poemas y canciones*, sel. y trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 35. Trad. levemente modificada].
- 11 GW 8, p. 13.
- 12 Ibidem, p. 228.
- 13 Ibidem, p. 223.
- 14 Ibidem.
- 15 Brecht: *Tagebücher* ['Diarios'], pp. 25s.
- 16 BFA 21, p. 280.
- 17 Brecht, Bertolt: *Bertolt Brechts Hauspostille* ['El devocionario del hogar de Bertolt Brecht'], Berlin / Frankfurt, 1963, p. 79.
- 18 Ibidem.

EL OLVIDO OLVIDADO



EL OLVIDO OLVIDADO

No se ha resaltado lo suficiente que probablemente para ningún poeta el olvido haya constituido con tanta perseverancia el más intrínseco motivo de la escritura como para Brecht. Aquí y allá se constata la omnipresencia del tema, pero no se lo comprendió en todo su valor expresivo: da cuenta de lo profundo que está arraigado y de la naturaleza radical de la idea de lo procesual en la escritura de Brecht. Brecht formula una divergencia significativa respecto de la escritura de Baudelaire, citada por él en ocasiones, quien en “Spleen” podía escribir a modo programático: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans” [‘tengo más recuerdos que si tuviera mil años’].

Brecht sostiene, en cambio, que la verdadera experiencia que ha de articularse no es en primera línea la carga de la exuberancia de recuerdos —ya se trate de una carga bella u opresora—, sino su falta y su desvanecimiento: el olvido.

En los poemas tempranos aparecen las primeras formulaciones rigurosas de este motivo que dominó al poeta como probablemente ningún otro durante toda su vida. El tiempo es concebido como olvidar y ser olvidado, lo fijado históricamente deja entrever un espacio del cambio sin sostén, donde no hay contornos definidos. El cielo cambiante y vacío de Brecht se asemeja al de René Magritte en algunos cuadros. En uno de ellos, *El futuro de las estatuas*, se ven los rasgos imprecisos de una máscara de Napoleón que dejan entrever un cielo celeste, vacío, con nubes blancas: en lo histórico se impregna la inestabilidad de las nubes que cruzan el cielo para afirmar que el futuro de las presuntuosas estatuas está en problemas.

En año nuevo de 1928, Brecht incluye entre las características más revolucionarias de Berlín su “mala memoria”:

Hay una razón por la cual se puede preferir a Berlín frente a otras ciudades: porque cambia constantemente. Lo que hoy está mal, ma-

ñana puede ser mejorado. Mis amigos y yo le deseamos a esta ciudad grande y vital que su inteligencia, su coraje y su mala memoria, es decir, sus características más revolucionarias, conserven su salud.¹

El olvido genera espacio para lo nuevo, y todo lo nuevo es mejor que todo lo viejo:

¿De dónde sé, camarada,
Que [...]
Las construcciones nunca vistas
Que se destacan entre las casas de la cuadra y
Cuya finalidad desconozco
Me resulten tan iluminadoras?
Porque sé:
Todo lo nuevo
Es mejor que todo lo viejo.

Y al final se lee:

Esa gentuza superficial y ávida de renovación
Que no usa sus botas hasta el fin
Ni termina de leer sus libros
Vuelve a olvidar sus pensamientos
Es la natural
Esperanza del mundo.
Y si no lo es
Entonces todo lo nuevo
Es mejor que todo lo viejo.²

A Brecht mismo, si se da crédito a sus diarios y anotaciones, parece haberlo preocupado más de una vez la “mala memoria” propia. Así es que apunta en 1930:

Muchas veces me sorprendo de que mi memoria sea tan débil. Todos mis asuntos, incluso los más peligrosos, los olvido en el acto. Incluso la persona amada de mi juventud a la que tenía mucho afecto y que se me escapó de las manos por una curiosa falta de sensibilidad de mi parte, hoy en el recuerdo se me representa como el personaje de un libro que alguna vez leí.³

Pero si Brecht en otro pasaje también teme a la vejez porque entonces podría carecer por completo de recuerdos, su admiración por los “gigantes del intelecto” de memoria poderosa no deja de entrañar una profunda ironía:

No creo que llegue a tener nunca una filosofía tan completa como las de Goethe o Hebbel, que debieron tener memorias de revisor de tranvía en lo que respecta a sus ideas. Yo olvido siempre las mías y no logro decidirme a memorizarlas. Ciudades, aventuras y rostros naufragan asimismo entre los pliegues de mi cerebro en menos que canta un gallo. ¿Qué haré cuando sea viejo? ¡Qué penosamente viviré con mis recuerdos diezmados y mis ideas desvencijadas, que no serán sino tullidos arrogantes!⁴

Este espanto, que surge de las últimas palabras, es enfrentado por la práctica textual de Brecht a su manera. No busca como Proust, con quien aquí sería posible una comparación productiva, reconstruir el propio pasado en una “reterritorialización”. Lo que hace es elegir el camino de tematizar la realidad del olvido, su poder, una y otra vez.

Para poder vivir y morir se requiere una desmemoria radical que no impregne el momento completamente con conciencia. En actitud parcialmente inconsciente el yo acepta su forma de existencia.

De un cuarto que tuve cuatro meses
No sabía que la ventana daba al fondo (y eso que me encanta)
Porque estoy tan a favor de lo provisorio y no creo del todo mí.⁵

Quizás sea esta “ausencia” la que deja el blanco necesario para la experiencia en la conciencia: ¿acaso la percepción tal como se describe aquí no tiene que formar un patrón de ausencias donde la crónica no habría de acertar en lo acontecido sino construirlo a posteriori? Esta fuerza significa, no en última instancia, que los blancos en el *continuum* del pasado ofrecen la posibilidad de una producción (estética). Justamente la imprecisión de la impresión de antes que se va esfumando, lo olvidado a medias o por completo, constituyen experiencias que no pueden ser reproducidas y, por consiguiente, no están “disponibles”, pero que poseen un carácter exhortativo como las “construcciones semiderruidas” mencionadas. Brecht apuntó en 1940:

En cierto sentido estoy en mejor situación que muchos otros, en particular en lo que atañe a los recuerdos; porque mi cerebro, con los artilugios de la estética, dispone que yo vea imágenes más bellas y significativas que la mayoría de los demás. Claro que a cambio mi memoria es peor que la de muchos que conozco.⁶

Aquí se vincula claramente la experiencia privada con la teoría poética. Lo que sucede no es registrado en forma pasiva, sino que es resultado de una ficción; a la historia, privada y pública, es menos lo que se la recuerda de lo que se la reinventa constantemente, de lo que se la provee de una forma en una composición estética. El recuerdo ni siquiera apunta a una reproducción fiel, sino a una reconstrucción. La mala memoria también es la fórmula para una productividad de índole estética.

En algunos textos, Brecht destaca que son los blancos y las grietas en el continuum del pasado los que instan a una reproducción:

Las construcciones semiderruidas
Parecen otra vez proyectos inconclusos
De grandiosas dimensiones: sus bellas medidas
Ya se intuyen; pero requieren
Aún nuestra comprensión. Por otro lado
Ya prestaron servicios, sí, ya fueron superadas. Todo esto
Me hace feliz.⁷

Aquí queda claro que los contornos imprecisos del pasado dirigen los pensamientos del observador al proyecto y al futuro como si justamente por su desmoronamiento estuvieran a la espera de ser concluidos.⁸ La fascinación surge de la ruina. No como irrupción de la historia natural en la del hombre como en el siglo XVII o como fusión de naturaleza y cultura como a fines del siglo XVIII, sino como experiencia “feliz” de lo posible, que no fue pensado todavía hasta su término, no está listo y así inconcluso. Brecht destaca en lo que está “semiderruido” lo “superado”: lo pasado incompleto se vuelve encriptación de lo presente como un estado que ha de superarse.

“Conciencia” –esta “frase fundamental de Freud” usó de punto de partida Walter Benjamin para formular su concepto de experiencia– “surge en el sitio de una huella mnémica”.⁹ Lo que se expresa en esta frase para el plano de la conciencia se convierte en figura poética en el poema de Brecht “Recuerdo de Marie

A.”, un *locus classicus* del olvido: la experiencia no consiste en retener, en fijar un momento idéntico, sino en la *experiencia de su desvanecimiento*. La primera estrofa canta de una escena de amor:

En aquel día de luna azul de septiembre
En silencio bajo un ciruelo joven
Estreché entre mis brazos como un sueño bendito
A mi pálido amor callado.

El yo, además, sabe contar de una nube en el cielo por encima de los amantes: “era blanquísima y tremendamente alta / y al mirar de nuevo hacia arriba, ya no estaba”. La segunda estrofa, la del medio, decide acerca de la comprensión de la totalidad, porque aquí se indica cómo se presenta el olvido en el presente:

Desde aquel día muchas, muchas lunas
Se han zambullido en silencio y han pasado.
Los ciruelos habrán sido arrancados
Y si me preguntas ¿qué fue de aquel amor?
Te contesto: no consigo acordarme,
Pero aun así, es cierto, sé a qué te refieres.
Aunque su rostro, de verdad, no lo recuerde,
Ahora sé tan solo que entonces lo besé.

No se relata un recuerdo, sino que se presenta la pérdida por el olvido. De este modo, el texto resuelve la paradoja de hablar de lo olvidado. La suspensión y fijación de la experiencia no se reprimen. Si el olvido marca el proceso de permanente reproducción y transformación, la escritura, que fija, le opone resistencia, en tanto retiene y conserva lo ganado, el tesoro de la experiencia. Pero el texto convierte en lenguaje la experiencia de que el recuerdo no tiene lugar. Funciona como negatividad. Articula la pérdida misma, habla del olvido y este hablar, el poema mismo, toma el lugar del recuerdo que reproduce. Así, el poema, en la estrofa del medio expresa la relación misma entre texto y lector. Si el lector pregunta, importuno, “qué fue de aquel amor”, el texto solo responde con la imposibilidad de una respuesta. A una persona imaginaria que pregunta con impertinencia, el poema responde con una negativa para, finalmente, cerrar irónicamente con la afirmación de aquello de lo que el yo siempre se acordará:

Y también habría olvidado el beso hace ya tiempo
De no haber estado allí la nube aquella;
A ella sí la recuerdo y siempre la recordaré,
era blanquísima y tremendamente alta.

La razón aducida es la siguiente: “floreció solo algunos minutos / y cuando levanté la vista ya se desvanecía en el viento”. Schöne comentó con acierto que aquí “parece resonar” un no querer acordarse.¹⁰ Pero esta observación debe ahondarse para recién así volverla útil para la comprensión. Porque en los hechos, el yo se niega a contestar una pregunta. El pasaje, en términos objetivos, también es un condicional: si ahora me preguntaras, te diría que no consigo acordarme. La pregunta en busca de una identificación es rechazada, una pregunta que, con la exigencia que plantea al recuerdo en el fondo, apunta al olvido del olvido. Pero, a la vez, el texto no define si el yo realmente dice la verdad. Es fácil pasar por alto que solo afirma no acordarse o que anuncia que en caso de que le pregunten por “el amor” dirá que no puede acordarse. Quizás, entonces, solo pretexto el olvido. Quizás sepa más de lo que dice. Quizás realmente no pueda acordarse. En todos los casos, se deniega la representación e identificación del “amor”, del “rostro”. El lector, una vez que se tope con esta apertura, irá en busca de indicios de cómo son las cosas en realidad. Pero el texto, en última instancia, le da tan poco una respuesta clara como el yo al tú.

En “La Fraise” de Ezra Pound (1909) aparece un motivo similar y hay similitudes desconcertantes entre ambos textos, también momentos que recuerdan al poema “Del nadar en lagos y ríos”. Sin embargo, en particular la observación de la diferencia lleva un paso más allá: en Pound también se habla del olvido de una mujer, pero se aduce una razón (“I think she hurt me once”). En cambio, en Brecht se trata del olvido en sí. No se presenta ningún padecer de pérdida de memoria, ni tampoco la negación a tener un recuerdo doloroso. La negación se refiere más bien a la pretensión de fijar una experiencia. Olvidar –o afirmar el olvido– constituye una protección para el yo. Elude la pretensión de recordar postulada por la pregunta.

¿Pero por qué, de todos modos, el texto puede llamarse “Recuerdo de Marie A”.? Se supone que el yo ha olvidado. No se acuerda de Marie A. Pero recuerda el olvido, y de este modo lo olvidado, aunque tenga que quedar borroso. Así, a saber, de manera transitiva, debe entenderse la palabra “recuerdo” en el título. El poema recuerda al lector a “su” Marie A. y es en ese sentido “Recuerdo de Marie A”. Quizás también por eso sea la Marie A. anónima en lugar de María: imagen

de una experiencia que todos hacen. Por el hecho de que la nube que se desvanece conserva la última palabra, siempre va a conservar porque solo la transitoriedad no conservable puede sentar un verdadero *aliud* a la monotonía eterna de lo que resta de trabajo y familia (“Puede que los ciruelos todavía florezcan / y que aquella mujer tenga ya siete hijos”), el texto parece lograr la destreza de articular la experiencia de la pérdida propia del olvido como apoteosis de la fugacidad.

También en la “Leyenda del origen del libro Tao-Te-King durante el viaje de Lao Tse hacia la emigración”¹¹ la coincidencia de sabio olvido y recuerdo suspendido se vuelve tema de otro modo. La enseñanza del “maestro” consiste en el conocimiento de

Que el agua, aun siendo blanda, en movimiento
Con el paso del tiempo vence a la fuerte piedra.
¿Comprendes?, lo duro es derrotado.

Movimiento que vence el entumecimiento y el tiempo, saber vivir y enseñar, precisamente presupone el poder olvidar que el viejo maestro lleva en lo profundo de sí. Al comienzo, porque sentía ganas de “tranquilidad”, empaqueta sus cosas –“poco. Aunque sí alguna que otra cosa”– y “Disfrutó una vez más del valle y lo olvidó / cuando tomó el camino de la sierra”. Olvidar es condición de la sabiduría. Pero esta sabiduría nunca habría adquirido forma si su portador no hubiera sido detenido brevemente por el aduanero. (“Bien, haremos una parадita”). Solo cuando por casualidad la condición fundamental del olvido irrumpe rápidamente puede surgir el libro. El olvido, la enseñanza de los sabios, tiene que exponerse a la confrontación con el deseo de fijación. De otro modo, la enseñanza del olvido no podría ser preservada ni podría volver a ser olvidada. Pero con esto se corresponde que el individuo también tiene que resistirse a la exigencia y la pretensión de recordar. No siempre accederá a la pretensión del “aduanero”. Nunca meterse demasiado con el tiempo, aceptar olvido y ser olvidado como regla de la vida, tal la enseñanza de los poemas que Brecht quería reunir en su proyectado *Libro de lectura para ciudadanos*. En el “Poema n° 7”, la voz tan gélida como amable resulta insistente cuando le explica a uno que evidentemente es expulsado y no sabe adónde ir: “Si quiere decir algo más, entonces / dígamelo a mí, yo lo olvido”. Al principio del *Libro de lectura* iba a estar el texto “Borra las huellas”, en el que se da la indicación de no dejar huellas y negándose a firmar, a ser retratado, encargarse de no quedar en la memoria ni ser identificable. Desaparecer y ser olvidado, así podría delinearse la descripción de la vida en las

ciudades como una “cripto-emigración”. El poema n° 3 del libro de lectura resume de manera similar la prohibición de dejar una huella: “No puedes haber sido”.

La experiencia de la desmemoria (falta de sensibilidad, pérdida, vacío de un lado, liberación, despreocupación, deseo de lo nuevo del otro) conserva su ambigüedad, pero en la mayoría de los textos de Brecht se resuelve hacia el lado positivo. La mala memoria hace posible una libertad que también amenaza. El placer del olvido, de estar liberado de responsabilidad y cuidado, no hace desaparecer el miedo al olvido. Una vez Brecht escribió: “Porque es más agradable ver a una gran cantidad de personas lo más inteligentes posible [...] sudando la gota gorda ocupados en exterminarlo a uno que, olvidado por uno mismo, se convierte en la experiencia más insignificante entre cuatro paredes o el asunto más penoso de un adoquín”. Cuando el himno de gratitud exclama: “No se trata de ustedes” porque el cielo, con su mala memoria, ya se olvidó del hombre, el poema “De los pecadores en el infierno” le responde:

Pero nadie los ve de pie
En el medio de los vientos
Atravesados por el sol
Ya no se los puede ver.
[...]
Después viene George Pflanzelt
Un hombre infeliz
Quien tuvo la idea
De que no era él el que importaba.

No solo se refiere a los muertos, sino al lado infernal del tipo de subjetividad que se articula en la literatura de Brecht. Pero sigue siendo decisivo que el olvido da la fuerza para otro nuevo comienzo. Se trata de separación y relevo. Porque la separación es difícil de soportar, el sujeto precisa de la desmemoria para poder desplegar su productividad. El olvido hace posible lo nuevo. Esta relación vio Brecht en “Loa a la desmemoria”:

¡Buena es la desmemoria!
¿Cómo si no
Dejaría el niño a la madre que lo amamantó?
Que le otorgó la fuerza de sus miembros y
Que lo retiene de ponerla a prueba.¹²

Al final de este texto dice:

La debilidad de la memoria otorga
Fuerza al hombre.¹³

Se la necesita porque frente al sufrimiento la capacidad de olvidar es la única garantía de que el hombre siempre vuelve a levantarse, siempre vuelve a intentar de cero lo que no fue ensayado y lo que parece imposible:

¿Cómo se levantaría sin el olvido de la
Noche que borra las huellas el hombre por la mañana?
¿Cómo volvería a levantarse el seis veces abatido
Por séptima vez
Para arar la tierra pedregosa, volar
Hacia el cielo peligroso?¹⁴

Lo que se postula es una capacidad del siempre comenzar de cero: “Todo cambia. / Comenzar de cero / Puedes con el último aliento”.¹⁵ Solo si cada inhalación es concebida como pequeña muerte, la vida como morir, adquiere sentido el afilamiento paradójico de estos versos.

Lo productivo del olvido, en el tiempo de vida del individuo, es una posibilidad de habilitar vitalidad y presente. Brecht se mueve aquí indiscutidamente en senderos mentales que antes que él recorrió principalmente Nietzsche. Su conocimiento del pensamiento de este era más preciso de lo que se suponía, pero principalmente ambos coinciden justamente en la acentuación de una fuerza productiva del olvido. Así se lee en Nietzsche:

Esta [la capacidad de olvido] no es una mera *vis inertiae* ‘fuerza inercial’, como creen los superficiales, sino, más bien, una activa, positiva en el sentido más riguroso del término, facultad de inhibición, a la cual hay que atribuir el que lo únicamente vivido, experimentado por nosotros, asumido en nosotros, penetre en nuestra conciencia, en el estado de digestión (se lo podría llamar “asimilación anímica”), tan poco como penetra en ella todo el multiforme proceso con el que se desarrolla nuestra nutrición del cuerpo, la denominada “asimilación corporal”. [...] un poco de silencio, un poco de *tabula rasa* ‘tabla rasa’ de la conciencia, a fin

de que de nuevo haya sitio para lo nuevo [...] este es el beneficio de la activa, como hemos dicho, capacidad de olvido, una guardiana de la puerta, por así decirlo, una mantenedora del orden anímico, de la tranquilidad, de la etiqueta: con lo cual resulta visible en seguida que sin capacidad de olvido no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, *ningún presente*.¹⁶

Si Brecht contrapone al ideal del conservar y del durar de manera provocativa la revelación incondicional del olvido, allí se expresa una relación similar con el olvido al que se expresa en Nietzsche cuando advierte acerca de un sentido histórico superpoderoso:

Pero en las más pequeñas y grandes dichas hay algo que hace que la felicidad sea tal: el poder olvidar o, dicho de manera más erudita, la capacidad de poder sentir de manera no histórica, abstrayéndose de toda duración. [...] Y es que en toda acción hay olvido, de igual modo que la vida de todo organismo no solo necesita luz sino también oscuridad. Un hombre que solo sintiera por entero históricamente se asemejaría, por tanto, a alguien obligado a prescindir del sueño [...].¹⁷

Esto es algo que Brecht grabó en su memoria.

1978/2016

- 1 GW 20, p. 34.
- 2 GW 8, pp. 314–316.
- 3 Brecht, Bertolt: *Tagebücher* ['Diarios'], comp. Herta Ramthun, Frankfurt, 1975, p. 213.
- 4 *Ibidem*, p. 131 [edición en español: *Diarios 1920–1922 Notas autobiográficas 1920–1954*. Ed. Herta Ramthun Trad. Juan J. Del Solar, Barcelona, Crítica, 1980, p. 32].
- 5 GW 8, p. 278.
- 6 *Ibidem*, p. 228.
- 7 *Ibidem*, p. 386.
- 8 El libro de Benjamin sobre el *trauerspiel* alemán dice, a fin de cuentas, algo similar: “El poderoso esbozo de esta forma ha de ser pensado hasta su fin, y solo bajo esta condición puede tratarse la idea del *Trauerspiel* alemán. Como en las ruinas de los grandes edificios la idea que corresponde a su proyecto habla de manera más impresionante que en otros menores aunque todavía bien conservados, el *Trauerspiel* alemán propio del Barroco aspira a una interpretación. En el espíritu de la alegoría se halla desde un principio concebido en tanto que ruina, que fragmento”. Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, 1963, p. 268 [edición en español: “El origen del *Trauerspiel* alemán”, trad. Jorge Navarro Pérez, en *Obras I*, vol. I, Madrid, Abada, 2007, p. 459].
- 9 Cfr. Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, París, 1968, p. 90.
- 10 Schöne, Albrecht: “Bertolt Brecht” en: *Die deutsche Lyrik von der Spätromantik bis zur Gegenwart*, vol. II, ed. Benno von Wiese, Düsseldorf, 1959, p. 490.
- 11 Cfr. GW 9, p. 268.
- 12 *Ibidem*, pp. 628s.
- 13 *Ibidem*, p. 629.
- 14 *Ibidem*.
- 15 GW 10, p. 888.
- 16 Nietzsche, Friedrich: *Werke in 3 Bänden*, vol. II, München, 1966, p. 799 [edición en español: *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2005, pp. 75s.].
- 17 *Ibidem*, vol. I, pp. 212s. [edición en español: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, trad. Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 42s.].



EL POEMA DEL NADO



EL POEMA DEL NADO

"Para quien solo quiere nadar en verano,
el agua no fluye".

BRECHT

Del nadar en lagos y ríos

1

En el claro verano, cuando los vientos soplan
Solo en la copa de los más altos árboles,
Hay que flotar en ríos o en estanques
Como esas plantas en que viven los lucios.
En el agua se hace liviano el cuerpo. Cuando el brazo
Cae ligero al cielo desde el agua,
Lo mece el vientecillo olvidado
Porque suele tomarlo por ramaje moreno.

2

El cielo a mediodía ofrece una gran calma.
Uno cierra los ojos si vienen golondrinas.
El barro está caliente. Si brotan frescas burbujas,
Ya se sabe: un pez pasa nadando por nosotros.
Mi torso, los muslos y el brazo calmo
Yacemos en el agua calmos, muy unidos;
Solo cuando los fríos peces pasan nadando por debajo
Siento que brilla el sol sobre la poza.

3

Cuando de noche, de tanto estar tumbado,
Se siente uno muy vago, con muchas agujetas,
Hay que tirarlo todo, sin consideración,

Aplaudiendo, a los ríos azules, que todo se lo llevan.
Lo mejor es aguantar hasta la noche.
Pues llega el claro cielo tiburón
Malvado y voraz sobre río y arbustos
Y son todas las cosas como les apetece.

4

Por supuesto que hay que tumbarse de espaldas
Como de costumbre. Y dejarse llevar.
No hay que nadar, no, solo hacer como si
Simplemente formara una parte de la grava.
Hay que mirar al cielo y hacer como
Si a uno le llevara una mujer, y así es.
Todo sin grandes intrigas, como lo hace el buen Dios
Cuando aún nada de noche en sus ríos.¹

1

Es probable que, de todos los poemas del Devocionario del hogar, este texto sea el que más gira sobre sí mismo. Entrelazado como una enredadera, forma un tejido ligero, fluido, una textura que invita al lector a comportarse como el barco de Brecht que se hunde en el mar del lenguaje y explica:

Desde que supe, sin resistirme
Que debía hundirme en estos mares
Me entregué a las aguas sin rencor.²

Ahora bien, no es fácil seguir tal invitación porque este “poema del nado” no ofrece por ningún lugar y a la vez casi por doquier ancladeros para la interpretación. Los malos tiempos, gusta de decir Brecht, se los reconoce porque no es que haya pocos consejos, sino demasiados. Si en el marco de un seminario con un solo texto se pueden ensayar una docena de interpretaciones no por completo disparatadas, semejante experiencia es vivida por muchos en un principio no como algo placentero, sino como una amenaza. La irritación que genera la multiplicidad de asociaciones, sin embargo, puede ser experimentada como un elemento necesario que encauza la propia productividad lectora. La

siguiente lectura intenta transmitir una idea de la experiencia del proceso de lectura colectiva que un seminario de Helmut Lethen intentó practicar y someter a reflexión en el verano de 1976.³

En principio parece tratarse de un informe de experiencia del autor Brecht, que pasó en su época de Augsburg varias tardes y noches cálidas de verano con amigos y amigas al aire libre, junto al río Lech. Los amigos de su juventud cuentan que precisamente el verano de 1919 estuvo bajo el signo de tales excursiones. En ese sentido también está a mano la tentación de leer estos informes de manera tan selectiva que en los textos se reconozcan sus “recuerdos”. Y entonces, cuando Arnolt Bronnen o Hanns Otto Münsterer hacen comentarios que permiten generar un acceso a la temática del poema, el intérprete hace uso de ellos agradecido. También los diarios íntimos suelen ser utilizados con esta finalidad. Pero al igual que en cualquier otro ámbito, el autor Brecht no suele mostrarse sin disimulo, por lo que estos diarios requieren en primer término ser interpretados, y en eso no se diferencian de los poemas propiamente dichos. Constituyen la estilización más artificial y consciente que el autor hace de sí mismo, quien ya en sus años mozos contaba con volverse famoso (y ser citado). Ahora bien, justamente el poema “Del nadar en lagos y ríos”, sin embargo, parece relatar vivencias tan privadas que aquí la tentación de leerlo como relato de esa vivencia es particularmente grande.⁴ El problema consiste en que, según muchos testimonios de contemporáneos, Brecht no disfrutaba de bañarse como el texto podría hacer pensar. “Brecht no era deportivo en el sentido actual”, se oye decir.⁵ Aparentemente, el acto de nadar en lagos y ríos es algo más observado y comentado por él que efectivamente realizado. Contaba la hidrofobia entre sus “talones de Aquiles”.⁶ Respecto de las excursiones conjuntas de los amigos de Augsburg, las vivencias homoeróticas, por ejemplo con Münsterer, se escucha más del yacer desnudos en el pasto que de nadar.⁷ Lotte Lenya, que recuerda una estadía en la Riviera de 1928, comenta con sequedad: “No recuerdo haber visto jamás a Brecht completamente bajo el agua. Es probable que haya sido algo hidrofóbico”.⁸ Acerca del Brecht de la posguerra hay informes similares (por ejemplo, de Max Frisch), y la información que se obtiene de las excursiones a la colonia de artistas Ahrenshoop en la RDA coincide con estas afirmaciones.⁹ No importa, entonces, cuál haya sido la parte motivadora del tiempo libre en Augsburg, tales referencias no pueden explicar el texto. No se trata de la formulación de una experiencia “real”.

La experiencia de la naturaleza es exhibida con el frío gesto docente del “ejercicio”, y ya la lengua del maestro de ejercicios indica que de ninguna ma-

nera se puede hablar aquí de una ideología de la fusión con la naturaleza, de un culto antirracionalista de los sentimientos primigenios y vinculados a la tierra, del *pathos* de una armonía universal imaginaria. Himno, embriaguez, fraternidad universal, tal como aparecen de distintas maneras en Whitman o Heym, no tienen lugar. La atención debería dirigirse al modo refractario en que se relaciona el texto con su material imaginario. Así es que salta a la vista el “como si”:

No hay que nadar, no, solo hacer como si
Simplemente formara una parte de la grava.
Hay que mirar al cielo y hacer como
Si a uno le llevara una mujer, y así es.

El poema no representa, como una primera lectura podría hacer pensar, una *unio mystica* con la naturaleza, sino que ironiza en el gesto del “como si” que abarca sintácticamente también la desmentida, que solo en apariencia es unívoca, de lo meramente ficticio (“y así es”). Sin embargo, el carácter ficticio de este nadar se vuelve bien evidente recién al final de todo. El contenido temático predomina al principio, y justamente el tema del que está hecho este sueño hace germinar copiosamente las asociaciones y los recuerdos de los lectores. Diversas “ofertas” de comprender el texto se compenetran en el receptor y de ahí lo que sigue es menos un informe de experiencia que la combinación entre determinadas experiencias con las “lecturas” de estudiantes y la representación de “capas” del texto objetivamente existentes.

Una lectura “sociológica” hace el mayor hincapié en la opacidad del poema: se decía que no quedaba claro si lo que se predicaba era una retirada a la naturaleza. Pero justamente de cara a las fuertes luchas sociales de los años posteriores a la revolución, esto sería una posición reaccionaria e irresponsable. Pero quedaría sin definir si se ironiza la huida a la poesía de la naturaleza, la ficción literaria de una unión del hombre con la naturaleza, lejos de la malvada sociedad. Falta de claridad, indecisión, retirada al idilio, todo esto eran ítems para los estudiantes, desilusionados en términos políticos por este texto, que en el año 1976 volvían a demostrar la pertenencia del autor Brecht a la clase de la pequeña burguesía. Brecht, evidentemente, no puede esforzarse por asumir una posición más clara. El poema, pese a toda su ironía, se refiere a un estado anárquico de la vinculación con la naturaleza. La realidad social, es decir, la revolución y las luchas de la posguerra, no lo afectan en nada. Pero anarquismo, nihilismo, cinismo, indiferencia política no son otra cosa que lo que se puede

esperar de la pequeña burguesía, ya lo dijo Marx acerca de la oscilación y la falta de claridad del pequeño burgués:

El pequeño burgués, como el historiador *Raumer*, está constituido por “de un lado” y “del otro”. Así en sus intereses económicos, y *por ende* en su política, sus opiniones religiosas, científicas y artísticas. Así en su moral, así en *everything*. Es la contradicción ambulante.¹⁰

Contra esta crítica se dirigían aquellos participantes del seminario que también querían aceptar poemas en los que efectivamente no apareciera nada sobre la revolución, donde no se encontrara la toma de partido por las grandes luchas de su época que exigían sin falta los políticamente comprometidos. Estos participantes cuestionaban el *concepto de realidad* mismo, presupuesto anteriormente. ¿Acaso no forma parte de esta también el individuo que, al menos en determinados momentos, cuando quizás las tormentas de la historia “soplan solo en la copa de los más altos árboles”, se recluye en sí mismo? La apología de lo privado en el año 1976, que a diferencia de pocos años antes se encontraba en muchos estudiantes, sin duda no era una casualidad, al fin y al cabo, tal lectura de aquellos que se apartan desilusionados de los enfoques marxistas dogmatizados marca también un necesario redescubrimiento del propio yo en el compromiso político.

Si uno ahora admite el texto como manifestación “privada”, como juego del lenguaje, en primer lugar, de ese sujeto difícilmente interpretable, pueden discutirse a partir de él problemas centrales de la interpretación. Precisamente la polisemia del texto, del sujeto en él, plantea la pregunta acerca de cómo manejar estrategias interpretativas divergentes. En este texto se trató principalmente de los psicoanalistas y los teólogos que se disputaban mutuamente los caladeros. Esta divergencia es imposible de dirimir, en especial, cuando la interpretación se obstina en una exégesis de lo temático que opera más o menos en términos alegóricos.

El texto lleva a los canales de una problemática teológica, o mejor dicho, antiteológica, ya por su inserción en los “ejercicios” que hace pensar en la mística, en ejercicios espirituales y orden jesuítico. El gesto del poema sigue el discurso de un maestro de ejercicio clásico que, evidentemente, dispone de experiencia con la acción o mejor inacción narrada y devuelve esta experiencia en consejos al lector, como si se tratara del discípulo jesuita. Es natural que para una lectura “teológica”, el “buen Dios” del final sea determinante. Que su aparición tenga lugar intencionadamente al pasar, que sea presentado como “plácido compinche”, constituye un remate antireligioso. En gesto antiascético se confronta obstinadamente

a la trascendencia con el hundirse en el barro caliente del goce pecaminoso. Dios mismo es bajado a la tierra (a los ríos). “El buen Dios” se llama también porque es el Dios para niños pequeños, en el que solo ellos creen. En el texto aparece varias veces un pez. Cuando el sujeto se equipara a modo de blasfemia a Dios (“como lo hace el buen Dios”), también utiliza, no menos blasfemamente, un símbolo religioso ilustre, el pez de Jesús, para con su ayuda poder sentir mejor el calor físico del sol, del barro¹¹: “Solo cuando los fríos peces pasan nadando por debajo / Siento que brilla el sol sobre la poza” y “El barro está caliente. Si brotan frescas burbujas, / Ya se sabe: un pez pasa nadando por nosotros”.

Precisamente en el contexto de esta problemática anti-teológica, no puede ignorar la evocación del barro original del que surge el mundo, no puede ser negado. El texto entero retrocede a tal punto de parecer arribar a una suerte de punto cero de la existencia. El creador del cielo y de la tierra nada él mismo en sus ríos, aquí no crea nada. Lo que hace es crear el sujeto. Si se le presta algo de atención a las líneas citadas recién, queda en claro que en ambos pasajes la fórmula “por nosotros” puede ser ambigua: el sujeto, ese “nosotros” curioso, incluso hace nadar a los peces. Por él —por su presencia, por iniciativa de él— nadan. También aquí vuelve el sujeto poniéndose en el lugar de Dios. Pueden descubrirse más indicios. Muestran que la lectura religiosa, teológica no carece de coherencia. Logra interpretar una capa del texto.

Ahora bien, los que menos se conforman con los enunciados que así se obtienen son los psicoanalistas. Quien percibe el carácter *sensorial* del texto no se da por satisfecho con una lectura que define el texto solo desde la negativa, como crítica de los ideales ascéticos, del cristianismo y la fe en Dios. ¿Acaso la mayor parte del poema no está dominada por fantasías e imágenes de connotación sexual? Pero lo que resulta difícil es llegar a una conclusión acerca del contenido preciso de la o las fantasías. En primer lugar, tenemos el goce de sí mismo, evidentemente narcisista. El sujeto parece tratar solo consigo mismo y con el agua, así como Narciso se refleja en la fuente de Donación. Pero esta fuente, por cierto, según el mito nunca “alteraban [...] ni siquiera por las ramas que caían de los árboles que le daban sombra”¹², mientras aquí, al menos, “el vientecillo” toma el brazo “por un ramaje moreno”:

[...] Cuando el brazo
Cae ligero al cielo desde el agua,
Lo mece el vientecillo olvidado
Porque suele tomarlo por ramaje moreno.

Este pasaje muestra cómo en Brecht se modifica la combinación de sujeto y agua, que también se nutre del mito de Narciso. El sujeto en el texto ya no está confrontado con un espejo, sino que es él mismo ese espejo (la superficie del agua) y está sumergido en su aliento en agua y cielo. Si el brazo, impulsado por la *fuerza ascensional* del agua a la superficie, “cae”, esto sucede porque la fuerza ascensional actúa como normalmente lo hace la fuerza de gravedad. Así, la dirección de la fuerza de gravedad está invertida y de ahí que el elevarse sea un caer. A la vez, en el goce de sí mismo narcisista se transforma la corporalidad. Narciso ya no se *refleja* en el agua: *es* agua de manera inmediata, su cuerpo está allí donde se reflejaba Narciso. El texto, así, puede fusionar lo físico y la imagen, la experiencia corporal e intelectual sin por eso identificarlas de manera explícita.

Si en las primeras estrofas surge la imaginación de un refugio del que el mundo está excluido y donde reina el goce, si en la cuarta estrofa se confirma la investidura narcisista del yo por la comparación con Dios, la estrofa tres, en cambio, ostenta un carácter diferente: uno se pone “vago”, siente “agujetas”, y a continuación “hay que tirarlo todo, sin consideración, / aplaudiendo, a los ríos azules, que todo se lo llevan”.

Aquí se articula una experiencia evidentemente dolorosa y se hace con un placer de la vehemencia que los psicoanalistas rápidamente calificaron de masoquista. La fonética agresiva, la rudeza acentuada en “tirarlo” y “sin consideración” así como el componente de erotismo anal contribuyen a esta impresión. Pero principalmente lo que sustenta la interpretación de una imagen del placer masoquista es el hecho de que los miembros sean literalmente arrojados al cielo tiburón para ser devorados, que este sea descripto como “malvado” y “voraz” y que, sin embargo, diga: “Lo mejor es aguantar hasta la noche. / Pues llega el claro cielo tiburón”.

¿Es decir que el sufrimiento es ansiado, directamente? Así puede entenderse esta estrofa. Pero sucede que así se omite la condición y el requisito de este sufrimiento: “Cuando de noche, de tanto estar tumbado, / se siente uno muy vago, con muchas agujetas”. Aquí la comezón aparece *antes* de la llegada del cielo tiburón. Pero en este caso llega, aunque “malvado”, como liberación, y lo hace en sentido literal: *libera* los miembros que de tanto estar tumbado están entumecidos, inertes, incapaces de moverse; solo refleja la acción del sujeto de lanzar “todo” a los ríos “que todo se lo llevan”, como animales o peces de rapia. Por lo visto, el acto masoquista de ser devorado es, a modo de corrección, parte del silencioso goce de sí mismo, porque el deleite amenaza con desembocar en insensibilidad. Gracias a la acción bajo el cielo tiburón el sujeto *no* es

aniquilado hasta la insensibilidad. Aunque, por cierto, al final de la estrofa dice: “solo cuando los fríos peces pasan nadando por nosotros / siento que brilla el sol sobre la poza”.

Aquí son los peces lo que hace posible el sentir. Pero lo más llamativo es que casi no hay *ningún* otro sentimiento. Hace falta un shock, aquí el frío, que hace posible la sensación de calor del sol, un shock como el que acontece en la estrofa tres cuando el calor se transforma en frío, vago en azul y tranquilidad en río.

Hay más asociaciones que intervienen en la disputa de las lecturas. La atmósfera del cobijo indica una regresión hacia la simbiosis temprana entre madre e hijo. El sujeto, “muy unido”, aunque disuelto en partes del cuerpo, “en el agua”, se siente “unido” también con el cálido cuerpo materno en una simbiosis indivisible. No puede descartarse una fantasía del vientre materno: en Brecht, el agua es el agua del parto, el sujeto nada adentro en forma de un embrión aún indiferenciado para el cual no existe ni arriba ni abajo, que solo conoce el “mecerse” y no tiene aún contacto con el mundo. Esta fantasía es evidente en la estrofa final: “Hay que mirar al cielo y hacer *como / si a uno le llevara una mujer*, y así es”.

Llevar significaría, entonces, parir, el tema del poema sería el estado embrionario. Pero justamente los indicios de la fantasía del vientre materno son referidos por otros a sexualidad, ni narcisista ni masoquista, ni regresiva ni sádica, sino sexualidad en su sentido más corriente. Una mujer lleva al sujeto, es decir, se describe una unión sexual o, al menos, los sentimientos vinculados a esta. El pez sumergido vuelve aquí a la superficie. Como es mudo no puede defenderse bien contra exégesis, de modo que ahora no hace las veces de Jesús o de embrión, sino de símbolo del pene. En la teoría psicoanalítica se da fe de este simbolismo. Como pez y agua se unen “uno” y “mujer”. Las imágenes peculiares del poema, que insinúan una apertura de los límites del cuerpo, encuentran en la lectura erótica una resolución simbólica bastante unívoca. Estar atravesado, que alguien nade a través de uno, la separación y la unión de los miembros, todo eso describe de manera metafórica los sentimientos en la unión erótica. Pero no con esto se agotan las interpretaciones sexuales. El sujeto textual parece ser por un lado masculino, por otro se presenta claramente como mujer: se entrega de manera pasiva, se deja llevar, yace de espaldas, espera un tiburón, que genera una impresión más bien masculina. *Lo masculino y lo femenino confluyen hasta confundirse*. Esta circunstancia vuelve a remitir al lector al erotismo homosexual. Así fue como algunos participantes del seminario, además de recurrir a la evidencia del poema, remitieron en particular a la biografía de Brecht. Un apunte del diario de la época de surgimiento del texto dice:

Por la tarde con Cas en Possenhofen. Se está mejor con un amigo que con una chica. Nos metimos al agua (20°R), al bosque y a un bote, y volvimos a nadar ya de noche. Cuando te echas de espaldas, las estrellas te siguen en lo alto y la corriente pasa por tu cuerpo. Por la noche te desplomas en la cama como un fruto maduro: con voluptuosidad.¹³

La estrofa cuatro, siguiendo esta línea, sería legible como descripción de una unión homosexual:

Por supuesto hay que tumbarse de espaldas
Como de costumbre. Y dejarse llevar.
[...]
Hay que mirar al cielo y hacer como
si a uno le llevara una mujer, y así es.

Pueden mencionarse otras interpretaciones que se caracterizan también por privilegiar de manera consecuente una idea o un contexto temático. De esta manera, en la caracterización que hace Brecht del poema como “ejercicio intelectual” se enciende la idea de descubrir en el texto, que parece relatar solo cuestiones físicas, una dimensión filosófica. ¿Acaso no puede observarse que la corporalidad se funde tanto con la levedad que parece casi no existir más, que lo físico podría ser entendido como *alegoría de un proceso que tiene lugar en la conciencia*? Es en particular la relación íntima del sujeto con la materia que lo rodea lo que constituye una suerte de reflejo de la relación sujeto-objeto. El poema equipara el cielo con cualquier trascendencia, el agua con la materia por antonomasia. En primer lugar, la materia en la que el sujeto se demora sin distancia alguna es perecedera. Primero tiene que producirse un proceso de conexión con la naturaleza en el que el sujeto se experimente como sensorial, pero a la vez también como “yo”. Al final de la segunda estrofa se habría completado el proceso: del “uno” y de la pluralidad dividida surge el “yo”. A esta naturaleza se le confronta en la tercera estrofa la metafísica (cielo), descripta como peligrosa (cielo tiburón). Recién cuando el sujeto, finalmente, en la estrofa cuatro actúa en los ríos –es decir, ahora: con la fuerza de empuje de la materia y en sus líneas de fuerza– se comporta correctamente. De aquí en más se ha unido y aliado de tal modo con la materia que está en condiciones de afirmar una identidad.

En el seminario de 1976 surgieron no menos de una docena de maneras de interpretar, si consideramos lecturas que a ojos vistas son demasiado débiles,

como “poema deportivo” (Werner Ross) e “instrucción para un entrenamiento autógeno”: relato autobiográfico sobre un día de nado en el Lech, poema contra la poesía de la naturaleza, poema contra el ascetismo religioso, poema antimetafísico, fantasía heterosexual, fantasía homosexual, fantasía del vientre materno, poema de retiro nihilista-anarquista, teoría del conocimiento materialista transformada en poesía. La vía libre para las asociaciones produjo una serie de lecturas que, a simple vista, son erradas o demasiado parciales, pero pese a la impaciencia creciente de muchos estudiantes también aguzó la sensibilidad para la polisemia del texto. El texto “Del nadar en lagos y ríos” representa un caso extremo de tal polisemia. Los campos léxicos y alusivos objetivamente presentes en el texto conceden a la mayoría de las interpretaciones presentadas mayor o menor grado de plausibilidad —las asociaciones en su mayoría no están tiradas de los pelos, sino que surgen de elementos efectivamente dados en el poema—, sin que el texto, sin embargo, en algún caso pareciera una clara confirmación de una de estas lecturas.

Los motivos radican en la naturaleza de lo que Freud llama asociación libre y, a la vez, en la constitución misma del texto literario. Un elemento textual aporta sus connotaciones que en el sistema de la lengua se le fueron “adhiriendo” al campo semántico del texto. En el uso cotidiano normal, el carácter polisémico y ambiguo del signo es ahogado. Solo una parte delimitada de la manera más firme posible de los valores semánticos ingresa a la corriente de la lengua. No se trata de expresarse aquí de manera *borrosa*. Esta reducción se realiza no en última instancia por la relación de lo dicho con la intención del hablante y la claridad de la situación de habla, el contexto. La teoría de los actos de habla demostró al respecto que solo este permite determinar el sentido de un enunciado verbal. La inseguridad respecto del significado de algún signo tiende a eliminarse mediante la situación de habla, el acento, el vocabulario. A la inversa, en el texto literario el signo tiende a conservar todos sus significados posibles. “J’ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens” fue la respuesta de Arthur Rimbaud a la pregunta de su madre por el significado de un texto escrito por él.¹⁴ Puede decirse que el texto literario, que en términos lingüísticos es *paralelo*, exhibe una dinámica de regresar a la *langue*. Si el poema “Del nadar en lagos y ríos” realiza este movimiento de manera extrema, lo que hace es destacar una cualidad que exhibe principalmente la poesía de la modernidad. *Por eso, la lectura se asemeja al recorrido del texto*: Primero uno podría sumergirse, entregarse a ser llevado por la corriente y notar una y otra vez que no se llega al fondo. El vacío y la inmovilidad que en algún momento se experimentan como algo doloroso,

que surge al asimilarse miméticamente al poema, genera el impulso de ir por algo nuevo. En un acto agresivo uno intenta sustraerse a la succión de ser llevado de manera pasiva, que siempre lleva a otro lugar, y sin embargo sonsacarle al texto un sentido, otorgarle una determinada dirección, una interpretación, una exégesis. Pero no hay certeza de que el pez entre en la red. Las interpretaciones conocidas que se encuentran en la investigación no alientan a continuar por esta vía. Se trataría más bien de un modo de proceder que juegue con esas mismas interpretaciones y las vuelva visibles en el proceso del texto como interpretaciones que siempre vuelven a ser descifradas. Así como el asimilarse en silencio a la laguna desemboca, por el movimiento dirigido del río caudaloso, en un quedar a la deriva, ¿quizás el texto quiera alentar al final, a simplemente nadar en él, “todo sin grandes intrigas”?

En el seminario, sin embargo, se expandió el deseo de que se decretara una interpretación que señalara una dirección. ¿Es que no había en ningún lugar suelo firme bajo los pies? ¿Era culpa del poema que todo se deshiciera? ¿O de la lectura? ¿Había sido *excesiva* la proximidad hacia el texto? En esa situación pareció indicado dirigir un poco la mirada a la estructura formal, quitándola del mundo visual polisémico del poema. Aquí, en su superficie, al menos es probable que se entienda provisoriamente. Quizás se resuelva aquí la confusa “lógica de su modo de estar producido”.

2

El “poema del nado” pertenece a la segunda parte del *Devocionario del hogar*. “Del nadar en lagos y ríos” y “Del trepar a los árboles” son los poemas que se corresponden de la manera más directa con la caracterización en el título de “ejercicios” (ejercicios espirituales). En primer lugar, se trata de una referencia a las *exercitia spiritualia*. El hecho de que en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial existiera un interés difundido por Ignacio de Loyola y por la historia de los jesuitas, del ordenamiento y la organización rígidas de su orden, se explica fácil con la creciente inseguridad intelectual radical que, si bien ya había comenzado antes de 1914, había capturado a los intelectuales desde la Primera Guerra Mundial. También, el joven Brecht podía conocer traducciones y comentarios de los escritos del santo español, posteriormente también se ocupó de estos, por ejemplo, en relación con las piezas didácticas. Muchos rasgos del “poema del nado” pueden establecer analogías con los ejercicios de Loyola del año 1548.¹⁵ Así, Brecht elige

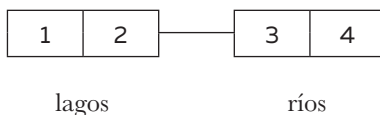
para su ejercicio un lugar solitario, separado e inusual, tal como lo exige también San Ignacio para los ejercicios. Al igual que el discípulo del maestro de ejercicios, el “ejercitador” de Brecht, evidentemente, está solo consigo mismo, una ínfima porción de entorno y con Dios. Los ejercicios de San Ignacio abarcan cuatro semanas, el ejercicio de Brecht se divide en cuatro estrofas. La postura de cierta pedagogía del rezo se corresponde con las instrucciones de Brecht. El objetivo de los ejercicios, en ambos casos, es hacer una experiencia determinada. Ahora bien, uno podría pensar que encontraría una oposición tajante allí donde San Ignacio pretende alcanzar una experiencia interior “mística”, mientras que Brecht, al menos en apariencia, aspira a una que se consuma por completo en el plano corporal. Sin embargo, los escritos sobre San Ignacio siempre destacan que, en su caso, a diferencia de la *unio mystica* de los místicos clásicos, no tiene como objetivo una fusión con Dios en una unidad irracional, sino una purificación de la razón. La traducción de Brecht, que habla de ejercicios “mentales” [*geistig*] en lugar de “religiosos” [*geistlich*], por tanto, no sería incorrecta: el control completo sobre la *physis*, el matar toda ansia salvo el ansia de Dios no desemboca en San Ignacio en la unión mística, sino en la renuncia total de la propia identidad y de los propios deseos. Un sometimiento incondicional y “acuerdo” con la voluntad de la iglesia es lo que debe alcanzarse. Una experiencia intelectual, entonces, un elemento racionalista de control que también marca el ejercicio de Brecht.

La organización mencionada de los ejercicios en cuatro semanas encuentra en el poema otra analogía: la división por la mitad. En San Ignacio como en Brecht, después de la mitad del ejercicio se da una fuerte incisión. Después de la purificación del alma y la preparación al final de la segunda semana se toma la decisión con respecto a un asunto de importancia vital. La representación interna del viaje de Cristo al río Jordán y su bautismo allí acompaña este proceso. Los ejercicios, caracterizados por una construcción completamente simétrica, se dividen en un antes de la elección y un después de la decisión.¹⁶ La tercera semana se encuentra en San Ignacio bajo el signo de la violencia y la muerte, a saber, del recuerdo de la pasión y la muerte de Cristo. En el lugar correspondiente, en el texto de Brecht aparecen la violencia y el dolor. La contemplación de resurrección y ascensión, la dichosa claridad interna como resultado del ejercicio en la cuarta semana, se corresponden con el viaje apaciguado con el que el sujeto en la estrofa cuatro ha de “mirar al cielo” y dejarse llevar. Una regulación estrictamente metodológica de los más ínfimos quehaceres de la vida cotidiana va tan lejos en San Ignacio que están prescritos hasta el minuto el ritmo diario, los horarios de rezo, las penitencias y meditaciones. El lugar (que debe ser tranquilo), las condiciones

lumínicas (no debe haber demasiada luz) e incluso la mirada (debe ser una mirada comedida) ya están pensados de antemano. La descripción minuciosa de las posturas corporales, la concentración en una ocupación metódica de los órganos sensoriales, incluso la técnica de la compensación mediante *contra agere*, todo esto puede encontrarse en forma análoga en el texto de Brecht.

La estructura simétrica de los ejercicios marca la construcción del poema, no solo tiene un efecto en la profundidad, sino por la lengua del maestro de ejercicios que se dirige al lector como discípulo, también en la superficie, en el gesto verbal. El poema, que no parece conocer contornos definidos, construye un campo verbal con elementos ordenadores que toma prestados. El proceso lingüístico de este poema, entonces, parece marcado por una paradoja fundamental: por un lado, licuación y disolución, por otro lado, disciplina de una rigidez exagerada. El poema en su totalidad está cuidadosamente balanceado, su carga está distribuida de manera equilibrada. Las estrofas uno y dos se encuentran totalmente bajo el signo de los lagos, mientras que en las estrofas tres y cuatro se trata de ríos. El texto es un llevar y dejarse llevar construido. Su contenido manifiesto delinea una existencia ligera, ingravida, una quimera, un derramarse y desvanecerse. Este sueño —lo hemos señalado— tampoco es desfigurado por el cielo tiburón que en apariencia infunde temor. En realidad, radica en la economía de la totalidad que en la mitad del poema, entre estrofa dos y tres se compense cierto exceso de tranquilidad por cierta demasía de vehemencia (*contra agere*). En la palabra “vago” se puede reconocer esta transición: haraganear [*faulenzten*] se vuelve pudrirse [*verfaulen*], por lo que, como se dice “algo tiene que pasar”.

La estricta simetría define todo el poema. Tiene una cantidad par de estrofas, cada estrofa una cantidad par de versos. La división en lagos y ríos en la mitad se reconoce en los términos que dominan en cada parte: yacer, mecerse, vivir, calma, en general, tranquilidad y pasividad en la primera parte, aplaudir, llevar, agujetas, tirar, llegar, es decir, movimiento activo, en la estrofa tres y el movimiento de la deriva en la última estrofa.

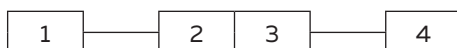


Sin embargo, a esta estructura se superpone una segunda. Por la manera en que están destacados los momentos del día, del mediodía y la noche, así como por otras referencias, las estrofas del medio, dos y tres, se vinculan entre

sí. Las estrofas exteriores contienen datos generales (verano, como de costumbre), mientras que el contenido de las estrofas dos y tres está determinado por la sucesión de los momentos del día. En la estrofa cuatro también está la noche, pero solo en una comparación: “*como lo hace el buen Dios / cuando [...] de noche*”, de modo que el significado inmediato del momento del día concierne a las dos estrofas del medio. El campo léxico más llamativo de la segunda estrofa es “calma”: “El cielo a mediodía ofrece una gran calma”.

El sujeto es provisto de calma: podría decirse que se lo calma como si se lo amamantara¹. Se connota una alimentación, un beber, una unión apaciguada, el calor del pecho materno que amamanta. En cambio, en la estrofa tres se llega por asociación (de noche, cuando el “tiempo de calma” estaba atado al mediodía) a una inversión: después de la alimentación, la asociación de ser consumido. Al “cielo tiburón” se le arrojan los miembros (“todo”) uno por uno para que los devore. Ya no se alimenta al sujeto, el sujeto mismo es devorado. “malvado y voraz sobre río y arbustos” aparece el cielo tiburón. La combinación de noche con cielo “voraz” también aparece en otros textos de Brecht: “Fumamos cigarrillos cuando las noches oscuras y pardas nos corroían”.¹⁷

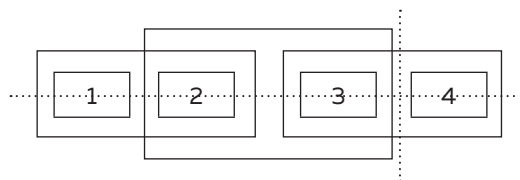
En la interpretación de este tiburón no debe olvidarse que la noche —en la imagen—, en tanto oscuridad, “devora” la luz. A partir de la cohesión entre las estrofas del medio surge a su vez una organización simétrica del texto:



Queda claro que la duplicación y oposición hace aparecer el texto como una serie de *reflejos*. Así como las estrofas dos y tres representan una inversión recíproca y un reflejo invertido, se reflejan a lo largo del texto arriba y abajo, produce una simetría formal en forma de espejo. El orden de la rima (aguda / grave) y la sintaxis dividen, al igual que los elementos de contenido, cada una de las estrofas otra vez justo por el medio. La mitad superior de las estrofas contiene, por lo general, una indicación, la inferior un comentario o el relato de una experiencia. Si una vez la instrucción avanza hasta la segunda mitad (estrofa cuatro), aparece atenuada con un “debe”. (Hasta tal punto está marcada toda la construcción por la duplicación que esta se encuentra incluso en las letras, donde de acuerdo con la temática líquida, dominan líquidas y nasales).

¹ El verbo *stillen*, ‘amamantar’, comparte la raíz etimológica con *Stille*, ‘calma’ (N. de T.).

Ahora se puede completar el esquema de la organización del texto:



El análisis estructural ofrece elementos importantes para la interpretación: duplicación, reflejo, oposiciones. Lleva además a la pregunta de qué momentos aislados se corresponden con esta estructura de la totalidad. Se las encuentra en cantidad asombrosa. A nivel de contenido, pero también fonético, el texto está atravesado de correspondencias que se reflejan, que en parte identifican y en parte contrastan arriba y abajo, cielo y agua, lo seco y lo mojado. Algunos ejemplos: arriba se encuentran “los vientos”, abajo “el vientecillo”, arriba “la copa”, abajo “esas plantas”, arriba los altos “árboles”, abajo el “ramaje” moreno. El reflejo continúa: todo el movimiento del atravesar, pasar silbando y atravesar nadando es exactamente simétrico: “copa de los árboles, donde soplan los vientos” y “plantas donde viven los lucios”.

Los reflejos marcan principalmente la primera parte del poema. La segunda parte los lleva al río, pero siempre están presentes. En la estrofa dos se encuentra el reflejo sorprendente del sustantivo “calma” arriba en el cielo con la forma adjetivada repetida “calmo”. Ya antes en los pares soplar [*sausen*] – vivir [*hausen*] y claro [*bleichen*] – estanques [*Teichen*] se oía la correspondencia fonética. El calor del sol y el del barro, el movimiento en la calma (golondrinas [*Schwalben*] – burbujas [*Blasen*]) completan las correspondencias. Nombremos para cerrar también el lucio, que en tanto pez de rapiña representa una suerte de diminutivo del ominoso tiburón.

3

Los ejemplos muestran que el reflejo del movimiento de arriba hacia abajo es también uno de lo grande a lo pequeño. Las grandes tormentas arriba mutan en el suave mecer del vientecillo, lo dramático se convierte en estado de cobijo. No es lo salvaje la meta del placer, sino el calmo mecer y la liviandad, un placer que solo en determinados momentos, para vitalizarse, muta en vehemencia. El texto exhibe una estrategia de la disminución, lo que le da al motivo del “vientecillo” en contraposición a los (grandes) vientos su significado especial. Brecht siempre volvió a este tema, su utopía personal de lo pequeño: la reducción del

sujeto a su “mínima dimensión”, la intangibilidad de lo pequeño, que se asocia con lo flexible y líquido, también al lado erótico del motivo. “La canción de la brisa” en *Schweyk* comienza así:

Ven a mí deprisa, amor
Nadie podrá darme más.
En tus brazos, lo mejor
Es saber que tú aquí estás.

Coge en otoño la fruta
Cuando esté madura ya.
Teme al ciclón en tu ruta
Y ama a la brisa que va.

Apenas sientes la brisa
Que es como una cuna suave.
La fruta no cae deprisa
Porque es cual pluma de ave.¹⁸

En la obra, la señora Kopecka introduce esta canción con un comentario sobre tiempo y apuro: “Visteme despacio que tengo prisa. Tiene que haber un equilibrio entre la rapidez y la calma. / Los más rápidos no son siempre los mejores. Tiene que ser la mezcla correcta entre velocidad y dar tiempo”.¹⁹ Si se recurre a esta escena de *Schweyk*, parece como si el “poema del nado” quisiera cantar como esta canción la utopía del comportamiento correcto, una “mezcla” ideal que se sustrae tanto al tiempo muerto, que solo está detenido, como al tiempo que arrasa con todo, hacia la desaparición. La realización poética de esta ilusión es posible como juego en el lenguaje, en la imaginación, donde movimiento y suspenso, ríos y lagos se pueden unir.

La comparación del poema con la canción que le sigue, sin embargo, también remite a la pregunta por la posición especial de la estrofa cuatro, que ahora vuelve a ser considerada. Se distingue de las que le preceden porque ingresa una serie de elementos nuevos, en primer lugar, “el buen Dios” y “la grava”. No solo se reflejan uno en el otro por su sonoridad [*Gott – Schotter*], sino que también en términos semánticos continúan la lógica del arriba y abajo. Se encuentran por encima (Dios) o por debajo (grava) de la vida orgánica que exhibe el resto del poema, representan dos modos análogos de atemporalidad: *antes* de la vida, la materia

muerta, *por encima de* la vida, la eternidad. Además, con grava, a diferencia de los elementos de la naturaleza mencionados anteriormente, se hace referencia no solo a la redondez del canto rodado, originada por el agua, sino también al trabajo y la técnica, a la grava para construcción de vías y calles. Pero lo que determina la posición especial, separada de la estrofa en su totalidad más que este elemento: “No hay que nadar, no, solo *hacer como si* / simplemente formara una parte de la grava” y “[...] *hacer como / si a uno le llevara una mujer*, y así es”.

Aquí tiene lugar un giro asombroso: en lugar del tema del nado que daba por supuesto el lector, aparece uno completamente diferente: la actividad de la ficción. Este fingir, que en tanto “hacer como si” encierra, sin duda, engaño consciente o autoengaño, se coloca tan enfática como exactamente en el lugar del nado. Precisamente desde la negativa –“No hay que nadar, *no*, [...] – se echa luz sobre el hecho de que en todo el texto la palabra “nadar” no es referida ni una sola vez al nadador. “Uno” debe –por ejemplo– yacer, caer, dejarse mecer, cerrar los ojos, yacer unidos, sentirse vago... ¡cualquier cosa menos nadar! Eso es algo que hacen los demás, los peces y Dios. Pero todos estos comportamientos, movimientos, actividades son perfectamente imaginables *sin* relacionarlas con el nado. Aquí son producidas en el campo connotativo del nadar. Al resaltar la última estrofa casi con insistencia el “como si”²⁰, el texto deshace, en cuanto dibuja imágenes del nado, su carácter de reflejo y dice al final que se trata de la actividad del fingir en sí, para la cual “nadar” en principio en cuanto *palabra* “nadar” solo hace las veces de metáfora y espejo. El texto gira sobre sí mismo. El placer de la ficción y la ficción del placer: tal el campo en el que se arraiga el texto. La representación de un mundo a partir de una serie de reflejos desemboca en la temática de la simulación. En el reflejo del nado el texto muestra y gesta su propio proceso.

De todos modos, si el carácter reflexivo del poema es resaltado –un carácter que, de una u otra manera, es propio de la mayoría de los poemas de Brecht– eso no implica la desvalorización de las lecturas desarrolladas en la primera parte. Al contrario: el texto, al dejar que su propio tema, el del nado corporal, se hunda en el movimiento del material lingüístico mismo, justifica las diversas posibilidades de lectura. El texto es permeable al respecto, puede volverse espejo porque se deja llevar por la deriva de los signos lingüísticos, una deriva que no suele tener fin y hasta cierto grado es por naturaleza incontrolable y así siempre vuelve a abrir nuevos campos asociativos. En la medida en que la fijación de un “sentido” permanezca revocable, inestable, lúdica, no solo es útil para la lectura, sino incluso irrenunciable. Porque, al fin y al cabo, ¿qué significa leer si no el

proceso mismo en el que se erigen y vuelven a deconstruir las fijaciones, los puntos de detención en la corriente de los signos?

Al desembocar el texto en la ficción, hay una paradoja que se esclarece por un instante: el texto produce a la vez un mundo figurado que se desvanece de regresión, disolución del yo, disgregación y movimiento inconstante, pero a la vez está determinado por la lógica más severa, el control y la mirada examinadora. Un sujeto dominado, adulto, con racionalidad pedante se pierde en quimeras infantiles, escribe con la prolija caligrafía de un sistema bien elucubrado... en el agua. Pero *ese* mundo de los deseos, de cuyas particularidades resta tratar, solo existe como reflejo (o simulación) textual. ¿El texto se refiere a la realidad o no? La respuesta: “Hay que mirar al cielo y hacer como / si a uno le llevara una mujer, *y así es*”.

Esto puede entenderse de dos maneras. Si leemos dos frases independientes entre sí, la ficción es idéntica a la verdad. En cambio, si se lee “y así es” como sintácticamente dependiendo de “hacer como si”, entonces solo se hace como si la ficción *fuera* real. El *texto* no decide tampoco aquí. Quiere incitar a sumergirse en sus aguas sin haber escudriñado antes temerosamente su profundidad.

“El *Devocionario del hogar* está consagrado al uso del lector. No está pensado para ser devorado sin sentido”.²¹ La lectura se vuelve ejercicio, lectura para la lección. Si metáfora significa ser llevado de un lado al otro, nadar es el movimiento textual mismo que acontece entre los significados, las referencias, los remolinos, corrientes, los desbordes y contracorrientes de las *palabras*. Otra versión de este juego fue demostrada por Peter Szondi con el poema “Angostura” de Paul Celan, que comienza con estas palabras:

Trasladado al
Terreno
De la huella infalible:
Hierba, dispersada por la escritura. Las piedras, blancas,
Con las sombras de los tallos:
No leas más - ¡mira!
No mires más - ¡anda!²²

La combinación de un paisaje que a la vez aparece como texto, con la instrucción al lector hace que el texto de Celan sea comparable al “poema del nado”. El ejercicio para el lector es: la lectura. Para las instrucciones de Celan vale como para las de Brecht que son dichas (escritas) desde un

Paisaje, que no es objeto de lo leído, sino lo leído mismo. De ahí que las indicaciones que da el poeta –¿a sí mismo?, ¿al lector? Probablemente a ambos– a diferencia de un determinado género de poesía no sirvan de introducción. Estos imperativos solo son perceptibles y cumplibles si uno está *trasladado al terreno textual*.²³

La ficción crea la realidad autónoma del poema. El texto puede compararse con la creación de un mundo. Así se echa nueva luz sobre el peculiar compañero de nado al final del poema, “el buen Dios”. Si en los versos anteriores de la cuarta estrofa se reconoció en “*hacer como si*” el tema central, salta a la vista un paralelismo y un reflejo que vincula a “uno” con Dios: “Todo sin grandes intrigas, como lo *hace* el buen Dios / cuando aún nada de noche en sus ríos”.

De hecho, la creación del mundo puede ser vista como una suerte de ficción. Además, en el mito cristiano se trata del milagro por antonomasia de que Dios, “nacido de la virgen María” descendió al mundo, es decir, de la calma eterna a la corriente del tiempo finito, y cobró forma humana. ¿No podría decirse que dios *hizo como si* lo llevara una mujer...?

La comparación de la creación divina y la invención poética es un tópico relativamente reciente, frecuente desde el siglo XVIII y especialmente vinculado a Goethe y a la corriente del *sturm und drang*: Dios, el creador del mundo, la naturaleza creadora y el artista, que para Kant es el “vocero de la naturaleza”, en todos obra la misma fuerza. El Dios de Brecht genera un efecto muy poco dramático nadando en *sus* ríos por la noche para descansar (citando así un tópico final de la obra de arte, que desde la antigüedad cierra frecuentemente con una referencia a la noche). Este “buen Dios” es un calco, pintado apenas con acuarelas, del dramático dios del Olimpo al que el Prometeo de Goethe se dirige diciendo “Cubre tu cielo, Zeus, / con vaho de nubes”. Este Dios del agua y del río, por ende, también parece ser el resultado de que Brecht haya prestado oído al doble sentido de la palabra “*Schöpfen*” [‘crear’]: El “creador” de Brecht y la producción de Brecht mismo confluyen entre sí. En el ámbito léxico del “sacar agua (de un pozo)” [*Wasser-Schöpfen*] se establece el vínculo entre nadar, producción del texto y creación. El autor Brecht no se toma muy en serio el viejo tópico, pero como elemento de reflexión del texto sobre sí mismo es útil.

La paradoja de control y pérdida del yo que se puede constatar en este poema regresa en algunos textos en los que Brecht comparó explícitamente nadar y escribir. Así, en el poema “Nuestra tierra se deshace”: “Examina cada palabra como si fuera agua negra / para ver si es poco profunda y suficientemente cálida para él”.²⁴

La producción textual no es un sumergirse sin conciencia, sino que combina zambullirse y control examinador. Por eso Brecht en la “Balada en muchos barcos” puede diferenciar: “Lleva en sí un placer: el de ahogarse / y lleva el placer: de no hundirse”.²⁵

Podría demostrarse que también en esta balada “el último seductor” que pasa de barco en barco, a su vez, está contaminado con el sujeto escritor que en sus viajes por el mar del lenguaje se sirve cada vez de nuevos lenguajes (barcos) que a su vez pueden diferenciarse cada vez menos del agua que los rodea. Acerca de este “último seductor”²⁶ dice el poema:

*Saca su pez para el mediodía del mar
Yace al sol y baña a la tarde
En el agua del casco el dedo de su pie.*

No hay duda de que ostenta cierta similitud con el apacible Dios fluvial de Brecht que, agotado, sin muchas vueltas, descansa, como Dios después de la creación.

Quizás parecerá menos osado pensar el ejercicio brechtiano de este modo que referido a la creación poética si se tiene en cuenta que un pequeño texto de Goethe postula una mezcla similar de distancia y sumersión en el líquido elemento para la producción poética:

*Pero nosotros nos deleitamos
Cuando al Éufrates tocamos,
Y una que otra vez erramos
Por el líquido elemento.²⁷*

El texto se titula “Canción y creación”

4

Ahora es preciso preguntarse cómo está constituido el sujeto que se articula en este paisaje textual, que puede ser soporte de una práctica textual semejante de sobreescritura y del derramamiento controlado.²⁸

¿Qué aspecto tiene el mundo que aquí se crea? La respuesta a esta pregunta reza: el poema pone en escena un “paisaje fluvial de placeres infantiles” (Genia

Schulz) en el que se puede articular lo que Freud designa con el concepto de lo “perverso polimorfo”. El sujeto que se multiplica como “uno” y “nosotros” no constituye una unidad estable. Es tan poroso y fluido que se torna imposible diferenciar nítidamente el afuera y el adentro, porque el cuerpo se desdibuja con algas y plantas acuáticas: como las plantas *en que* viven los lucios.

Planta y agua a la vez, *el cuerpo se disuelve en un espacio en el que no existen el sujeto y su entorno, el adentro y el afuera, en tanto diferencia*. En otros pasajes “se” sabe que los peces lo atraviesan a uno nadando: “El barro está caliente. Si brotan frescas burbujas, / ya se sabe: un pez pasa nadando *por nosotros*”.

Pero los peces nadan por el agua, con la que el cuerpo está tan identificado. La disgregación y porosidad de la unidad física está llevada al extremo de que en la estrofa tres los miembros son tratados como separables del cuerpo, literalmente como objetos y abyectos²⁹ aislados para descartar. Esta separación ya se prefigura en la estrofa dos, donde el cuerpo se presenta como compuesto de partes: “Mi torso, los muslos y el brazo calmo/ yacemos calmos en el agua, muy unidos”. Semejante grado de independización de los miembros no trae a la memoria sin motivo el fantasma postulado por Melanie Klein del “cuerpo fragmentado”. Ahora bien, si la identidad del yo y el establecimiento de un esquema corporal unificado están estrechamente vinculados, *el texto pone en escena una regresión*. Se remonta más allá de la estructura pulsional organizada edípicamente hacia el espacio de las pulsiones parciales. Incluso se remonta más atrás de la fase anal y oral postulada por Freud hasta el ámbito de las fantasías que se vinculan con la existencia intrauterina. El cuerpo es comparado con plantas. Son lo que crece yaciendo en un agua: el embrión. Pero tampoco aquí el texto admite un sistema fijo, una representación dominada por la metáfora. Varias lecturas son posibles. Se puede entender el transcurso del poema de modo que en la primera estrofa se expone la existencia intrauterina y en la segunda el “mediodía de la vida”. Lo que se propone para la vida, algo no poco típico en Brecht, es participar en lo posible con “calma”, pasivamente. La estrofa tres podría explicarse entonces con otro motivo no menos frecuente en Brecht: si uno está harto de la vida (como por ejemplo Baal), hay que degustar también, como el François Villon de Brecht, el morir. La noche significa la muerte, y la estrofa cuatro conduce, después del morir, a una suerte de ascensión a la eternidad, a Dios, a la naturaleza, pero así también de regreso al comienzo, al vientre de la creación.

Sin embargo, nada habla en contra de comprender las primeras dos estrofas como relato previo al nacimiento, a la vida, al fluir del tiempo, donde en el calor del vientre materno se representa un cobijo que también está en juego cuando la

“Balada de los aventureros” pregunta: “¿por qué no os quedasteis en los vientres de vuestras madres / donde se dormía en paz y se estaba tan bien?”.³⁰

Desde esta perspectiva, el salto o parto en la estrofa tres es el nacimiento, el ingreso a la vida fría, a la corriente de la vida. La existencia es postulada: “y *son* todas las cosas” (como les apetece). La vida es malvada y voraz, de ahí que solo se soporte estar en ella si, como lo describe la estrofa cuatro, uno hace como si aún no hubiera nacido. De este modo, la retirada de la vitalidad amenazante a la vez sería la posibilidad de alcanzar una similitud con Dios. Esta lectura significaría que el texto formularía de manera programática lo que Peter von Matt desarrolló sobre el motivo del “shock frío” en Brecht: la negativa a decretar el nacimiento y la “refetalización” poética y lúdica como consecuencia de esta negativa.³¹

En este contexto parece importante comentar que se encuentran expresiones similares sobre este tema en George, Hofmannsthal, Rilke y otros poetas contemporáneos, pero con otros significados. Sacar conclusiones a partir de estos elementos temáticos acerca de la disposición psíquica de los autores parece ser, en el mejor de los casos, una tarea inútil. El significado de elementos regresivos, perversos, infantiles en el texto es distinto al significado de los mismos motivos en el imaginario real de sus autores. El texto es una práctica. Maneja y manipula su material y, en la medida en que se articulan en él estructuras regresivas, tienen su fundamentación en la problemática específica de *esa* obra, *ese* texto, ese universo de motivos. (Así, Adorno escribe sobre una característica compartida de los “moderados discípulos de Baudelaire”, George y Hofmannsthal: “La innaturalidad debe restablecer la deformada multiplicidad del impulso, deformada por el primado de la generación. Un juego irresponsable debe caer sobre la mortal seriedad de aquello que meramente existe”.³² Así, con gran insistencia retorna en la obra de Rilke el tema de lo *pequeño*, donde la analogía con el modelo de Brecht de la reducción es suficientemente visible. Por ejemplo, algunos pasajes de la tercera y octava Elegía de Duino podrían sonar como modelo de “Del nadar en lagos y ríos”, si Brecht hubiera podido conocer los textos, aún no publicados en 1919.³³ Pero en Rilke estos motivos se encuentran en un contexto completamente diferente, es una posición poética diferente, en la que por ejemplo la seriedad de la elegía se vincula de otra manera con la imagen de la regresión. Algo similar sucede con textos como “Oh, si fuéramos nuestros tataratatarabuelos...” de Benn.³⁴

En el texto de Brecht, la regresión va muy lejos. Por un lado, se encuentra una suerte de retirada y placer marcada por un profundo acuerdo con la existencia, para utilizar un concepto tardío de la obra de Brecht que adquiere

relevancia central. Nada más errado que leer la referencia al “cielo tiburón” en este poema como un infierno de temores sexuales. Por más que el mundo sea un estanque podrido: vale la pena aferrarse a él, es posible sonsacarle un goce. En “El canto de Karl Hollmann” alguien piensa “fumando tabaco amarillo / junto a las piedras del río en tiempo apacible” en un amigo fallecido, Jack, y dice con una inyección fuerte de desprecio del mundo:

Bueno, al fin y al cabo, da lo mismo
Nadie yace entre algodones
El mundo es un estanque hediondo
Ves, Jack, y tú te has salvado.

Hacia el final, sin embargo, este “consuelo” es relativizado, cuando se retoma la imagen: “¡Sí, en estanque, Jack, dentro de todo / cada tanto también hace bastante calor!”.³⁵ Mientras aquí goce y muerte, rechazo del mundo “hediondo” y disfrute de su calor intermitente están uno junto al otro, en el “poema del nado” se funden en uno. El sujeto, al disgregarse física y psíquicamente, al volverse “vago/podrido” [*faul*], se acerca a la muerte, a confundirse con “ramaje” partido, muerto, con extremidades de grava inorgánica, mientras el sujeto parece nadar según la técnica de “hacer el muerto”. Además, con palabras como *bleichen* [‘claro’], *Teichen* [‘estanques’], *leicht* [‘liviano’], se convoca constantemente la palabra *Leiche* [‘cadáver’]. Así como el texto rodea lúdicamente con su material léxico las palabras *Liebe* [‘amor’] y *Trieb* [‘pulsión’] sin nombrarlas jamás, también lleva inscripta la palabra *Leiche* [‘cadáver’]. Lo dicho hasta el momento no lo contradice. “La identidad de cadáver y feto es el más importante de los jeroglíficos poéticos tempranos de Brecht”.³⁶ Esta conclusión de Peter von Matt encuentra aquí su confirmación.

Si en esas aguas ahora nadan peces y, a la vez, se pinta la imagen de una regresión, el sonido de la palabra *Leichen* adquiere otro tono adicional. Porque la regresión acuosa está a la vez, como se demostró, ligada al surgimiento de vida (madre, hijo, embrión). De ahí que el campo sonoro “*Teichen*”, “*bleichen*”, “*leicht*” convoque en el contexto de las palabras pez y lucio además de *leichen* [‘cadáveres’], también *laichen* [‘desovar’]. Pero la regresión sexual y la muerte, según un famoso escrito del año 1920, también desempeñan un papel en el desove. “Una pulsión” es definida en *Más allá del principio del placer* en relación con la teoría de la pulsión de muerte como “un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducir un estado anterior”.³⁷ Y Freud prosigue:

Esta manera de concebir la pulsión nos suena extraña; en efecto, nos hemos habituado a ver en la pulsión el factor que esfuerza en el sentido del cambio y del desarrollo, y ahora nos vemos obligados a reconocer en ella justamente lo contrario, la expresión de la naturaleza *conservadora* del ser vivo. Por otra parte, enseguida nos vienen a la mente aquellos fenómenos de la vida animal que parecen corroborar el condicionamiento histórico de las pulsiones. Ciertos peces emprenden en la época del desove fatigosas migraciones a fin de depositar las huevas en determinadas aguas, muy alejadas de su lugar de residencia habitual; muchos biólogos interpretan que no hacen sino buscar las moradas anteriores de su especie, que en el curso del tiempo habían trocado por otras.³⁸

Amor, muerte, pulsión, lenguaje y juego se entremezclan y confunden, hueva [*Laich*] y cadáver [*Leiche*] se enlazan. Pero el término *Laich* se remonta a *Leich* en alto alemán medio tardío, que significa juego amoroso, pieza de arcilla, melodía y canto. Por ese largo desvío a través de la sonoridad de las palabras el texto retorna a sí mismo, un desvío en el que el sujeto textual se mostró determinado por una inestabilidad y porosidad específicas, su eros como pluralidad pre-edípica de las pulsiones parciales. *Se trata de un sujeto que está en condiciones de poner en juego parcialmente su unidad e identidad y de invertir en un proceso de disolución lingüística.* La identidad, que tiene su base en las identificaciones edípicas, aparece como proceso en constante renovación y nunca concluido. Si, puntualmente, es alcanzada, es vuelta a poner en movimiento. En “Del nadar en lagos y ríos” hay que tomarlo al pie de la letra: Aquí no aparece ningún sujeto idéntico, por lo cual el texto tampoco conoce el yo exceptuando una excepción significativa: “uno”, “nosotros”, “nos” designan la conciencia que habla aquí y que ni siquiera se cerciora de una unidad física. Pero en un pasaje aparece el “yo”, al final de la segunda estrofa:

Yacemos en el agua calmos, muy unidos;
Solo cuando los fríos peces pasan *nadando por nosotros*
Siento que brilla el sol sobre la poza.

3

Cuando de noche, de tanto estar tumbado,
Se siente *uno* muy vago, con muchas agujetas,

hay que tirarlo todo [...]
[...], a los ríos azules, que todo se lo llevan.

La identidad del yo no es resultado o principio. Es constituida *fugazmente*. Justo en la mitad del poema resplandece brevemente para de inmediato ser vuelta a lanzar al río. La unidad del yo es una línea divisoria de la que el texto saca placer al violarla. Pero si la identidad en última instancia está estructurada de manera edípica, el texto dice así que obtiene su placer precisamente por romper el “orden” (del lenguaje, de los sexos). El encasillamiento en el sistema sociosimbólico vinculado a la fijación de la identidad sexual nunca se logra del todo. El placer que existía en el temprano espacio de la díada madre-hijo alcanza su expresión. La indeterminación histórica que le es inherente atraviesa el texto. Una bella fórmula de Julia Kristeva para el sujeto del texto, en general, precisa lo que aquí se quiere decir: “El sujeto del lenguaje poético es en cierta medida un hombre que se sabe mujer pero que no quiere serlo”.³⁹

El texto de Brecht es parido por un sujeto verbal que se representa como femenino, masculino y como niño y, además, en tanto creador, se acerca por analogía al “Dios-padre”. La reactivación así producida de las pulsiones parciales pre-edípicas hace posible una pluralización del sujeto. Al ponerse en escena como un paisaje fluvial de deseos infantiles intenta contrarrestar el postulado moral, social y psíquico de la identidad.

El autor de *Me-ti. Libro de las mutaciones*, no olvidó la pregunta por la posición correcta, gozosa del sujeto, así como no olvidó la pregunta por la situación de su tiempo, pese a que partió de la posición política, de la época histórica:

Mantener el equilibrio, adaptarse sin entregarse: ese puede ser el objeto del comportamiento filosófico. Así como el agua se mantiene inmóvil para reflejar perfectamente el cielo, las nubes y las ramas que asoman sobre su superficie y hasta el movimiento de las bandadas de pájaros; así como el trompo gira y gira para poder danzar, sereno, en una bella fusión de colores... así un hombre puede buscar un lugar que le permita reflejar el mundo, mostrarse a él y entenderse con él. ¿Qué nitidez tiene el reflejo de la nube en el agua? ¿En qué momento es más nítido? ¿De dónde proviene la rama cuyo origen no se refleja? ¿Qué efecto tiene el viento que sopla sobre el agua? ¿Qué efecto tiene el lodo que yace

bajo el agua? Son preguntas que surgen de esa situación. ¿Dónde encuentra lugar el trompo y en qué momento hay más lugar disponible? ¿Cuál es su velocidad óptima? ¿Cómo danzan los otros trompos? Todas estas son preguntas filosóficas.⁴⁰

1978 / 2016

- 1 GBA 11, pp. 72s. [edición en español: Más de cien poemas. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1998, pp. 51ss., trad. levemente modificada].
- 2 GBA 11, p. 47.
- 3 Cfr. para una explicación sucinta de la práctica de la "lectura colectiva" Lehmann, Hans-Thies / Lethen, Helmut: "Verworfenenes Denken" ['Pensamiento descartado'] en *Brecht-Jahrbuch 1980*, Frankfurt, 1981, pp. 1-18.
- 4 Marianne Kesting, por ejemplo, conjetura "que esta compenetración con el agua tiene que haber sido una de las experiencias personales del joven Brecht". Cit. en: Ross, Werner: "Vom Schwimmen in Seen und Flüssen. Lebensgefühl zwischen Rousseau und Brecht" [Del nadar el lagos y ríos. Sensación vital entre Rousseau y Brecht] en *Arcadia 3*, 1968, p. 262.
- 5 Cit. en: Pietzcker, Carl: *Die Lyrik des jungen Brecht* ['La poesía del joven Brecht'], Frankfurt, 1974, p. 249.
- 6 Völker, Klaus: *Bertolt Brecht. Eine Biographie* ['Una biografía'], Frankfurt, 1976, p. 115.
- 7 *Ibidem*, p. 42.
- 8 Cit. en: Pietzcker, op. cit., p. 249.
- 9 Soden, Kristine von: *Ahrenschoop*, Berlín, s.a., pp. 89ss.
- 10 Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Über Kunst und Literatur*, vol. 1, p. 436.
- 11 El término griego para pez, *ichthys*, puede pensarse como combinación de las iniciales de las palabras *lēsoūs Christós Theoŭ Hyiōs Sōter*. En la época de la persecución de los cristianos, el pez hacía las veces de símbolo de reconocimiento secreto de la comunidad.
- 12 Ranke-Graves, Robert von: *Griechische Mythologie*, vol. 1, Hamburgo, 1964, p. 260 [edición en español: *Los mitos griegos*, trad. Luis Echávarri, Buenos Aires / Madrid, Alianza, 1993, pp. 357s.].
- 13 Brecht, Bertolt: *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, comp. Herta Ramthun, Frankfurt, 1975, p. 20 [edición en español: *Diarios 1920-1922 Notas autobiográficas 1920-1954*. Ed. Herta Ramthun Trad. Juan J. Del Solar, Barcelona, Crítica, 1980, p. 22].
- 14 Esta declaración de Rimbaud es relatada por su hermana, Isabelle Rimbaud, en el artículo "Rimbaud mystique". Cfr.: http://agora.qc.ca/documents/arthur_rimbaud--rimbaud_mystique_par_isabelle_rimbaud [junio de 2016]. [Quise decir lo que dice ahí, literalmente y en todos los sentidos. (N. de T.)]
- 15 Cfr. entre otros el artículo "Exerziten" en: *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 3, Friburgo, 1959, pp. 1298ss.
- 16 Cfr. Barthes, Roland: *Sade Fourier Loyola*, París, 1971, p. 53. Barthes resalta en particular la estructura "binaria" de los ejercicios.
- 17 BFA 13, p. 128; BFA 11, p. 34.
- 18 BFA 7, p. 200 [edición en español: *Teatro completo*, ed., trad., introd. y notas de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 1421s.].
- 19 *Ibidem*.
- 20 La vinculación de la ficción consciente, el simular que uno cree en algo cuya irrealdad se sabe, con el "como si" puede traer a la memoria el hecho de que en la época de Brecht era muy popular *La filosofía del como si* de Hans Vaihinger.
- 21 GBA 11, p. 39.
- 22 Celan, Paul: *Sprachgitter* ['Rejas del lenguaje'], Frankfurt, 1959, p. 57.
- 23 Szondi, Peter: *Celan-Studien* ['Estudios sobre Celan'], Frankfurt, 1972, p. 51.
- 24 BFA 13, p. 172.
- 25 GBA 11, p. 80.
- 26 Con respecto a la relación poeta – seductor, nótese que Brecht habilitó que el título del capítulo final de *Devocionario del hogar*, "Contra seducción" se interpretara también como "contra-seducción". Con todos los recursos de la retórica teológica ha de predicarse el amor a la existencia

- física.
- 27 Goethe, Johann Wolfgang: *Gedichte in 2 Bänden* ['Poemas en dos tomos'], vol. 2, comp. Erich Trunz, Hamburgo, 1964, p. 16.
- 28 El importante libro de Pietzcker titulado *Die Lyrik des jungen Brecht* sufre una mengua en su importancia por el problema básico de que da por supuesta una relación entre autor y texto que pese a toda diferenciación del sujeto textual trata el texto como *expresión* de las fantasías del autor.
- 29 Cfr. Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur*, París, 1980.
- 30 GBA 11, p. 78 [edición en español: *80 poemas y canciones*, sel. y trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 35].
- 31 Matt, Peter von: "Brecht und der Kälteschock" ['Brecht y el shock frío'] en: *Die neue Rundschau*, n°87/4, 1977, p. 622.
- 32 Adorno, Theodor W.: *Prismen*, Frankfurt, 1976, p. 282 [edición en español: *Prismas*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 150]. Recuérdese a modo de comparación el papel que desempeña el pasado propio en la obra de Proust. Acerca de él, Walter Benjamin sostuvo que su "tarea elemental" consistía en "referir la propia infancia". (W.B.: *Illuminationen*, Frankfurt, 1961, p. 205 [edición en español: *Ensayos escogidos*, sel. y trad. H. A. Murena, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010, p. 12]). Por cierto, no es lo que hace Brecht. Su texto produce otro tipo de experiencia, el desdibujamiento del yo en pluralidad física e intelectual. Si del propósito de Proust se puede afirmar que apunta a una "reterritorialización" del pasado, el propósito de Brecht se concentra con un giro radical a la puntualidad discontinua del ahora al que se le escapan los momentos del recuerdo. "Si se cree a Bergson, es la actualización de la durée lo que saca al hombre la obsesión del tiempo. Proust comparte esta fe y ha deducido de ella los ejercicios con los cuales ha buscado durante toda la vida conducir a la luz el pasado, saturado de todas las reminiscencias que lo han impregnado durante su permanencia en el inconsciente (Ibidem, p. 227 [edición en español: p. 40]). Para Brecht, todos los elementos de lo regresivo se convierten en un recurso para sustraerse a la coerción de trazar una línea de la continuidad, de la biografía, y contrastar con esto una experiencia en la que el yo no intenta representar lo derramado, sino su *ahora*, pero como atravesado de los impulsos de lo infantil.
- 33 Cfr. p. ej. En la tercera Elegía de Duino: "[...] Antes que tú / lo ha amado él, pues, ya cuando en ti lo llevabas, / esto estaba disuelto en el agua que hace ligero a aquel que germina. [...]", o en la octava elegía: "[...] Aquí todo es distancia, / y allí era respiración. Después de la primera patria / para él la segunda es intemperie y viento. / Oh beatitud de la *pequeña* criatura / que *permanece* siempre en el seno que la llevó dentro". (Rilke, Rainer Maria: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt, 1962, pp. 451, 471 [edición en español: *Elegías de Duino / Los sonetos de Orfeo*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Altaya, 1995, pp. 78, 108].
- 34 Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke* 1, Wiesbaden, 1960, p. 25.
- 35 GW 8, p. 60.
- 36 Matt: op. cit., p. 621.
- 37 Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke* 1, Wiesbaden, 1960, p. 25 [edición en español: *Obras completas*, vol. XVIII, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p. 36].
- 38 Ibidem.
- 39 "Le sujet du langage poétique est en quelque sorte un homme qui se sait femme mais ne veut pas l'être, et qui par ce second retournement, reprend une posture disons phallique qui le maintient dans le langage". (Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*, París, 1974, p. 600).
- 40 GW 12, pp. 421s. [edición en español: *Me-ti. El libro de las mutaciones*, trad. Nélida Mendilázu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969, pp. 9s.].

SEXUALIDAD: UN "CENTRO DEL TEMOR"



SEXUALIDAD: UN “CENTRO DEL TEMOR”

Esta conferencia no se va a abocar al costado biográfico del tema de la sexualidad en Brecht. A esta altura hay una cantidad considerable de bibliografía al respecto, también de películas (entre otros, de Jutta Brückner), pero por mi parte profeso una aversión al efecto de la cultura mediática que resulta cuando también en ese debate el interés por la personalidad no solo se coloca de un modo destructivo delante de la obra, sino incluso en su lugar. Además, ¿por qué debería despertar nuestro interés, por qué debería concernirnos que cierto habitante de Augsburgo llamado Brecht haya sido un poco más o un poco menos machista, que en su trato personal con hombres y mujeres se haya comportado con mayor o menor grado de decencia, que en una sociedad monetaria estuviera o no interesado en el dinero, que subordinara relaciones con conocidos a las leyes de la oportunidad, etc.? Nos interesa por el único motivo de que existen estos textos que innumerables lectores y espectadores, hombres y mujeres, consideran tan interesantes que el nombre de Brecht halló un lugar elevado en la escala de la historia del teatro universal y de la literatura universal.

Al final de *Galileo*, Virginia le lee a su padre Galileo frases de Montaigne y él las comenta brevemente, pero después lee: “El hombre es una sombra, quién lo juzgaría cuando el sol se ha puesto”. Galileo guarda silencio.

Para mencionar tan solo un problema muy sencillo y fundamental de la interpretación biográfica: si en una obra se encuentran temas, motivos y posturas, ¿representan un reflejo de la vida del autor o una compensación? ¿No hay que partir de la idea de que en una obra cada palabra se combina en una proporción siempre incierta a partir de ambas, fantasía e imagen de la realidad? Incluso si las obras (lo cual no es así) fueran homogéneas en sí mismas o entre sí, sería prácticamente imposible sacar conclusiones referidas a la vida a partir de ellas, y menos aún a la calidad ética del comportamiento de un autor. Lo que acostumbramos

a llamar “datos biográficos”, sin embargo, suelen ser por sí mismos demasiado polisémicos como para poder deducir de allí interpretaciones de la obra. Cuán incierto es incluso el conocimiento que tenemos sobre gente que conocemos personalmente hace tiempo, cuántas veces nos topamos con sorpresas de lo más asombrosas. (¿Y quién diría que se conoce a sí mismo?)

De modo que ni hay un camino claro de la vida al significado de las obras ni de estas a la vida. En tal situación, parece ser mejor opción concentrarse en las obras, sin ignorar la ayuda de los buenos aportes a la biografía, aceptándolos con gratitud. ¿No debería abrirse en las obras mismas un espacio estético complejo y discontinuo cuya especial calidad resida justamente en disgregar las engañosas certezas y simplezas del discurso ideológico y crítico de la ideología, del discurso predicativo en sentido amplio, el que siempre ya lo sabe?

Otra razón para hablar de sexualidad como motivo de la obra y no hacer un nuevo aporte a la investigación biográfica reside en el mismo estado de la cuestión. En lo que hace a la imagen global, Sabine Kebir, a mi juicio, ya realizó lo esencial: una exposición crítica del tema sobre Brecht, que parte de una percepción agudizada por las formas más sutiles y las menos sutiles del machismo, pero que no pierde el sentido de las proporciones. En cambio, harían falta desvíos metodológicos y teóricos de grandes magnitudes para ponderar de manera diferenciada los ataques en parte virulentos de, por ejemplo, Sarah Bryant-Bertail, Sarah Lennox o Sue-Ellen Case, que pueden considerarse una versión específicamente norteamericana del discurso feminista. Más preocupante es el caso desalentador de John Fuegi, cuyo libro sobre Brecht ni siquiera con los criterios más generosos puede considerarse anclado en el terreno de la discusión académica seria, sino que reúne todos los elementos embarazosos y ridículos que amenazan a una biografía de cuño moralizador. Desde errores drásticos pasando por malas interpretaciones patentes del texto hasta una retórica de la insinuación repetida obsesivamente, aquí se rebajan todos los criterios de la honestidad intelectual a tal punto que no vale la pena dedicarle tiempo. En su lugar, adherimos a la siguiente afirmación: “[...] las objeciones privadas, que nunca han dejado de estar en boga, a la persona y al modo de vida de Brecht tienen algo de inefablemente subalterno: adherirse a ellas es meterse en un avispero”. Lo que en todo caso se podría discutir sería el “carácter social”, “aquello por lo que la persona privada era exponente y escenario de tendencias sociales”, pero no “en las individuales en su contingencia psicológica, sobre las que tantos siguen imaginándose con derecho a juzgar. Lo que siempre se le reprocha [...], sin mediar entre la fuerza de producción artística concentrada en él y la sociedad, es puro

pequeñoburguesismo, no lejos del despreciable género de la biografía novelada”.¹ Habrán notado que era una cita de Theodor W. Adorno y solo se cambió el nombre de Wagner por el de Brecht.

En las notas acerca de *Fatzer*, en el que Brecht estuvo trabajando de 1926 a 1931, es decir, en una de las fases quizás más productivas de su vida, habla del “centro del temor” de la obra.²

En esta pieza didáctica en forma de fragmento, *La caída del egoísta Johann Fatzer*, se trata de la disgregación de un pequeño colectivo compuesto por cuatro desertores al final de la Primera Guerra Mundial, por causa del egoísmo de Fatzer, que a su vez es el más sagaz de ellos. En el centro del clímax del temor se encuentra la sexualidad: “el sexo los divide”. “Fatzer satisface”, como dice allí, “su egoísmo natural” y seduce a la mujer de otro. La rivalidad sexual se convierte en un factor decisivo de la división interna. Ahora bien, la sexualidad como problema no estaba de ningún modo en la lógica del tema central político del proyecto de la obra, y, sin embargo, es introducido por Brecht con un énfasis llamativo. Pero la razón parecería ser que había reconocido en la sexualidad un problema inevitable de aquel discurso estético-político que intentaba desarrollar en esos años. Evidentemente había comprendido que no en última instancia era la sexualidad, y, más precisamente, la rivalidad en lo sexual, los celos, lo que opone una resistencia casi invencible a la conformación de todo colectivo. El sexo en el egoísta Johann Fatzer es presentado como su “egoísmo natural”³, es decir, como núcleo del egoísmo en sí. A la vez, el elemento esencial del colectivo, la racionalidad *qua* decisión por mayoría, tal como poseía validez para el centralismo democrático del Partido Comunista, es tratada casi a modo de parodia. Acerca de la ejecución de Fatzer ha de decidirse por mayoría: “a saber, solo porque somos más, porque somos dos o tres”... una inversión del principio político hacia el absurdo y el ridículo.

Fatzer es un texto clave de Brecht en más de un sentido: se trata de la pregunta de un posible sujeto de la acción política y su sexualidad. Brecht abocó de manera intensiva a las teorías de Engels sobre el origen de la familia. Contradice inequívocamente a Engels en lo que atañe al papel de los celos. Porque Brecht no considera los celos como algo que es superado, sino como una “sensación elementalmente materialista” que incluso considera el “eje” en torno al cual gira el desarrollo dialéctico e histórico. En el discurso “revolucionario” esto es cualquier cosa menos obvia, y lleva a Brecht al punto de que el sexo se convierte para él en un “bloque” decisivo. Es decir que tiene poco que ver con psicología privada, sino con un problema al interior de su discurso político-literario, que a la vez no

puede deslindarse de la problemática político-artística de fines de la década de 1920 y principio de los años 1930. En una situación de peligro político radical se trataba de hacer posibles por medio del arte, si no soluciones, al menos sí una clara percepción de los peligros y *aporías de modelos de orden social*. La obra de Brecht pretende responder a esta exigencia. Su tema fundamental es la pregunta por un sujeto político colectivo —grupo, clase, estado, también el individuo como colectivo mínimo del *di-viduum*— que pudiera lograr la visión de Rousseau de una mediación entre el individuo y la *volonté générale*. Pero la sexualidad, y especialmente la rivalidad sexual dividen el colectivo, dividen al individuo de sí mismo, tampoco significan armonía, como podría pensarse, sino en última instancia una extrañeza insalvable entre los sexos, ruptura en todos los intentos de pensar la sociedad como una totalidad que no se encuentra en guerra consigo misma. Por la sexualidad todo el proyecto político del colectivo comunista parece fracasar. Por eso aparece como “centro del temor”. Brecht tuvo que enfrentarlo, sabiendo que el horror es necesario para el conocimiento.

Observemos la aparición del tema en Brecht y dejemos en claro algunas líneas sin pulir. En primer lugar, aparece el tema de la comicidad, incluso del grotesco. Brecht comenta más de una vez que lo sexual, sin duda, forma parte del ámbito de lo cómico. Separa el deseo sexual sin problemas del área de la seriedad política. Mientras otros, como los surrealistas o más tarde pensadores neomarxistas como Herbert Marcuse, atribuyen al erotismo el carácter de un poder radical, a lo mejor incluso trágico o “sagrado”, un poder en sí mismo revolucionario, en Brecht, ni en una primera ni en una segunda mirada parece encontrarse algo semejante. Aquí lo que reina es una actitud que quiere pasar por alto la estructura del deseo tematizada por el psicoanálisis y que se plasma en la *blague* de que el verdadero mérito de Freud es haber descubierto un alma en la clase dominante. En los años de 1920, Brecht explica en una conversación con el sociólogo Sternberg que el amor ya no es un tema para una obra, que *Romeo y Julieta* ya no sería posible. El deseo es un no-tema. Sin duda, debe vincularse este aspecto de Brecht con la tradición marxista en la que quiere situarse. Un hueco, quizás el decisivo, en la teoría del capital es, como se sabe, que Marx hace caso omiso del deseo inconmensurable y desmedido y define al ser humano solo a partir de su necesidad. La “pulsión” humana, sin embargo, es una estructura esencialmente simbólica, razón por la cual se instaló con justa razón hablar mejor del anhelo, el deseo, el *désir* para evitar el malentendido naturalista que sugiere el concepto de pulsión. Brecht, sin embargo, en numerosos textos despierta la impresión de que concibe el sexo como una necesidad

en esencia solo fisiológica. Por cierto, una necesidad desarrollada en ambos sexos en la misma medida. El deseo de la mujer aparece en *Fatzer* en la misma medida como factor de peligro para el colectivo como el ansia sexual masculina o el “complejo de posesión” referido a lo sexual. “Peligros para los cuatro: 1) la mujer, si insatisfecha [...]”.⁴ Brecht toma nota en varias ocasiones de reflexiones con la tendencia de que hay que combatir “la idea de que el sexo es absoluto” porque es un error suponer que “la conciencia del hombre sea determinada por su masculinidad y no por su ser social (sino su ser sexual)”.⁵ En *Fatzer* aparece esta tendencia cuando Fatzer quiere seducir a la mujer de Kaumann y explica: “Estos abrazos de circunstancias, dictados por la carne, por las ganas de meter un brazo bajo el sobaco, no significan nada: siempre que el brazo solo esté bajo el sobaco y nada más. *Therese Kaumann se ríe de nuevo*”.⁶ En ese mismo contexto se dice acerca de la autosatisfacción: “[...] es lo natural. Lo diré más abiertamente: Yo a veces lo hago y sé que tú también. Todo se desarrolla de una manera tan natural y rápida que es como para reírse”. Se vuelve bien evidente que un destronamiento y una reducción del erotismo a naturaleza pretenden prevenir el peligro que podría representar para la práctica política.

La genealogía del destierro de lo sexual por parte de Brecht hacia el ámbito de lo irrelevante en última instancia y de la comedia se remonta al menos hasta Hegel. No obstante, también hay que tener en cuenta que una imagen tan reductora de lo sexual también puede ser leída como resultado de una represión o negación por parte del autor. En efecto, la investigación de cuño psicoanalítico diagnosticó en los textos de Brecht todo un panóptico de obsesiones sexuales: la homosexualidad latente –o ni siquiera tan latente– miedo al sexo y masoquismo, fantasmas de la *vagina dentata*, de la humillación de la vida amorosa por la escisión de la imagen de la mujer en prostituta y santa, niña y madre, etc. El paso de las descripciones analíticas a las moralizantes también tiende a ser fluido. Cuando estos análisis desembocan en enunciados acerca del mundo visual y la discursividad de la sociedad organizados en clave masculina, fálica, tienen su valor. Cuando se pretende descubrir el inconsciente del autor, se trata de un fantasma del control y la evidencia, provocando la reflexión de que cuando hay datos textuales ambivalentes y polisémicos, una interpretación tosca, por lo general, deja entrever más sobre las proyecciones de los lectores que sobre la obra. Pero en lo que atañe al tema especial de la mirada específicamente masculina o femenina, no parece llevar muy lejos caracterizar, por ejemplo, a Gertrude Stein, Virginia Woolf o a Fleisser como específicamente femeninas y a Brecht como típicamente masculino. Parece tener más sentido partir con Julia Kristeva

y otros de la idea de que el sujeto artístico siempre se encuentra en una posición sexualmente ambigua, que es más “mujer” que “hombre” y está así incluido en un movimiento psicosexual y estético que Kristeva plasma en la definición de que el autor literario es un “hombre que se sabe mujer y no quiere serlo”.

Ahora bien, sería por completo inexplicable por qué la sexualidad, si realmente en el modo en que se la representa Brecht no fuera ni significara otra cosa que solo tal necesidad fisiológica, se haya podido convertir en el “centro del temor” de su obra. Tiene que haber algo más. En efecto, por el otro lado, *Fatzer* se convierte incluso en una “obra sexual” y hay numerosos bosquejos y apuntes que presentan el tema bajo una luz completamente diferente. El primer factor del peligro sexual se reconoce donde el placer sexual aparece como una tendencia a adaptarse y acomodarse de manera pasiva. Esta inclinación puede obstaculizar que las masas se vuelquen a la acción de la revolución y las induce hacia la obediencia: “[...] ser clasificadas es un placer igual al / de las mujeres que quieren que fornicquen con ellas”. Aquí se une un motivo esencial de la modernidad con la reducción sexista. Por un lado, la comprensión del carácter por principio “masoquista” del placer, que debilita las funciones del yo de la autoconservación. Así se vuelve posible que “el arte nuevo y el placer del movimiento al compás” sea abusado, por ejemplo, para fines bélicos, tal el contexto de la cita.⁷ La vuelta de tuerca consiste en que aquel factor mecánico del placer del movimiento al compás (por cierto, también para la obra de teatro) es, por un lado, fundamental y constitutivo del colectivo y, por otro lado, amenaza con disolverlo. Por eso, ahora no debe pasarse por alto lo toscamente sexista de la fórmula. Lo negativo del placer es imaginado y rechazado como placer de las “mujeres”. Sin embargo, el texto habla aquí de los hombres que experimentan la subordinación carente de voluntad como el “mismo placer”. El centro del temor de la sexualidad, entonces, es el placer de la pasividad, auto-disolución y abandono de la propia voluntad, que en términos políticos conserva su carácter polisémico. El “hombre de masas” es explotable, como Galy Gay que no puede decir que no. Pero, a la vez, para Brecht no hay camino que permita evitar la comprensión de que el nuevo hombre de masas de la utopía comunista tampoco puede obstinarse en un yo como totalidad activa, autónoma, que insiste en la propia libertad. Su fuerza resulta más bien del hecho de *no* insistir en sí mismo. Dicho de otro modo: Derroche sin reservas, tal como en estos años lo pensó Georges Bataille como núcleo del placer, es condición para un ser humano distinto, en cierto sentido, “comunista”, pero de inmediato es establecido y denunciado en la mujer en tanto debilidad, pasión amenazante, carácter pulsional

despreciable. Qué de todo esto es proyección masculina y defensa, misoginia inconsciente o semiconsciente o fantasía de deseo, si acaso la tesis de que la construcción social del género premia socialmente la debilidad y la fortaleza de la entrega en el sexo femenino y así lo refuerza tiene algo de cierto o si se trata de una metaforización poética que puede reconocerse como tal y si estos aspectos pueden realmente deslindarse unos de otros, sería una serie de preguntas en las que habría que indagar recurriendo a análisis textuales con paciencia desde un enfoque de la psicología social e histórico. Como sea, no hay respuestas universales espontáneas.

En los textos de Brecht, al igual que, por ejemplo, en Georg Büchner o Franz Kafka, Heiner Müller o Peter Weiss, se pueden encontrar fuertes rasgos de masoquismo. En lugar de reducirlo a la psicología privada de los autores, habría que fundamentarlo en la economía de la escritura o de la estética teatral misma. Así, podría ser que lo sexual en su violencia y peligro no pueda configurarse sino por formas que suelen considerarse perversas, y que no tienen por qué ser “expresión” de un estado del autor. En cambio, es posible explicar que Brecht, por ejemplo en *Mahagonny*, efectivamente escribió un complejo relato analítico de la realidad del deseo y del placer como autoderroche radical, que si bien está fusionado con una crítica de las relaciones mercantiles no tiene su significado esencial en estas. La sexualidad es relatada como una energía tan destructiva como autodestructiva, que brinda el impulso anárquico necesario, sin la cual no podría haber cambio social y que, a la vez, es disciplinada por las circunstancias. La exclamación “Oh, muchachos, yo no quiero ser humano” de Paul Ackermann responde a la falta de identidad del descargador Galy Gay. Aquí de inmediato vuelve a estar presente el horror: “Qué clase de horror es un tifón frente al hombre cuando quiere divertirse”. La sexualidad como clímax del temor también significa que el placer no domesticado, el ansia, no puede diferenciarse de placer destructivo y autodestructivo y así no podrá ser integrado en ninguna reorganización política. Todo lector de la poesía de Brecht sabe que el placer de la pasividad, pérdida de sí mismo, auto disgregación le resultaba cualquier cosa menos ajeno. En su poesía temprana está omnipresente, donde nadar, perderse, unión sexual y muerte casi no pueden diferenciarse. Se vuelve evidente que la sexualidad en tanto deseo de pasividad es la *condition* del hombre a la vez amenazante e ineluctable que Brecht tuvo que incluir como factor de importancia decisiva en su temática del sujeto político. Pero antes de que desde este punto se abra la “cuenta deudora”, que oponga la figura del auto derroche a la reducción de lo sexual a lo fisiológico esbozada al comienzo, es recomenda-

ble traer a la memoria mediante un breve panorama al menos algunas interpretaciones de la sexualidad en la obra de Brecht.

En las constelaciones dramáticas de sus dramas domina –algo que principalmente al comienzo es evidente– la rivalidad política y psicológica, recargada eróticamente, entre hombres (*En la jungla de las ciudades*, *Eduardo II*). Por un lado, la mujer está excluida o solo cumple el rol de prenda. Es objeto de trueque, del mismo modo que los sentimientos amorosos son parte del cálculo de fuerzas. La debilidad del que ama es un triunfo para los oponentes. Por otro lado, en la dramaturgia de Brecht fracasa por completo el intento de definir por medio de una lucha hombre a hombre quién es el “mejor”. El modelo hegeliano de la dialéctica del amo y el esclavo, la lucha por reconocimiento no conduce a nada, la verdadera hostilidad se muestra como utopía inalcanzable. En obras posteriores todo gira en torno al hombre que se opone al colectivo (*La medida*, *Fatzer*, *Pieza didáctica de Baden*). Después están las obras con papeles femeninos importantes: *Santa Juana*, *La madre*, *Madre Coraje*, *El círculo de tiza caucasiano*, *El alma buena de Sezuan*. Por lo general, son madres. Y, finalmente, están las obras en las que el placer en un sentido más general y el sexo en sentido más estrecho constituyen el tema central (*La ópera de los tres centavos* y *Mahagonny*). Lo llamativo es que el triángulo clásico: padre, madre, hijo no surge en ningún lugar. En *Madre Coraje* no hay un padre de sus hijos, pero sí, por ejemplo, un cocinero con el que coquetea. Galileo tiene una hija, Virginia, pero ¿dónde está la madre? En su lugar encontramos a la señora Sartí, en cuya casa vive Galileo. Ella, a su vez, tiene un hijo, que aparece como un hijo simbólico de Galileo, su padre intelectual, pero de un padre biológico no hay noticias. En *El círculo de tiza caucasiano* está la criatura, la madre no biológica, pero mejor, el padre real muerto, padres camuflados y adopción. Siempre el reparto de los puntos del triángulo original tiene vacíos o está desplazado. Brecht nunca tematiza o evade, por así decirlo, el recuerdo de la *escena original de la gestación* con la consecuencia del triángulo familiar. A cambio, siempre se llenan una o dos de estas posiciones de manera suplente, simbólica, por otras personas. No hay naturalismo, sino reemplazo y sustitución simbólica: no es la madre lo decisivo, sino la maternal.

Es como si las construcciones dramáticas de las piezas tuvieran la tendencia a volver irreal el momento de la gestación de la vida misma o de volverlo inimaginable. Sería tentador analizar en detalle en qué medida aquí interfiere siempre el modelo de la sagrada familia. Pero es principalmente la gestación de la vida el punto en el pensamiento brechtiano donde ya no se pueden pensar como una unidad los dos motivos de su escritura: el *pathos* de la ruptura, de la

tabula rasa, del fin del pasado con su carga de compromiso y deber por un lado y el motivo igual de pronunciado de la continuidad, de la *generation* de vida, la cadena de los géneros por el otro. Embarazo y nacimiento, por eso, son un factor de terror abismal: o bien su negación conduce a la consecuencia de la ruptura –“un mundo sin madres” escribirá Heiner Müller en *Máquina Hamlet*– con el peligro de negar toda fecundidad. O prevalece la fecunda cadena de los géneros y generaciones, la cadena de los nacimientos y las madres, cuya violencia determinante para la vida a su vez niega la posibilidad de pensar la interrupción radical, la cesura de la revolución.

Esta aporía abierta debe verse junto con la visita a prostitutas. Porque una segunda imagen de lo sexual en Brecht, la más conocida, es por supuesto la omnipresencia de prostitutas y burdeles. Aquí corresponde estar atento. Las prostitutas de Brecht no tienen nada del aura demoníaco-rebelde que les es propia, por ejemplo, en Baudelaire. No son portadoras de un saber más elevado o profundo, pero, a la inversa, tampoco son delineadas de manera realista, sino que son configuraciones alegóricas y simbólicas de la traición del amor que la sociedad lleva en sí; traición que incluso la funda, porque solo esta puede fundar la “objetividad” de las relaciones de cambio. Por eso, no simplemente como encarnación de la mercancía, sino de la inversión virulenta, en el comercio de la prostitución, de pasión en cambio, pueden ser imagen del sujeto burgués. Descubren los abismos en este que la ideología volvió invisibles, hasta llegar al placer de la relación de cambio impersonal de los cuerpos en el medio de los gestos pasionales. Ponen algo en evidencia, y una vez más, desde el punto de vista metodológico sería más que cuestionable leer la descripción sin más como una lista de deseos del autor Brecht. Así como la Guerra de los treinta años podría representar el presente, China o Chicago a Berlín, los escenarios surrealistas de *Un hombre es un hombre* y *Mahagonny* representan simbólicamente otra realidad, también el amor venal representa una realidad compleja y una estructura social de comunicación humana bajo condiciones de la sociedad mercantil. Así como el amor y los cuerpos pueden cambiarse por dinero, los portadores de la totalidad social están en condiciones de unirse precisamente debido a cierta intercambiabilidad.

Los ejemplos mencionados bastan para constatar que no hay una imagen simplista de la relación sexual entre hombres y mujeres en Brecht, sino una multiplicidad de perspectivas que solo se pueden reducir a una sola perspectiva pagando el precio de la adulteración. En esta multiplicidad, sin duda, juegan un papel el sexismo, los rasgos falocráticos, la psicología masculina tradicional y

“fantasías masculinas”. Pero la lectura no debe aislar estos factores de los demás, sino que tiene que tener en cuenta su dinamismo interno. Como contrapeso a la reducción fisiológica hay que constatar la temática del derroche en el sentido de Bataille en Brecht. A esto se añade una dimensión que uno querría tildar de barroca. Una intensidad inmensa cobra en Brecht una y otra vez la evocación de la brevedad de la vida: “[...] ¡Bebedla a grandes tragos, / pues no os parecerá bastante / cuando hayáis de dejarla!”ⁱ. No puede pasarse por alto que aquí estamos frente al mismo materialismo que probablemente sea responsable de la reducción, muchas veces banal, del erotismo a fisiología, pero que también conduce a una potenciación espiritual de lo material, para expresarlo en forma paradójica. El placer sexual como el non plus ultra de la entrega al desvanecerse, la pequeña muerte como permanente provocación de la grande.

Es un hecho que las imágenes del placer resultan de una mirada del hombre sobre la mujer, con todas las consignaciones y mecanismos latentes de represión. Pero no se consuma en eso. El sujeto autor B. B. no es simplemente el ego de un hombre, sino, como ya se dijo, una “multiplicidad” de impulsos, ideas, influencias, rasgos masculinos y femeninos. El temor que dispara el sexo, el nacimiento y la muerte en el hombre es formulado en muchos textos de Brecht como experiencia básica política, erótica y ética: “¡Ten miedo! ¡Húndete de una vez! Hasta el fondo te espera la lección...”. Esta exigencia de percibirse a sí mismo como provisorio, mutable, dispuesto a la pérdida de sí mismo, converge en muchos aspectos con lo que la teoría reciente, también la feminista, formuló como exigencia en tanto política, sociedad y erotismo de una no-identidad. En el contexto del fragmento *Fatzer* hay frases que, como sea, son apropiadas para probar que la percepción que Brecht tenía de lo sexual no era un complemento meramente inocuo de la lista de las necesidades fisiológicas. Se trata de “enseñar” el amor sexual, y Brecht escribe:

Están en un error los que enseñan a los alumnos lo sexual como algo natural, limpio, inocente y comprensible. Tienen razón los que lo presentan como contra natura, sucio, peligroso e incomprensible. [...] Pero no es para alejar a los alumnos del amor por lo que debemos describírselo como sucio o antinatural, sino para decirles la verdad. No para producirles repulsión, sino para enseñarles el terror.⁸

ⁱ Versión citada de *Más de cien poemas*. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid, Hipérion, 1998, p. 23 (N. de T.).

“Ante todo el terror es importante de aprender” podría ser una variación de la famosa frase “Ante todo el acuerdo es importante de aprender” en *El consentidor*. Se desprende de este pasaje que el temor hace a la responsabilidad terrorífica que asume quien gesta vida: “¿Por qué lo sexual es poco natural? Muchos dicen que es horroroso engendrar vida y solo un apetito maligno induce al hombre a desecharlo”. Brecht aquí se sirve literalmente de algunos pasajes de San Agustín cuyo sentido modifica sin distanciarse en lo fundamental. La función del terror aquí es indudablemente, como escribe Judith Wilke, “dirigirse contra una domesticación de lo pulsional”.⁹ Recuérdesse también que Brecht precisaba su entusiasmo por el deporte alegando que el deporte no era precisamente algo sano, sino que comenzaba justamente donde ya no dejaba de serlo y se tornaba peligroso y dañino para la salud. Sale a la luz aquí una versión brechtiana, alimentada de climas del barroco antiguo y de la Baviera cristiana, de la autodestrucción permanente de cuño nietzscheano. La sexualidad confrontada con muerte y terror.

Aquí lo sexual es todo menos inocuo. Y precisamente en este lugar aparece un giro curioso del poeta Brecht que pasa de lo terrorífico del hacer hijos al *hacer signos* nacido del terror: “Es el mejor modo de enseñar el amor sexual, coincide con lo que hacen los muchachos cuando hablan de sexo, riendo y acalorándose”. La comedia, la risa está unida a una reacción física, el acaloramiento, que permite ver la risa de otra manera: como reacción (batailleana) al terror, donde ya no se trata de sentido, sino de derroche y quemadura, bochorno ardiente y deseo que desgarran al yo, al sujeto. El bochorno tiene que ser experimentado y superado, al igual que el tabú. Brecht compartía la opinión de Bataille de que la prohibición forma parte del erotismo, que directamente lo define. Lo sexual es lo prohibido. Pero la prohibición tiene que ser transgredida: “No tengas temor ni te avergüences. Lo humano tiene que estar permitido [...]”, se dice en *Fatzer* acerca del deseo sexual de la mujer cuyo marido estuvo cuatro años en la guerra. El texto citado sobre la enseñanza de lo sexual continúa así: “[...] cuando hablan del sexo, riendo y acalorándose, pintando símbolos grandes y sucios en las paredes de las casas, parecidos a los de las más sabias religiones de las razas humanas”. Es casi imposible no reconocer en la “enseñanza” una imagen encubierta de la propia práctica de Brecht. Al menos se convierte en la producción de signos enigmáticos y obscenos que designan menos de lo que externalizan lo sexual como pulsión de hacer signos, en símbolos que son grandes y sucios. Algo de esto se conserva en la práctica de la escritura que intenta tocar a los demás por todos lados con palabras. A Brecht siempre le interesó la idea de que las palabras podían generar placer sexual. La escritura misma es una suerte

de placer sexual, el “placer del texto” del que habla Roland Barthes, y no solo allí donde el texto trata el sexo desde su contenido. En el proceso del lenguaje, escribir y hablar se vuelven un tocar: “Y también así, este tipo de enseñanza es bueno, porque se realiza entre quienes no solo pueden tocarse con palabras, sino también con las manos”.¹⁰

2002 / 2016

- 1 Adorno, Theodor W.: "Wagners Aktualität" en: T.W.A.: *Gesammelte Schriften*, vol. 16, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt, 1978, p. 545 [edición en español: "Actualidad de Wagner" en: *Escritos musicales I-III*, ed. Rolf Tiedemann et al., trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Madrid, Akal (e-book), 2006, p. 768].
- 2 Brecht, Bertolt: *Stücke 10: Stückfragmente und Stückprojekte*, parte 1, Frankfurt, 1997, p. 428.
- 3 *Ibidem*, p. 431.
- 4 *Ibidem*, p. 467.
- 5 *Ibidem*, pp. 539s.
- 6 *Ibidem*, p. 472 [edición en español: *La caída del egoísta Johann Fatzer*, trad. Elfriede Hengstenberg, Diputación provincial de Sevilla, Área de Cultura, 1999, pp. 92s.].
- 7 *Ibidem*, p. 473.
- 8 *Ibidem*, p. 527 [edición en español: pp. 94s.].
- 9 Wilke, Judith: *Brechts "Fatzer"-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar* [El fragmento Fatzer de Brecht. Lecturas acerca de la relación entre documento y comentario], Bielefeld, 1998, p. 199.
- 10 *Brechts Modell der Lehrstücke* [El modelo brechtiano de las piezas didácticas], ed. Reiner Steinweg y Jürgen Hofmann, Frankfurt, 1976, p. 43.xz



MORIR LA MUERTE



MORIR LA MUERTE

1

En *El intercambio simbólico y la muerte* de Jean Baudrillard no solo se encuentra una referencia al poema de Brecht “De la muchacha ahogada”, sino incluso una cita textual.¹ Aparece relacionada con su crítica a una idea de la muerte como acontecimiento y horizonte biológico y puntual, crítica que quiero traer a colación porque puede echar luz sobre el discurso de Brecht. Baudrillard argumenta: “La irreversibilidad de la muerte biológica, su carácter objetivo y puntual, es un hecho científico moderno. [...] La muerte no es un plazo, es un matiz de la vida, o quizá la vida es un matiz de la muerte”.² Según Baudrillard, la metafísica y la biología, en vistas de la muerte, solo se oponen en apariencia, en realidad se encontraban en un continuum, en la medida en que ambas alimentan una ilusión del sujeto que es como si estuviera encerrado en una vida a la que le falta la muerte, pero que a cambio termina por la muerte de modo absurdo. Sería necesario otro tipo de pensamiento que “decir que partes enteras de ‘nosotros mismos’ (de nuestro cuerpo, de nuestros objetos, de nuestro lenguaje) pasan de la vida a la muerte [...]. Algunos logran así olvidarse de sí mismos en vida, poco a poco, como Dios olvida a la joven ahogada que desciende río abajo, en la canción de Brecht”³:

Sucedió (muy despacio) que Dios poquito a poquito la olvidó:
Primero su rostro, luego las manos y por último el pelo.
Entonces fue carroña en ríos llenos de carroña.⁴

Baudrillard ya no cita este último verso del poema, que configura el motivo de Brecht del estar junto con muchos otros en una suerte de cántico coral

de la muerte con repetición del sonido “a” [*Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas*]. Pero su perspectiva se acerca a la de Brecht, porque dirige la atención a la dimensión categórica de la muerte simbólica. En lo simbólico “la muerte/nada no existe tampoco”⁵, tal como no existe en los unicelulares asexuales de la biología. Es, en su lugar, parte de la vida. En el medio de la vida no solo estamos rodeados de la muerte, sino atravesados, lo tenemos y lo vivimos en nosotros. La fijación mental y la reducción a la “muerte biológica” como punto final solo es posible porque y en la medida que vida y muerte son separadas radicalmente en el concepto del sujeto. Para el pensamiento moderno vale lo siguiente:

El sujeto necesita, para su identidad, un mito de su fin, como necesita un mito de su origen. En realidad, el sujeto no está nunca ahí, como el rostro, las manos o los cabellos, y sin duda, está ya en otra parte, preso en una distribución insensata, en un ciclo impulsado interminablemente por la muerte. Esta muerte que está presente en toda la vida, hay que conjurarla, localizarla en un punto preciso del tiempo y en un lugar preciso: el cuerpo.⁶

2

En el teatro épico tratamos con la muerte deslocalizada y desdramatizada. Brecht no quería restringir la muerte al terror fascinado con el límite. Si Heiner Müller pudo escribir: “Lo que cuenta es el ejemplo. La muerte no significa nada”⁷, esto coincide totalmente con la idea de Brecht. En un famoso apartado de la *Fenomenología del espíritu* acerca de la muerte por el terror de la revolución, Hegel explica cómo la máquina estatal abstracta aquí y la “rigidez dura, discreta y absoluta, en la terca puntualidad de la autoconciencia efectiva” allí, el terror político y la libertad absoluta, reducidos a “extremos abstractos”, se hacen frente y en esta oposición radical no queda espacio de mediación y vinculación porque ambos “no pueden remitir ninguna parte a un término medio por el que se enlazarán”. Hegel prosigue:

Por eso, la única obra y acto de la libertad universal es la muerte, y por cierto, una muerte que no envuelve nada interior, ni tiene cumplimiento alguno, pues lo negado es el punto sin colmar ni cumplir del sí mismo absolutamente libre; es, entonces, la muerte

más gélida y trivial, sin más significado que el de cortar de un hachazo una col o beber un sorbo de agua.⁸

También, sin el terror revolucionario la sociedad se encuentra bajo el signo de una fetichización de la biología y priva a la muerte, cuando no la desplaza por completo, de su significado, reducida a la expiración de un plazo. Pero si la muerte dramática, “dramatizada”, –en una época de la conciencia general acerca de la muerte masiva anónima como regla dominante de la realidad universal– es más y más reconocida como ideología que da una impresión más bien cínica y si además la “muerte más trivial” refleja una forma de tratar la muerte igual de poco sostenible, la pregunta por su representación conserva su actualidad. Observemos bajo esa luz algunos de los gestos con los que Brecht parafrasea y modifica muerte y morir.

La poesía temprana con su gesto de un materialismo prácticamente metafísico siempre vuelve a nombrar el morir, el disolverse, lo pasajero, la podredumbre de los cadáveres en el agua, disolución y volverse carroña de los cuerpos. Casi nadie puso en palabras tanto como Brecht la sensación de la brevedad de la vida (“¡[...] pues no os parecerá bastante cuando hayáis de dejarla!”).⁹ La muerte aquí es, sin duda, el “horizonte hostil” del que habla Baudrillard, pero junto con la vida pone fin también a la individuación nítidamente percibida del ser humano. En tanto elemento de la naturaleza, enemigo contra el cual el cuerpo se defiende en un deseo de ser instintivo, significa a la vez ingresar y regresar a la naturaleza, no sin una suerte de consuelo nietzscheano en el perecer. El verso famoso “Elogien el frío, la oscuridad y la perdición” significa: elogien la muerte. Las gentes de Cortez se van convirtiendo paulatinamente en voces incorpóreas y transparentes en la espesura que los va tapando.¹⁰ Y la naturaleza que va incorporando el cuerpo físico a posteriori se puede leer como *prefiguración de la muerte teatral en y a través del colectivo*, que también solo deja oír la voz del moribundo, que expresamente ha de ser “invisible” (el consentidor, el joven compañero). Una sumersión casi neobarroca en el perecer del cuerpo, del placer, de la belleza, atraviesa estos textos. Al estar el suelo de la vida impregnado por doquier por venas de la muerte, la muerte deja de desvalorizar la vida en tanto acontecimiento puntual. Vence un curioso acuerdo: una versión temprana de lo que –con una vuelta de tuerca política– significará el acuerdo con los caminos de la naturaleza que ya inscribió al cuerpo humano igual que al animal el final mortal ya por doquier:

¡Elogien la hierba y los animales, que viven y mueren junto a
ustedes”
Vean, al igual que ustedes
La hierba y el animal viven
Y también tiene que morir con ustedes.¹¹

Y:

¡No os dejéis engañar!
¡Al tajo y agotáos!
¿Qué podéis temer ya?
Morís como los demás animales
Y no hay nada después.¹²

Este estar de acuerdo es un elemento central del intento de toda la vida de Brecht de transformar a través de su discurso la muerte para que deje de ser una realidad que ha de aceptarse pasivamente y pase a ser una que ha de realizarse activamente. Siempre vuelve a tratar de atribuirle a la muerte el carácter de una acción, no el de un final y del límite de toda acción. “Morid vuestra muerte...”.¹³ El verbo “morir” se vuelve aquí transitivo de manera paradójica, el objetivo “muerte” en su objeto gramatical. En tanto objeto de una elaboración activa, se le quita poder a la muerte. Así responde a lo que se conoce normalmente como gesto brechtiano de una ampliación de la forma activa, como su *pathos* del hacer, del intervenir, de la activación. “Puedes comenzar de cero con el último aliento”.¹⁴ Con razón, Benjamin llamaba a Brecht “especialista del comenzar de cero”. Este comenzar de cero no es otra cosa que aquella muerte siempre renovada en la vida de quien se estaba hablando. Mientras tanto, se hablará de que por supuesto este “especialista” se topa con problemas: quien quiere comenzar de cero se encuentra con una continuidad que lo persigue. El que piensa el morir como forma activa no puede eludir el bloque de la muerte biológica padecida, a la que quiere convertir en una muerte simbólica y así en un matiz de la vida. El poeta y el autor teatral no puede darse por satisfecho con una postulación teórica como la filosófica o crítico-cultural de Baudrillard, sino que tiene que arriesgar precisamente la propia postulación por medio de la escritura. La configuración de la muerte como forma activa siempre habrá vuelto a padecer tribulaciones de una última pasividad y pasión, la configuración incluso de la muerte como afectada “provisoriamente” por la imagen de un

término definitivo. Precisamente eso, sin embargo, vuelve necesario el trabajo de la desdramatización de la muerte.

3

El hecho de que Brecht intenta transformar el límite de todo hacer, la muerte, en hacer, y el modo en que lo hace, se concreta en expresiones en las que la muerte aparece como una producción. “Mueran su muerte, igual que han trabajado su trabajo”.¹⁵ La puesta en activo es aquí más precisamente una productividad. También al amor Brecht lo llamó una producción, el amante se imagina y crea por ejemplo lo que podría alegrar al amante.¹⁶ En la medida que esta peculiar activación de la muerte se extiende más allá del sujeto individual humano por su versión como *producción*, la muerte experimenta en Brecht una *pluralización* y colectivización. La muerte cae en el plural; el morir es lo que desmiente de la manera más sólida la ideología del sujeto individual y –para decirlo con Heiner Müller– el “error del individualismo”. Así lo veía Brecht cuando en la época de las piezas didácticas apuntó la frase “individuo solo es posible inmortal / si muere, tiene que darse prisa para desindividu[alizarse]”.¹⁷ Podría decirse que un ser-individuo solo puede existir para un Dios entre dioses. De ahí que el individuo moderno se base en la represión y negación de su naturaleza finita. Baudrillard destacó que la idea de la “inmortalidad del alma [...] a lo largo del cristianismo” funciona como “mito igualitario”, “como democracia del más allá frente a la desigualdad mundana ante la muerte”.¹⁸ Aquella inmortalidad que los hombres pueden pensar e imaginar es la supervivencia más allá de la muerte biológica en el recuerdo de los demás, en términos sociales: en la *fama*. Pero en el fondo no puede haber a nadie más que a unos pocos individuos selectos, los héroes, que así se tornan quintaesencia de la singularidad. Si todos fueran inmortales (famosos), el pensamiento perdería su sentido, que justamente consiste en el carácter distintivo. Así el individuo en los hechos “solo es posible inmortal” y la muerte en tanto desmentida de la inmortalidad tiene que convertirse en terror absoluto para el individuo. Así lo ve Brecht en los textos grandiosos de las piezas didácticas en las que se exige un morir como *desistir*, y también en este verbo se nota el gesto de la activación aún de lo pasivo por antonomasia: el desistir, renunciar, no hacer nada. El tema de la fama sale a la luz: “No se me precia lo suficiente” no es otra cosa que la fórmula del individuo que por ese mismo motivo tiene que defenderse desesperadamente contra la muerte, el olvi-

do, porque no pudo alcanzar el olvidarse a sí mismo, del que habla Baudrillard en relación con el poema de Brecht.

Brecht no siguió casi ningún otro tema en especial en las piezas didácticas que no fueran las grietas e incompatibilidades, así como el estar en dependencia recíproca de la voz individual y la voz del colectivo, la comunidad, el grupo. Así, en él el coro vuelve a aparecer como figura paralela hacia el individuo, como instancia de control, como lugar donde se suspende la voz del sujeto en sentido doble. Estas piezas didácticas a la vez están dispuestas en un gesto que resulta altamente tradicional y, más aún, barroco, como una “doctrina del morir”, tal la propia formulación de Brecht. Este punto de vista se profundiza cuando en los textos de los comentarios dice:

Aquel de nosotros que muere, ¿a qué renuncia? ¡No renuncia solo a su mesa o a su cama! Aquel de nosotros que muere sabe también: yo renuncio a lo que hay, más de lo que tengo lo regalo. Aquel de nosotros que muere renuncia a la calle que conoce y también a la que no conoce. Las riquezas que tiene y también las que no tiene. La pobreza misma. Su propia mano.¹⁹

Pero en Brecht, a pesar de que algunas cosas, como, por ejemplo, la fórmula de la “dimensión más pequeña” podría sugerir esta interpretación, tampoco se trata simplemente de una nueva forma de *disminución* del yo (que solo puede responder con duelo), sino de una tercera cosa. La muerte se convierte en una versión de la anagnórisis en el teatro épico. En el sentido de la estructura dramática, la anagnórisis trágica es la comprensión del sujeto del límite, también y justamente la comprensión del límite de la comprensión. El sujeto reconoce que es *menos* de lo que quiere ser y tiene que querer ser, que no tiene dominio de su situación. En la anagnórisis brechtiana de la muerte, al contrario, el sujeto comprende a más tardar moribundo que el individuo es infinitamente *más* de lo que es. El morir le plantea, por ende, la tarea de deshacerse de más de lo que es suyo. La muerte es aquí el hacer entrega radical, la renuncia del sujeto, pero precisamente en la muerte sucede su *ampliación*. La muerte en la pieza didáctica amplía al sujeto por la comprensión de que está remitido como horizontalmente a los demás. Incrementa su sociabilidad, pero no como énfasis heroico (sacrificio), sino como experiencia de una vinculación social que se amplía al infinito. Esta ampliación brechtiana representa la contraparte exacta del antiguo *incremento* del sujeto heroico. El héroe de la tragedia antigua fracasa, pero en el

fracaso experimenta un incremento que es como si volviera a hacer brillar la *hybris*, le atribuyera vigencia. El coro refleja en danza y voz el carácter a la vez pernicioso y de elevación del volverse uno con el Dios sensorialmente que exhibe a ojos vistas la energía que supera al sujeto individual humano. El héroe antiguo buscaba en su estar remitido verticalmente a los dioses con los que rivaliza, en la muerte, un incremento extremo que se recompensaba con fama, pero a la vez se conseguía a cambio del aislamiento del héroe que se convierte en víctima. (En la tragedia barroca no se encuentra un incremento tal, sino lo que se puede llamar una *diminutio*, una disminución del sujeto).

4

En Brecht, la muerte siguió siendo un tema constante, no solo en el teatro. Uno recuerda el suicidio del desocupado en *Kühle Wampe*, cuya representación se funde por completo con la dimensión social que aún en el último gesto de quitarse para la familia el valioso reloj pulsera antes de lanzarse por la ventana, oblitera lo puntual de la muerte. El acontecimiento se convierte en suceso que, por los aspectos de lo mecánico, la acentuación de la “muerte social” y la mirada hacia el futuro obstruye el momento dramático. En uno de los textos más fuertes de Brecht sobre la muerte, el informe de la muerte de Pável Vlášov en *La madre*²⁰, también el acento recae sobre el futuro. Antes de su fusilamiento, Pável tiene la visión de las masas que harán la revolución: “de aquel ejército que siempre había crecido / y seguía creciendo”. Sin embargo, Brecht era demasiado un “dramaturgo” como para prescindir por completo de la teatralidad del sacrificio individual. La línea “Y él, que lo comprendía, no lograba comprenderlo” alberga el dilema y la luz ambigua en la que se mueve la representación de la muerte. Sin embargo, a Brecht esta línea le parecía contraproducente en el sentido de la agitación, de modo que la omitió para la representación.

La idea brechtiana de la ampliación social del sujeto que se convierte en tarea “a más tardar” al morir encuentra su complemento, si se quiere, personal, en un texto tardío en una formulación que impresionó mucho a Heiner Müller.

Cuando en la blanca habitación del hospital de la Charité
Desperté hacia el amanecer
Y escuché a un mirlo, lo supe
Aún mejor. Hacía largo tiempo

Había dejado de temer a la muerte, pues nada
Podría faltarme nunca en el supuesto
De que yo mismo faltase. Ahora,
Para alegrarme, me basta también
Todo canto de mirlo que suene cuando yo no esté.²¹

Una activación por partida doble. No basta solo con el “saber” que supera el temor a la muerte en pensamientos (el tiempo “largo” ya se vuelve espacio). “Ahora”, al oír el canto de las aves por la mañana, surge en una anagnórisis más que racional un “mejor” saber, una alegría extática, que se trasciende a sí misma, por aquella realidad en la que el yo (ya) no está presente. Aquí se vuelve útil una afirmación nietzscheana que trasciende la autoconservación y el mero consuelo, al ser autoampliación también en el tiempo. La misma fuerza que tiene la intención de Brecht de no admitir consuelo ideológico, como formulando en su obra entera un *carpe diem* generalizado, la tiene la intención de pensar más allá del individuo, sin peros, de combatir su autoconservación obstinada en beneficio de gestos de la autorrenuncia siempre renovados.

Otra figura a la que le corresponde la tarea de aproximarse como flotando por encima del abismo de lo paradójico a la posibilidad de pensar o no este tipo de muerte simbólica, que no es, entonces, la muerte de un sujeto individual en su cuerpo individual, Brecht la encontró en la fórmula paradójica de la reducción a la “dimensión más pequeña”, en la que también se anticipa un no ser en el ser. Otra, diferente, es el “hundirse”. Aquí el sujeto solo es asible en ese intersticio entre ser y no ser en la modalidad de la caída, en un ir a fondo, un precipitarse en el valle o en la fosa de cal, la caída de un avión. En el fragmento de *Fatzer*, el sujeto autónomo es exhortado: “¡Agárrate y húndete! ¡Ten miedo! ¡Húndete de una vez! Hasta el fondo te espera la lección”. En esa condición o ese modo de ser el sujeto “abandonó su puesto”²², abandonó la posición, lo definido en términos positivos, pero no llega a un nuevo lugar definido también positivamente. Solo se va hundiendo hacia él. El fondo en el que cae o se hunde es el lugar donde la enseñanza [*Lehre*] –seguramente aquí pueda escribirse “*Leere*” [‘vacío’]– espera al tú interpelado. El individuo es lo que es el caso.

En tanto Brecht concibió el individuo como “dividuo”, porque siempre se divide y disgrega, en este modo de ser de la caída, del hundirse, del perecer, del ser olvidado se puede reconocer la forma de existencia que uno ha de cobrar en realidad. Pero a la vez, esta solo se vuelve representable en el teatro en su dolor y en su placer de la transformación por el bloque que la muerte del individuo opone a este fluir:

Te has caído del río, hombre.
No has estado en el río, hombre.
Eres demasiado alto, demasiado rico.
Eres demasiado peculiar.
Por eso no puedes morir.
EL EXPERTO CORO: Pero
Quien no puede morir
Muere igual [...].²³

“Te has caído del río, hombre”²⁴: efectivamente, esto no es nada menos que la definición del yo en el teatro épico. Tiene una tarea infinita por delante para volverse río, para fluir. Precisamente en la articulación de esta dificultad y no en la proclamación de una teoría de la subordinación del individuo bajo el colectivo empalma el trabajo de las piezas didácticas de Brecht y más en general de su teatro. De allí obtiene su fuerza, que le es robada por todos los intentos de utilizarlo como médium de un mensaje político. Este teatro está concebido como sitio donde, en la confrontación “ensayada” siempre de nuevo con el bloque que obstruye el fluir, se puede mostrar aquella tarea (en sentido doble)ⁱ infinita del sujeto. Solo el bloque de la resistencia que representa el ahora del querer vivir insensible –por ejemplo, en el joven compañero de *La medida*– otorga peso a la licuación y a la muerte como motivo de la vida. El teatro de Brecht, en este sentido, no tiene nada que proclamar salvo el quiebre de la proclamación o el romper con ella.

5

Por consiguiente, lo que bajo la luz de la pregunta por la muerte emerge como uno de los motivos más profundos del teatro épico es la desdramatización de la muerte. Si la muerte, en tanto simbólica, es un matiz, un hecho, un momento de la vida, manifestado en una duración escandida por metamorfosis y olvidos, esta definición es apropiada para el teatro épico. Allí se disuelve la *dramatis persona*, y surge la pregunta si en esas condiciones el teatro aún necesita *protagonistas* o si incluso es viable que los tenga. Porque algunas cosas están claras: la muerte está estrechamente ligada al teatro dramático a modo de

ⁱ El término “Aufgabe” significa tanto *tarea* como *renuncia* (N. de T.).

punto, desmentida, terror y desesperación. El drama, en tanto principio formal, presupone básicamente un sujeto y una idea de la muerte, que Brecht, precisamente, quiere superar por medio del arte. Dramático en sentido más estrecho es la muerte como límite doloroso que quita a la vida su posibilidad, su realización, y a la vez, en tanto embriaguez mortal, placer de la muerte y placer de sacrificio otorga a la vida sentido y forma por medio del momento de la muerte. La muerte dramática pone su sello a una absurdidad, una carrera que rueda por encima del individuo, pero a la vez certifica la identidad de este consigo mismo y la potenciación hiperbólica de sí mismo aún, y especialmente, en la muerte. La muerte dramatizada, la muerte dramática en el teatro es probablemente signo de vanidad y de dolor, de lo inacabado y lo que no puede ser vivido. Pero brinda sentido a modo de consuelo porque se vuelve ocasión de auto afirmación sublime o admirable o digna de tristeza y de compasión del sujeto dramático. Desde la poética barroca de la *admiration* pasando por la poética de la compasión, lo sublime y la tragedia, se podría redactar con este hilo conductor la historia de la muerte dramática desde el Renacimiento hasta la modernidad. Suicidio y muerte en batalla, asesinato y sacrificio son las formas de la muerte a la medida del drama. La activación de la muerte por parte de Brecht se distancia de estas formas dramáticas en las que la muerte pone de manifiesto una última pasividad, un padecer, una imposibilidad radical del ser, en el fondo siempre un sacrificio. El teatro épico responde a esta muerte dramática, la muerte como drama con el acuerdo y los numerosos gestos de desdramatización. En términos dramáticos podría formularse: la desdramatización de la muerte significa que la peripecia del drama se convierte en una peripecia que apunta a duración y repetición. A través del distanciamiento, la muerte emerge en lo ajeno y la extrañeza del transcurso de la vida, no en el momento dramático, en peripecia, decisión, punto de partida o de llegada, donde la conciencia en el fondo solo se sumerge en sí misma sin hacer frente a la extrañeza y el distanciamiento que es la muerte.

Pero lo esencial para el teatro no es solo la dramaturgia, sino el actor como “representante de los seres humanos”. Aquí está en claro que la representación dramática de la muerte por medio del actor dramático entraña el más osado de los distanciamientos. Porque a más tardar aquí se suspende por completo la ilusión teatral afirmada. La discrepancia entre actor vivo, que enseguida vuelve a salir a escena para el aplauso, y el muerto representado por él salta a la vista de manera insoslayable. Allí radica el matiz ridículo en la gran tragedia teatral. La separación de Brecht del drama incluye la separación de aquella ilusión de la representación de la muerte en la que el distanciamiento ya no tendría

objeto. Glenn Arbery²⁵ elaboró con maestría a partir de la escena final de *King Lear* de qué se trata en esta obra dramática y lo que observó es válido para el teatro dramático en general. (Así y todo, uno quisiera designar a Shakespeare como el poeta teatral emblemático de la muerte dramática). Lear, habiendo recuperado algo de cordura, se inclina sobre Cordelia, su hija muerta, que ya no va a decir más nada, después de que su no-decir puso en marcha la tragedia en su comienzo. Pero Lear se enfrasca en el intento de encontrar aún vida en su hija amada, siempre vuelve a gritar: “Look!” Nos exhorta a ver la vida en ella, incluso coloca un espejo frente a su boca (“si su aliento empaña o mancha / el cristal, ah, entonces vive”), después una pluma: “La pluma se agita: ¡está viva!”, hasta que finalmente tiene que reconocer la verdad de la muerte: “Thou’lt come no more, / Never, never, never, never, never”.²⁶ Seguramente esta es una de las escenas de muerte teatral más dolorosas de la historia del drama. Pero lo que hace a su poderoso efecto escénico –y esto acierta en el corazón de la muerte dramática–: la pluma realmente se mueve, el espejo se enturbia realmente, la inconsistente levedad de la pluma y el enturbiamiento que muestra la vida son reales. Cordelia, muerta, en los brazos de Lear, es representada por un actor vivo. Solo que la vida en Cordelia es la vida de este, no de Cordelia. ¿Pero de qué índole era esa vida para el espectador? Arbery comenta con justa razón: “Yet the very awareness that the audience has of the scene being played enforces rather than undercuts the sense of tragedy. [...] life plays this absolute death and impels it to appear”.²⁷ A partir de aquí, la escena podría ser explicada como emblema de la muerte dramáticamente teatralizada y la necesidad de su “muerte” en la modernidad del teatro. Sin indagar más en esta pregunta se puede decir: en la representación de la muerte, la paradoja de la representación teatral no es pasible de ser ignorada. La muerte presentada y representada en escena muta en una representación fantasmagórica en el espectador que sublima la muerte en espectáculo mientras es experimentada como empatía “profunda”. Esta empatía, al perturbar el distanciamiento, solo expresa la verdad sobre ella, obstruye el acceso hacia el jardín encantado del escenario, no para relativizar la “gran muerte”, sino en el intento de familiarizarse con ella: *acuerdo en lugar de empatía*.

En la medida en que se trata de una estética en la que se suspende la soldadura de cuerpo, sujeto, persona, el sujeto del teatro brechtiano puede describirse mejor con Gilles Deleuze que con Hegel. Consta de conexiones, líneas de fuga, *agencements* cambiantes. Nuevamente da una prueba contundente la *Pieza didáctica de Baden*:

Al llamarlo, surge.
Al cambiarlo, existe.
Quien lo necesita, lo conoce.²⁸

Aquí se instala al sujeto como valor límite. Obtiene su ser hasta tal punto a través de los otros, el colectivo, el discurso que se dirige a él; está tan radicalmente constituido por los demás que a la hora de su muerte no se puede tratar del *éxitus* físico-biológico, sino solo de una muerte simbólica tal como la sabe figurar el teatro. El objeto de identificación no es el protagonista como ser individual, objeto de la identificación mental es el discurso de la actuación o de la obra en su conjunto, el entramado, la textura de los enunciados que vincula y separa las *dramatis personae*, las aprehende en un constante ir y venir entre yo y práctica social.

Sin duda, Brecht creó personajes que se sustraen a esta definición, y que justifican la crítica de Heiner Müller de que Brecht no podía imaginarse un “teatro sin protagonistas” (tal como intentó desarrollar Müller por su parte). Sin embargo, observando más de cerca no es fácil responder con claridad la pregunta por la justificación de la crítica de Müller. Aquí solo se la puede plantear. La investigación debería determinar con precisión por dónde pasa en cada caso el límite entre el teatro de los protagonistas y un teatro de las posturas y “figuras”, entre un teatro de la fábula, que al final precisa *dramatis personae* y su posible muerte, y un teatro del gesto, donde la muerte transcurrió en más de un sentido.²⁹ Si el sujeto no es y no es más nada por fuera de una red que hoy adopta dimensiones insospechadas, también electrónicas, entonces su muerte así como su subjetividad prácticamente ya no están atadas a un cuerpo. Es previsible un punto en el tiempo en el que experimentos, tal como los realizan en nuestra época artistas como Stelarc, suspendan la identidad y localización de sentimientos, emociones, innervaciones en un cuerpo individual al volverlos transmisibles electrónicamente de uno a otro cuerpo. Deben encontrarse caminos completamente distintos de pensar el sujeto y la muerte que este padece, aunque cómo y dónde. Y es preciso que se haga siguiendo la huella de Brecht.

2007 / 2016

- 1 Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München, 1982, p. 525.
- 2 Ibídem, p. 251 [edición en español: *El intercambio simbólico y la muerte*, trad. Carmen Rada, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 185].
- 3 Ibídem, p. 252 [edición en español: p. 186].
- 4 GBA 11, p. 109 [edición en español: *Más de cien poemas*. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Trad. Vicente Forés, Jesús Munáriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 1998, p. 47].
- 5 Baudrillard: op. cit., p. 252 [edición en español: p. 186].
- 6 Ibídem [edición en español: pp. 186s.].
- 7 Müller, Heiner: *Mauser*, Berlín, 1978, p. 63.
- 8 Hegel G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt, 1986, pp. 418s. [edición en español: *Fenomenología del espíritu*, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Abada, 2010, pp. 687s.].
- 9 GBA 11, p. 116 [edición en español: *Más de cien poemas*, op. cit., p. 23].
- 10 Ibídem, pp. 84s.
- 11 Ibídem, p. 72.
- 12 Ibídem, p. 142 [edición en español: *80 poemas y canciones*, sel. y trad. Jorge Hacker, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, p. 31].
- 13 GBA 3, pp. 23-36.
- 14 GBA 15, p. 117.
- 15 Ibídem.
- 16 Una observación propia, desde la perspectiva de la crítica ideológica, que no constituye el objetivo aquí, debería explicar la sospecha evidente acerca de si Brecht –y en qué medida– no recae por su lado tanto en la fetichización burguesa como en la marxista de la producción y el trabajo, que genera la aniquilación más radical de la vida, su transformación en trabajo muerto, ganancia, dinero. No se ahondará en este tema aquí.
- 17 Steinweg, Reiner: *Brechts Modell der Lehrstücke* ['El modelo brechtiano de las piezas didácticas'], Frankfurt, 1976, p. 58.
- 18 Baudrillard: op. cit., p. 202 [edición en español: p. 148].
- 19 GW 2, p. 601.
- 20 GBA 3, p. 375 [edición en español: *La madre en Teatro completo*, ed., trad., introd. y notas de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2009, p. 671].
- 21 GBA 15, p. 300 [edición en español: *Más de cien poemas*, op. cit., p. 351, trad. levemente modificada].
- 22 GBA 10.1, p. 512.
- 23 GBA 3, pp. 42s.
- 24 Ibídem, p. 44.
- 25 Arbery, Glenn: "King Lear and the Space of Ritual" en: G.A. (comp.): *The Tragic Abyss*, Dallas, 2003, pp. 227-248, en especial 243ss.
- 26 Cfr. Shakespeare, William: *King Lear*, Acto V, Escena III [¡Mirad! ¡Ya no vendrás más, / ¡nunca, nunca, nunca, nunca, nunca! (edición en español: *Rey Lear*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Longseller, 2004, p. 219)].
- 27 Arbery: op. cit., pp. 244s. [Sin embargo, la conciencia misma que el público tiene de la escena representada, más que reducir el sentido trágico, lo refuerza. [...] la vida representa esta muerte absoluta y la compele a aparecer. (N. de T.)]
- 28 GBA 3, pp. 42s. [edición en español: *Teatro completo*, op. cit., p. 474.
- 29 Cfr. para la diferenciación de un teatro de la fábula y un teatro del gesto en Brecht también el artículo "Apresado en fábula" del presente libro.



BRECHT EN BLOQUE



BRECHT EN BLOQUE

¿Cómo es que yo, un hombre de Augsburgo dotado de diversos talentos para ver el mundo y representarlo, llego a estos mercados, cafés y ferias de diversión a mezclarme con esta gente? Cuarenta años y mi obra es el canto de cisne del milenio. Cuento con el amor hacia los que sucumben y con el placer que provoca su ocaso. Hay pocos que pueden sucumbir, que se salen de quicio en cuerpo y alma, que se escapan a rastras con las manos desolladas. La mayoría espicha en clubes. Muere como una rata, simplemente, deja de ser. Sigue siendo rata, no hace más que funcionar. Yo no hago / más guerras, sino voy / ahora derecho a casa, me cago / en el orden del mundo, estoy / perdido. Nuestros clásicos no escribieron sus obras para que pueda seguir en actividad el teatro municipal de Augsburgo. Soy un escritor de piezas teatrales. Me hubiera gustado ser carpintero, pero se gana poco con eso. Pero después, cuando ingresé a la literatura, no fui más allá de una crítica bastante nihilista de la sociedad burguesa. Por la inclemencia de la época / y por aferrarme a ideales / me metí en apuros con mi arte. Me costó acostumbrarme a las ciudades. No tenía dinero y me la pasaba mudándome. Más tarde, cuando tuve algo de dinero, quería comprar todo. El primer objeto de necesidad que compré fue un hacha. Para usarla como hacha habría que haberla hecho afilar. De modo que la usé para clavar clavos, y para eso era demasiado grande. Se caerá en la cuenta de que compré clavos también. Lenta pero inexorablemente el problema de las ciudades se fue volviendo resoluble. ¡Calla! / ¿Qué, crees, cambia más fácil / una piedra o tu opinión al respecto? Yo siempre fui el mismo. Tan fría como el viento es la lección para esquivarlo. Escudriña cada palabra como agua negra / a ver si es suficientemente vadeable y cálida para él. El lenguaje sirve para condenar los hechos. Ese es su único papel. Pero ni siquiera eso lo cumple. ¿Cuál de nosotros muere, a qué renuncia? ¡Porque no solo renuncia a su mesa o

su cama! El que de nosotros muere sabe también: yo renuncio a lo que hay, más de lo que tengo lo regalo. El que de nosotros muere renuncia a la calle que conoce y también a la que no conoce. A las riquezas que tiene y también a las que no tiene. A la pobreza misma. A su propia mano. Vi una hoja otoñal de gran tamaño que el viento / soplabla calle arriba y pensé: ¡difícil / calcular el futuro trayecto de la hoja! Para quien solo quiere nadar en verano, el agua no fluye. Mantener el equilibrio, adaptarse sin renunciar a sí: puede ser objeto del filosofar. Así como un agua se mantiene quieta para reflejar a la perfección el cielo, las nubes y ramas que cuelgan, también bandadas de pájaros en movimiento; así como un trompo se mantiene girando para poder estar suspendido, mezclando en bella armonía sus colores... del mismo modo un ser humano puede buscar la posición desde la que refleja el mundo, se muestra a él y se las arregla con él. ¿Qué tan clara se refleja la nube en el agua? ¿Cuándo con mayor claridad? ¿De dónde proviene la rama cuyo origen no se refleja? ¿Qué es lo que arregla el viento arriba, qué el lodo debajo del agua? Todas preguntas que surgen. ¿Dónde encuentra espacio el trompo, cuándo más que nunca? ¿Qué velocidad es la mejor? ¿Cómo se mueven los demás trompos? Todas preguntas filosóficas. No creo que jamás pueda tener una filosofía tan desarrollada como Goethe o Hebbel, que tienen que haber tenido la memoria de un chofer de tranvía en lo que atañe a sus ideas. Yo siempre vuelvo a olvidar mis opiniones, no logro convencerme de aprenderlas de memoria. ¡Cuenten! / ¡Cuenten con la resistencia de diez centavos de Fatzer / y la ocurrencia diaria de Fatzer! / Evalúen mi abismo / Apuesten cinco a lo imprevisible / Conserven de todo lo que hay en mí / solo lo útil. / El resto es Fatzer. Mi amor a la claridad proviene de mi modo de pensar tan poco claro. Me volví un poco doctrinario porque necesitaba instrucción urgente. Encomendado por los de mañana estuve / de acuerdo con mañana. / Pero / no ejercí coerción sobre el espectador. / Él no era yo, yo no era él. Muchas veces me asombra que mi memoria sea tan débil. Todos mis asuntos, incluso los más peligrosos, los olvido de inmediato. Incluso la amada de mi juventud, a la que tenía mucho afecto y que perdí por una peculiar indiferencia de mi parte, hoy en el recuerdo se me aparece como el personaje de un libro que leí. Hay que liberarse del gran gesto de lanzar una idea, de lo “aún-no-acabado”, y habría que llegar a lanzar la obra de arte, la idea confeccionada, el gesto mayor del “más-que-acabado”. ¡Ya desmoronándose otra vez, empalideciendo, moribundo, amorosamente elusivo, ligeramente adaptado, no con el mayor de los cuidados concentrado, prensado, sudado, garantizado! ¿Acaso alguna vez hubo seis trogloditas sentados en una rama

preguntándose: “¿Y dónde está la obra de arte?”? Lo que pasó, en cambio, es que uno de ellos dijo un día: “Aquí está” y se buscó espectadores. Pero lo que le reprochamos a los viejos es que el trabajo no los divierte lo suficiente. Aunque hay que decir que divertirse con el éxito no es divertirse con el trabajo y que las bromitas no son divertidas. Por ejemplo, también es viejo alguien que percibe diversión y seriedad como opuestos. Siempre será así que la gente joven, a la que le divierte hacer teatro, comienza con querer representar las últimas cosas y prefiere morir sobre el escenario antes que transportar un vaso de agua por el escenario. Acepta que te digan: eres / la quinta rueda / No pienses que yo, quien te lo digo / soy un canalla / no vayas en busca de un hacha, sino / de un vaso de agua. Pero entonces todos se quedaron / en el salón de póker y tragos de Mahagonny / Perdieron en todos los casos / Pero sacaron algo a cambio. Si quiere decir algo más, entonces / dígamelo, yo lo olvido. LOS CUATRO AGITADORES Por la falta de tiempo no encontramos otra salida. / Así como el animal ayuda al animal / también nosotros deseamos ayudarlo a quien / luchó con nosotros por nuestra causa. / Cinco minutos delante de los persecutores / pensamos en una / mejor posibilidad. / Ahora también ustedes piensan en / una mejor posibilidad. *Pausa.* EL CUARTO AGITADOR *que al final representó al joven camarada:* De modo que decidimos: ahora / amputar el propio pie del cuerpo. / Es terrible matar. / EL CORO DE CONTROL ¿De modo que no fue una sentencia? LOS CUATRO AGITADORES *muy fuerte:* ¡No! ¡Una medida! Siempre que veía gente que de tanto dolor o preocupación se retorció las manos o lanzaba quejas pensaba que ellos no captaban la seriedad de su situación en toda su profundidad. Porque olvidaban por completo que no servía de nada, todavía no tenían en claro que no solo habían sido abandonados o humillados por Dios, sino que no había siquiera un Dios y que un hombre que hace aspavientos solo en una isla tiene que estar loco. Pero a él sus pares lo llevaron contra la pared / y él, que lo comprendió, a la vez no comprendió. Si se agota la sensibilidad literaria en un ser humano, está perdido; porque una persona formada se interesa, frente a todos los acontecimientos humanos, siempre solo por su presentación literaria, su estilo, su ética, el filo de su ingeniosidad o la brutalidad de su refinamiento. Un hombre con una teoría está perdido. Tiene que tener varias, ¡muchas, muchas! Tiene que metérselas en los bolsillos como diarios, siempre las más nuevas, se vive bien entre ellas, es agradable habitar entre las teorías. Esa gentuza superficial y ávida de renovación / que no usa sus botas hasta el fin / ni termina de leer sus libros / vuelve a olvidar sus pensamientos / es la natural esperanza del mundo. / Y si no lo es /

entonces todo lo nuevo / es mejor que todo lo viejo. En mí crece un gusto por lo binario (fuerte – débil; grande – pequeño; feliz – infeliz; ideal – no ideal). Es que solo es porque la gente no puede pensar más de dos cosas. No entra más en el cerebro de gorrión. Pero lo más sano es simplemente: transar. Ya no hay más río. Así que / este Fatzer tampoco será un Fatzer mejor o peor / lo que queremos es que / no haya ningún Fatzer más / para que también esta tierra tenga un signo / erigido en la miseria, por lo que en lugar de piedra / de inmensas dimensiones sea solo agujero / pero un testimonio de que también / en tiempos sombríos negro era negro y blanco, blanco. Casi todas las instituciones burguesas, casi toda la moral, casi toda la leyenda cristiana, se basan en el miedo del ser humano a estar solo y desvían su atención de su estado de abandono inefable en el planeta, de su ínfima importancia y su raigambre casi imperceptible. La tragedia se basa en virtudes burguesas, saca de allí su fuerza y se funde con ellas. No tiene sentido sahumar un santo sin creer en alguna clase de dioses. EL DIRECTOR DE LA CASA DEL PARTIDO *les da máscaras, se las ponen.*

Entonces de ahora en más ya no son nadie, sino que de ahora en más y probablemente hasta desaparecer son trabajadores desconocidos, luchadores, chinos, nacidos de madres chinas de piel amarilla, que hablan chino en sueños y delirio. Lo que no me gusta confesar: justo yo / desprecio a aquellos que cayeron en desgracia. Hay quienes saben sufrir bien. Yo sé quejarme mejor, o al menos me lo creo. La queja tiene que ser elevada por aquellos que menos sufren. Todos los grandes poemas tienen el valor de documentos. En ellos está encerrado el modo de hablar del autor, un ser importante. ANDREA *incapaz de partir*: Con respecto a la valoración que hizo del autor del que hablamos no tengo una respuesta para darle. Pero no puedo imaginarme que su análisis devastador sea su última palabra. GALILEO Muchas gracias, señor. *Se pone a comer*. VIRGINIA *haciendo salir a Andrea*: No nos agradan las visitas del pasado. Lo alteran. *Andrea se va. Virginia regresa*. GALILEO ¿Tienes una idea de quién puede haber enviado los gansos? VIRGINIA Andrea no. GALILEO Quizás no. ¿Cómo está la noche? VIRGINIA *junto a la ventana*: Clara.

1999

FUENTES, DERECHOS Y SIGLAS



Publicaciones

“Schlaglichter auf den anderen Brecht” [“Enfocando al otro Brecht”], primera publicación en: Marc Silberman (comp.): *The other Brecht I*, Madison, 1992, pp. 1-14.

“Text und Erfahrung” [“Texto y experiencia”], primera publicación en: Hans-Thies Lehmann: *Subjekt und Sprachprozesse in Bertolt Brechts Hauspostille (1927)*, Berlín, 1978, pp. 161-193.

“Der Schrei der Hilflosen” [“El grito de los desvalidos”], primera publicación en: Hans-Thies Lehmann: *Subjekt und Sprachprozesse in Bertolt Brechts Hauspostille (1927)*, Berlín, 1978, pp. 40-69.

“Das Subjekt der Hauspostille” [“El sujeto del Devocionario del hogar”], primera publicación en: Hans-Thies Lehmann: *Subjekt und Sprachprozesse in Bertolt Brechts Hauspostille (1927)*, Berlín, 1978, pp. 194-226.

“Das Neue und der Genuss - Mahagonnygesänge” [“Los cantos de Mahagonny: lo nuevo y el goce”], primera publicación en: Hans-Thies Lehmann: *Subjekt und Sprachprozesse in Bertolt Brechts Hauspostille (1927)*, Berlín, 1978, pp. 138-160.

“Fabel-Haft” [“Apresado en fábula”], primera publicación en: Virginia Cisotti / Paul Kroker (comps.): *Poesia e política. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita*, Milán, 1999, pp. 13-26.

“Die Rücknahme der Massgabe” [“La revocación de la medida”], primera publicación en: Franz Norbert Mennemeier / Erika Fischer-Lichte (comps.): *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tubinga / Basilea, 1994, pp. 103-120.

“Versuch über Fatzer”, primera publicación en: Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*, Berlín, 2002, pp. 296-306.

“Adornos Brecht”, primera publicación en Marcus Quent / Eckardt Lindner (comps.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*, Berlín / Viena, 2014, pp. 199-202.

“‘Sie werden lachen: es muss systematisch vorgegangen werden’ – Bloch und Brecht” [“‘Se va a reír. Hay que proceder de manera sistemática’: Bloch y Brecht”], primera publicación en: Heinz Ludwig Arnold (comp.): *Text+Kritik. Sonderband Ernst Bloch, München*, 1985.

“Chroniken: unheroische Dokumente” [“Crónicas: documentos sin heroísmo”], primera publicación en: Hans-Thies Lehmann: *Subjekt und Sprachprozesse in Bertolt Brechts Hauspostille (1927)*, Berlín, 1978, pp. 106-137.

“Das vergessene Vergessen” [“El olvido olvidado”], primera publicación en: Hans-Thies Lehmann: *Subjekt und Sprachprozesse in Bertolt Brechts Hauspostille (1927)*, Berlín, 1978, pp. 106-137.

“Das Schwimmgedicht” [“El poema del nado”], primera publicación en: Hans-Thies Lehmann / Helmut Lethen (comps.): *Text und kollektives Lesen. Bertolt Brechts ‘Hauspostille’*, Stuttgart, 1978, pp. 146-172.

“Sexualität: ein ‘Furchtzentrum’” [“Sexualidad: un ‘centro del temor’”], primera publicación en: Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*, Berlín, 2002, pp. 284-295.

“Den Tod sterben” [“Morir la muerte”], primera publicación en: Jürgen Hillesheim (comp.): *Brecht and Death*, Madison, 2007, pp. 176-187.

“Brechtblock” [“Brecht en bloque”], primera publicación en: *The Drama Review*, 43.3, 1999, pp. 50-52.

Derechos

Extractos de: Bertolt Brecht, Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. ©Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag.

Siglas

- | | |
|-----|---|
| BFA | Bertolt Brecht: <i>Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe</i> . Vols. 1-30, Frankfurt, 1988-2000. |
| GBA | Bertolt Brecht: <i>Grosse Berliner Ausgabe</i> . Vols. 1-30, Berlín, 1988-2000. |
| GW | Bertolt Brecht: <i>Gesammelte Werke</i> . Vols. 1-20, Frankfurt, 1967s. |

DATOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR

Hans-Thies Lehmann, profesor emérito de estudios teatrales en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Fráncfort del Meno; presidente de la Sociedad Internacional Brecht; Miembro del Consejo Directivo de la Sociedad Internacional Heiner Müller; Editorial Board de la revista *Performance Research*; 1982-87 participó del diseño de la carrera de estudios teatrales aplicados de la Universidad Justus-Liebig de Giessen, donde ejerció la docencia; diseño de la carrera de Dramaturgia de la Universidad Goethe de Fráncfort del Meno; actividad docente en numerosas universidades a nivel internacional. Publicaciones (selección): *Theater und Mythos* ['Teatro y mito'] (1991); *Postdramatisches Theater* [hay versión en español: *Teatro posdramático*, trad. Heiner Müller: Vida – obra – recepción, 2013] (traducido a 25 idiomas) (1999); *Das Politische Schreiben* ['Escribir lo político'] (2002); *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* ['Heiner Müller: Vida – obra – recepción'] (2004, coeditor); *Theater in Japan* ['Teatro en Japón'] (2006, coeditor); *Tragödie und dramatisches Theater* [hay versión en español: *Tragedia y teatro dramático*, trad. de Claudia Cabrera, México, Paso de Gato, 2017] (2013). Numerosas publicaciones sobre Brecht, el teatro actual y la teoría y estética del teatro.



ÍNDICE

- 5 **Leer a Brecht: facetas y aspectos**
- 33 **Enfocando al otro Brecht**
- 49 **Texto y experiencia**
- 73 **El grito de los desvalidos**
- 103 **El sujeto de *Devocionario del hogar***
- 127 **Sobre lo asocial de lo social**
- 147 **Los Cantos de Mahagonny: lo nuevo y el goce**
- 175 **Apresado en fábula**
- 197 **La revocación de la medida**
- 215 **Tentativa sobre *Fatzer***
- 229 **Actores y gángsters**
- 245 **El *Galileo* de Brecht**
- 269 **El hermano de Kafka**

287	El Brecht de Adorno
297	“Usted se va a reír: hay que proceder de manera sistemática”: Bloch y Brecht
307	Crónicas: documentos sin heroísmo
321	El olvido olvidado
335	El poema del nado
365	Sexualidad: un “centro del temor”
381	Morir la muerte
397	Brecht en bloque
403	Fuentes, derechos y siglas
407	Datos biográficos del autor

EDICIONES INTEATRO

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Palo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias.

Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramatúrgicas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana

Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia

Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi,

Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter,

Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén

Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo

Callaci

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Moreira Delivery

Pablo Felitti

Del nombre de los sentimientos

Alberto Moreno

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

Luis cano

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer,
Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo
Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigiani,
Luis Sampedro

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull
(Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía
de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia),
Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray
(México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco
(Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelman

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Saulo Benavente.

Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

**Hacia una didáctica del teatro con
adultos referentes y fundamentos**

De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

**Tincunacu. Teatralidad y celebración
popular en el noroeste argentino**

De Cecilia Hopkins

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

**Dramaturgos argentinos
en el exterior**

Incluye textos de Juan Diego Botto, César
Bríe, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo
García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Aristides
Vargas, Bárbara Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane

**Antología de teatro latinoamericano.
1950-2007 (Tomos I, II, III)**

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

**El universo mítico de los argentinos en
escena (Tomos I, II)**

De Perla Zayas de Lima

**Piedras de agua. Cuaderno de una
actriz del Odin Teatret**

De Julia Varley

**El teatro para niños y sus paradojas.
Reflexiones desde la platea**

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

**Rebeldes exquisitos. Conversaciones
con Alberto Ure,
Griselda Gambaro y Cristina Banegas**

De José Tcherkaski

**Ponete el antifaz (escritos, dichos y
entrevistas)**

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos
Pacheco

**Teatro de vecinos. De la comunidad
para la comunidad**

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

**Cuerpos con sombra. Acerca de
entrenamiento corporal del actor**

De Gabriela Pérez Cuba

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

El director teatral ¿es o se hace?

Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Teatro de objetos.

Manual dramático

De Ana Alvarado

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit- 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de

Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio

Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel

Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto

Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Manual de análisis de escritura

dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Memorias de un titiritero latinoamericano

De Eduardo Di Mauro

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

El pensamiento vivo de Oscar Fessler.

Tomo 1: el juego teatral en la educación

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

El pensamiento vivo de Oscar

Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas

De Adys González de la Rosa y Juan José Santillán

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demaría

Prólogo. Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Un teatro de obreros para obreros.

Jugarse la vida en escena

Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Antología de obras de teatro argentino

desde sus orígenes a la actualidad

Tomo I (1800- 1814)

Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Antología de obras de teatro argentino

desde sus orígenes a la actualidad

Tomo II (1814-1824)

Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino

desde sus orígenes a la actualidad

Tomo III (1839-1842)

Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino

desde sus orígenes a la actualidad

Tomo IV (1860-1877)

Obras de la Organización Nacional

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argenti-

no desde sus orígenes a la actualidad

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argenti-

no desde sus orígenes a la actualidad

Tomo VI (1902-1908) Obras del Siglo

XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argenti-

no desde sus orígenes a la actualidad

Tomo VII (1902-1910) Obras del Siglo

XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argenti-

no desde sus orígenes a la actualidad

Tomo VIII (1902-1910) Obras del Siglo

XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argenti-

no desde sus orígenes a la actualidad

Tomo IX (1911-1920) Obras del Siglo

XX -2da. década-I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argenti-

no desde sus orígenes a la actualidad

Tomo X (1911-1920) Obras del Siglo XX

-2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argenti-

no desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XI (1913-1916) Obras del Siglo

XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad**

**Tomo XII (1922-1929) Obras del Siglo
XX – 3ra. década**

Sainetes y revistas

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad**

Tomo XIII (1921-1927)

Obras del Siglo XX – 3ra. década (II)

Historias de ayer y de hoy

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

**Antología de obras de teatro argentino
desde sus orígenes a la actualidad**

Tomo XIV (1921-1930)

Obras del Siglo XX – 3ra. década (III)

Comedias

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Iberescena 10 años

**Fondo de ayudas para las Artes Escéni-
cas Iberoamericanas 2007-2017**

Compilador: Carlos Pacheco

Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y Mar-
celo Allasino

COLECCIÓN PREMIOS

**Obras Breves Obras ganadoras del 4°
Concurso Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mos-
quera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro
Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano,
Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres
Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry
Calderón de la Barca.

**Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso Na-
cional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto, Santiago Gobernori.
Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

**Obras ganadoras del 6° Concurso
Nacional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia
Suárez, Luisa Peluso, Lucía Laragione, Julio
Molina, Marcelo Pitrola.

Teatro/7

**Obras ganadoras del 7° Concurso Na-
cional de Obras de Teatro**

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano,
Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio
Roca, Roxana Aramburú.

Teatro/9

Obras ganadoras del 9° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaña.

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapoport.

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios.

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia -2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Concurso Nacional

de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia - 2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Teatro/17

Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi.

Teatro/18

Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé.

LEER A BRECHT

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.

Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Diciembre de 2017 - Primera edición: 2.500 ejemplares