

notas de lecturas

Brecht, Poeta*

Víctor Casaus

«Vi la luz del mundo en 1938. Mis padres son de la Selva Negra. La escuela elemental me aburrió durante 4 años. En los 9 años que pasé en un instituto de Augsburgo no logré hacer avanzar sensiblemente a mis profesores. Mi afición al ocio y a la independencia fue incansablemente subrayada por ellos. En la universidad me matriculé en Medicina y aprendí a tocar la guitarra. En la época del instituto el ejercicio de toda clase de deportes me produjo una lesión del corazón que me hizo conocer los secretos de la metafísica. Durante la revolución trabajé como médico en un lazareto. Luego escribí algunos dramas y en la primavera de este año fui internado en la «Charité» por desnutrición. Arnolt Bronnen no

pudo ayudarme con sus ganancias de dependiente de un modo decisivo. Tras veinticuatro años de luz del mundo me he quedado un poco flacucho”.¹

Brecht escribe esto en 1922. Es parte de una carta a Herbert Jhering, el crítico berlinés que le dio el premio Kleist ese año por su obra teatral *Tambores en la noche*. Si no tuviéramos nada más para conocerlo, pudiéramos guiarnos por el tono de su autobiografía: es su imagen en aquella época y es también, en general, su imagen.

* Prólogo a la antología de Bertolt Brecht. *Poemas y canciones*, que aparecerá editada por el Instituto del Libro próximamente.

¹ Esta cita, como varias de las que aparecen en el texto, ha sido tomada del estudio de Paolo Chiarini: *Bertolt Brecht*, Ed. Península, Barcelona, 1969.

Pudiéramos agregar otros detalles. La fecha exacta de su nacimiento: 10 de febrero, Augsburg, antiguo reino de Baviera, «hijo de gente acomodada». Comienza a estudiar medicina y ciencias naturales en la Universidad de Munich (1917), pero es llamado al servicio militar (1918) como soldado de sanidad. Participa en el consejo de soldados de un hospital de Augsburg durante la revolución. Regresa a Munich (1919) y termina una obra comenzada el año anterior, *Baal*, y escribe críticas para *Der Volks wille*, órgano del Partido social demócrata independiente en Augsburg. Ese mismo año escribe *Tambores en la noche*, y en 1921, junto a pequeñas obras en un acto, escribe *En la jungla de las ciudades*. Volvemos a 1922: Brecht obtiene el premio Kleist, se casa por primera vez, empieza a trabajar como asesor artístico y director de escena en el Dautches Theater de Berlín. Es 1922 y en Europa aparece o termina de gestarse la convulsión artística que recibirá el nombre de vanguardia. Dos años después verá la luz el Manifiesto Surrealista de Breton, pero ya desde 1916, Tristán Tzara ha fundado el grupo dadaísta en Zurich. La posibilidad de la guerra y finalmente su estallido han destrozado la ilusión impresionista: ese mundo bello que se veía, transparente y luminoso, no tiene nada que ver con las carnicerías de la primera guerra mundial. Si el imperialismo entra en su gran crisis con ese conflicto —que dio a luz, en su fragor, a la revolución de los obreros y campesinos en la vieja Rusia—,

la conciencia del hombre —en la voz de sus artistas y escritores— se deprime, se escapa o se rebela, según los casos, en el caos, de la vanguardia. Esa actitud está presidida por la inconfirmitad, la violencia y la agresividad. El expresionismo participa de esas características: «deklarar la guerra a la gramática y la sintaxis tradicional académica, la arquitectura lingüística burguesa: el ritmo, la melodía, la metáfora vacilan; la lengua misma, independientemente de su creador, produce nudos en apariencia insolubles, anárquicos, que chocan entre sí hasta explotar».²

Brecht pertenecía a la generación de la posguerra. Esa juventud vio arder su ingenuidad en las matanzas de 1914 a 1918. Perdió en esa guerra también la posible confianza en los valores establecidos. El siglo, por otra parte, se inauguraba con el auge de los adelantos científicos. Se trataba, entonces, de practicar una actitud vital nueva: recibir brutalmente la influencia de los medios de comunicación: el radio, el cine; practicar las formas más agresivas del deporte: el boxeo, automovilismo;³ utilizar y aplaudir las formas artísticas más anticonvencionales.

Para la juventud alemana —y para Brecht con ella— la desilusión tenía otro capítulo: el de

2 J. R. Becher, citado por Chiarini, op. cit., pág. 34.

3 Brecht, que practicó el automovilismo, escribió después: «Me gustaba en aquellos años... el deporte, sobre todo el boxeo, una de las grandes diversiones míticas en las colosales metrópolis del otro lado del gran charco.»

la fracasada revolución de 1918, en la que el joven Brecht tuvo discreta participación, enfrentando la situación con las armas deficientes de que disponía en aquel entonces. Años más tarde, recordando ese episodio dijo: «...yo formaba parte del consejo de los soldados en un hospital de Augsburgo y en realidad únicamente por las apremiantes insistencias de algunos amigos, los cuales afirmaban que tenía interés en ello. (Como después se demostró, no pude, sin embargo, cambiar el estado según sus deseos.) Todos adolecíamos de deficiencias políticas y yo, principalmente —además— de mi inveterada falta de capacidad para entusiasmarme. Yo no me distinguía de la gran mayoría de los demás soldados que naturalmente estaban ya cansados de la guerra, pero no estaban en condiciones de pensar políticamente. Por ello no recuerdo con mucho gusto ese episodio».

A Brecht el impacto de la guerra, el caos de la época, la desilusión de la derrota, le llegaba también, por supuesto, a través de su condición de creador. Había comenzado a publicar sus cuentos y poemas en el *Augsburger Neueste Nachrichten* bajo el seudónimo de Bertholt Eugen. Después, salido del servicio militar, se incorpora de lleno a esa bohemia agresiva de la vanguardia. En los años 20 «no era difícil verle, si uno se lo proponía, y vestido siempre igual. Llevaba una vieja, oscura, ajustada y gastada chaqueta de cuero, de esas que llevan hoy todavía los motoristas profesionales... Pero debajo, al parecer, llevaba una ca-

misa de seda muy cara... La cabeza solía llevarla rasurada al cero, como un condenado de Sing Sing o un recluta. Lo más curioso eran las pequeñas y sordidas gafas con montura de alambre, de un tipo que ya no es posible encontrar en Berlín...»⁴ Acompañado de su guitarra cantaba baladas en los cabarets, y las cervcerías: no estaba a la manera de la tradición; además, lo que decía enfurecía el honor nacional: de un grupo de veteranos le lanzó jarras de cerveza cuando cantó «La leyenda del soldado muerto»:⁵ esa era su visión de la guerra —y su respuesta.

El éxito del premio Kleist, sus obras estrenadas hasta entonces, convierten al joven Brecht, en una de las figuras más importantes del panorama alemán; «ha cambiado de la noche a la mañana la cara poética de Alemania», escribe Jhering. Sus obras habían traído, además, con cordantes con el poderoso movimiento expresionista que dominaba la escena alemana de aquellos años. El mismo *Baal*, a pesar de su contorno de fábula,

4 Willy Haas, citado por Chiarial, op. cit., pág. 34.

5 En «La leyenda del soldado muerto» Brecht narraba como un trovador del siglo XVIII las desventuras de un soldado del Kaiser. Escribió después, a propósito del poema: «En la primavera de 1918 el general Ludendorff peinó por última vez toda Alemania desde el Maas al Memel, desde el Etsch hasta el Belt, en busca de material humano para su gran ofensiva. Los jóvenes de 17 años y los cincuentones fueron equipados y empujados al frente La palabra «K.v.» que significa «apto para la guerra» [en alemán *Kriegsverwendungsfähig*] aterrorizaba una vez más a millones de familias. El pueblo decía: «Ya se desentierra a los muertos para llevarlos a la guerra».

se aleja del expresionismo por que está despojado de toda «literatura», de todo lastre romántico, está alimentado por el paisaje bávaro, permeado de jocosidad, y sobre todo, repele la retórica del humanismo promulgada por el expresionismo. Baal dice: el hombre (es decir, Baal) «es un ser asocial... en una sociedad asocial», mientras los expresionistas gritaban que el hombre era bueno, que las masas revolucionarias, si querían triunfar, debían «renunciar a toda violencia». Baal es violento, desafiado, sexual, insaciable. Pero, en su símbolo, dotado de una historicidad aplastante.

Esa historicidad es la que Brecht no halló en el expresionismo, cuya abstracción irremediable, cuyo momento apocalíptico, místico, lograron anular, fatalmente, su proyección constructiva. Brecht también se movió en el caos de la época, en la desilusión y sobre todo en la ignorancia-del-qué-venir que siguió a la guerra. Pero todo esto, al parecer, fortaleció su tendencia cientificista, implacablemente realista (en el sentido más directo y válido de la palabra) y alimentó, eso sí, su ironía devastadora. Por eso «la corriente teatral de la época con su humanismo declamatorio, con el antirrealismo de sus falsas soluciones, repugnaba a quienes, como yo, se habían entregado al estudio de las ciencias naturales.

Llevaba a las candilejas una colectividad sumamente improbable y seguramente ineficaz de hombres buenos que con un simple edicto moralístico, deberían haber puesto fin a la guerra, ese fenómeno complejo, profunda-

mente enraizado en la estructura de la sociedad».

«DE ESTAS CIUDADES
QUEDARÁ SÓLO EL VIENTO
QUE HA CRUZADO POR
ELLAS»

Hasta 1927 Brecht no recoge sus poemas en libro. Brecht-poeta eclipsado por Brecht-dramaturgo: a pesar de que su poesía no pueda desligarse de su teatro y etc., hay mucho de verdad en esto. Cuánta gente no lo conoce hoy en el mundo —por supuesto: cuánta gente no lo conoce hoy en Cuba— por *El círculo de tiza caucasiano*, por *Galileo Galilei*, pero no ha leído sus poemas, ni siquiera aquellos que entraron a formar parte de sus obras teatrales. Al Brecht-dramaturgo y al Brecht-teórico le sigue (es un decir) el menos-conocido Brecht-poeta: tan necesario de conocer.

Hauspostille es el primer libro de Brecht poeta. Este *Devocionario del hogar* está organizado, efectivamente, como un libro de rezos, sólo que sobre cosas de este mundo. Algunos de los poemas incluidos pertenecen también a su obra *Baal*. Y *Baal*, en efecto, está allí: en su anárquica violencia, que recuerda a cada momento la Edad Media. De ahí descende, según ha apuntado más de un crítico, la vitalidad de este libro de Brecht: es una rebelión, a la vez, contra la tradición clásica y romántica alemanas y también, en cierta medida, contra la vacuidad de la retórica expresionista. Es una obra esencialmente antiburguesa, asocial (en el sentido en que

Baal, el personaje, lo era), falta de creencias, como no fueran creencias la sensualidad, el cinismo y el horror, pero todo tratado con una pasmosa frialdad que muchos han identificado como antecedente del «distanciamiento» que Brecht desarrollaría después como concepción teatral.

El libro estaba precedido de una «guía para el uso de cada una de las lecciones». Ahí, entre burlas y consejos más o menos cínicos, Brecht explica cómo debe leerse *Hauspostille*: «La primera lección, *Rogaciones*, va dirigida directamente al sentimiento del lector. Se recomienda no leer demasiadas páginas de una vez. Por otra parte, sólo deben hacer uso de esta lección destinada a los sentimientos aquellas personas que gocen de perfecta salud». «Cuando se lean públicamente las *Crónicas*, es conveniente fumar; como acompañamiento puede utilizarse un instrumento de cuerdas.»⁶ «El capítulo 6 se refiere a los tiempos de una persecución inaudita. (En los tiempos de persecución inaudita se hace evidente la devoción de una mujer.)» En la «guía» se incluyen también explicaciones de algunos poemas, así como ciertos consejos, que se copian a continuación en caso de que alguien quiera ponerlos en práctica: «La Marie Farrar descrita en el capítulo 3, nacida en Augusta de Lech... fue procesada por infanticidio a la tierna edad de diecisiete años.

Esta Farrar conmovió el alma de los jueces con su inocencia y su insensibilidad humana». «El quinto capítulo, «Leyenda del soldado muerto», está consagrado a la

memoria del infante Christian Grumbeis, nacido el 11 de abril de 1897 en Aichach, fallecido en la Semana Santa de 1918 en Karasin (Rusia meridional).» «El tercer capítulo («De la muchacha ahogada») debe leerse con sonidos labiales apenas imperceptibles.» «Durante la lectura de la «Lista de los deseos de Orge» —ya se haga en voz baja o alta— se debe terminar cada dístico con un chasquido de la lengua.» Brecht ha ido a buscar a la Edad Media una violencia que corresponda a esta otra violencia que conoce el principio del siglo: ¿no son estos también tiempos sombríos, comparables, a pesar de los adelantos científicos, a los oscuros tiempos medievales?⁷ Pero al ir allá atrás a buscarla, Brecht rompe también aquel sueño de la naturaleza que los románticos inauguraron cuando, en su tiempo, también viajaron a la Edad Media buscando refugio.

Esta influencia medieval está presente desde los temas: infanticidas, criminales, aventureros, suicidas, soldados muertos, seres asociales, esos son sus héroes. ¿No se rebelaron ellos también a su tiempo y a su manera contra una forma de organización, un orden, un sistema de costum-

⁶ Brecht frecuentó algunos grupos de dadaístas alemanes y conoció, seguramente, otras manifestaciones de la vanguardia en Europa. Parece evidente la coincidencia en el tono de estos consejos y las advertencias de los surrealistas para que no se leyera a Gide en voz alta, porque daba mal aliento y sus afirmaciones acerca de que los elefantes eran contagiosos.

⁷ El poema de Marie Farrar, por ejemplo, es un *moritat*, una narración épico-popolular basada en un homicidio (*moritat*): tema y tratamiento de gusto medieval.

bres? Ese soldado muerto y esa infanticida y esa muchacha convirtiéndose en carroña a medida que navega por los ríos es lo que Brecht muestra a su clase: es una voluntad de molestar, de sacar de su tranquilidad al burgués, que fue común a la vanguardia. Este buen hijo de gente acomodada traicionaba de esa manera a su clase.

Brecht confiesa sus influencias. Además de Heine: Villon, Rimbaud, Kipling, esas fueron sus lecturas fundamentales: bandidos, naturaleza violenta y desajustados. Aún en una pequeña selección de su primera etapa, como la que se recoge en esta antología, es posible ver esa familiaridad entre esos nombres y aquel Brecht. Entre aquel Villon de la «Balada de los ahorcados»:

Hermanos hombres que viváis
[más tarde,
con duro corazón no nos juzguéis.
Si de nosotros compasión tenéis,
que Dios después con su piedad
[nos guarde.

.....
Rogad, más bien, a Dios que nos
[absuelva.

y aquel Brecht del estribillo de la infanticida Marie Farrar pidiéndole a su 'posible auditorio:

*Les ruego que no se enjurezcan
pues todo ser humano necesita la*
[ayuda de todos.

Entre aquella «Ofelia» de Rimbaud:

Besa el viento sus senos y
[entreabre suavemente
sus grandes velos blancos por el
[agua mecidos;
los sauces en su hombro lloran
[estremecidos;

los rosales se inclinan hasta
[tocar su frente.

y esta muchacha ahogada de Brecht:

*Líquenes y algas se le unieron,
de modo que lentamente se hizo*
[más pesada,
los peces nadaron alrededor de
[sus piernas,
plantas y animales hacían más
[difícil su último viaje.

Formalmente este primer libro de Brecht parte también de la Edad Media: combinaciones métricas tradicionales, uso frecuente del estribillo, utilización de formas populares. Se ha dicho que el valor real de esta primera poesía se basa en su aparente contradicción: Brecht llenó la estrofa feudal con el contenido de la ciudad, le dio una nueva dimensión pero pudo valerse, a la vez, de su riqueza popular, de sus giros y construcciones pegajosas.

Esta primera poesía de Brecht ha sufrido, por otra parte, la embestida de los críticos de diversos bandos (lo que ha sucedido, en verdad, con toda la producción brechtiana, hostigada por monjes de uno u otro color): los que le niegan, en bloque, su valor, por no haber aportado elementos decisivos a las formas poéticas de su tiempo y los que se apresuran a tratar de explicar —de manera demasiado monolítica, y por ello poco convincente— el alcance, digamos, social de aquella poesía. Brecht se encargó de dar su opinión sobre ambos asuntos: «Mis conocimientos políticos eran entonces [en la década del 20] vergonzosamente escasos; pero estaba

consciente de los grandes contrastes de la vida social del hombre... Se trataba, como se puede ver en los textos, no sólo de ir «contracorriente» desde el punto de vista formal, protestando ya sea contra lo barnizado y contra la armonía del verso tradicional, sino ya de una tentativa de mostrar los procesos entre los hombres como contradictorios, cargados de conflictos de lacerante violencia.»

«¿EN LOS TIEMPOS SOMBRIOS, SE CANTARÁ TAMBIÉN?»

La década del 20 cierra, desde el punto de vista artístico, felizmente para Brecht. Su lista de trabajos es abundante y exitosa. Ha terminado, además de las obras citadas, *Vida de Eduardo II de Inglaterra* (según Marlowe, y en colaboración con Lion Feuchtwanger), y *Hombre es hombre*. En 1928 su *Opera de los tres centavos* alcanza un éxito sin precedentes. En 1930 inicia la publicación de los *Versuche* (experimentos): cuadernos en los que recoge obras teatrales, poemas, páginas narrativas, ensayos.

Desde 1926 Brecht ha comenzado el estudio profundo del marxismo,⁸ uno de los caminos que la vanguardia encontró en su desarrollo (camino menos felices condujeron a otros, como sabemos, a la estereotipación publicitaria o al fascismo). Ya en la *Opera...*, la soledad extraordinaria del hombre dentro de la sociedad (que se mostraba ferocemente desde *En la jungla de las*

ciudades) y las causas del carácter asocial que está obligado a asumir (insinuado en *Baal*) tiene nombres más precisos, aunque en ella Brecht vuelva nuevamente a volcar ese mundo poético compuesto por estafadores, bandidos, prostitutas. En las notas de la *Opera* Brecht escribe: «El bandido MacHeath debe ser representado por el actor como un aspecto de la burguesía. La admiración que la burguesía siente por los bandidos se explica por la errónea creencia: un bandido no es un burgués. Este error proviene de otro error anterior: un burgués no es un bandido. ¿De modo qué no hay diferencia alguna? Sí: un bandido a veces no es un cobarde.»

A partir de 1929 comienza sus discutidos «dramas didácticos»,⁹ pequeñas obras de clara intención pedagógica, que la crítica ha encontrado lastradas de inicio por su esquematismo y que Brecht definió como ejercicios e instrumentos de enseñanza política, (más para los actores que para el propio público) y que tendían a «la transformación social del teatro en una disciplina pedagógica».

La situación política de Alemania, mientras tanto, se recrudece: se prepara, en las sombras, la ascensión de Hitler al poder. Los resultados prácticos para Brecht son evidentemente definitorios de

⁸ «Estoy metido a ocho pies de profundidad en *El capital*. Tengo que conocer esto perfectamente.» «En esta época de las complicaciones y de las grandes transformaciones, es necesario que todos los que escriben tengan conocimiento del materialismo dialéctico, de la economía y de la historia...»

⁹ *La línea de conducta. La excepción y la regla, etc.*

la situación: su obra *Santa Juana de los Mataderos* es prohibida; el filme *Kuhle Wampe*, realizado en 1931 por Slatan Dudow, con música de Hanns Eisler y argumento de Brecht, es prohibido al año siguiente.

En 1933 inicia el exilio: Praga, Viena, Zurich. Por último, la aldea danesa de Svendborg, donde decide permanecer mientras los fascistas daneses piden, sin éxito, su deportación. El 10 de mayo de ese año sus libros son quemados, junto a los de otros escritores contemporáneos y antiguos, frente a la Opera de Berlín. Aparece en París (1934) su segunda colección de poemas: *Lieder, Gedichte, Chöre (Canciones, poemas, coros)*. Dirige con Lion Feuchtwanger la revista *Das Wort*, editada en Moscú.

Desde el exilio vigila los avances de los enemigos (de «sus compatriotas»), y prepara la próxima puerta para escapar. En 1935 participa en el I Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura, que se celebra en París. No cabe duda de que su intervención se dirige hacia la raíz del problema que comenzaba a agitar a Europa; el auge del fascismo, los tubos y enredos occidentales: «No nos expongamos también nosotros a lanzar llamados a la humanidad, a fin de que haga cosas sobrehumanas y soporte con el ejercicio de elevadas virtudes situaciones terribles que pueden ser ciertamente cambiadas, pero que después no lo serán. ¡Nosotros hablamos sólo para la cultura! ¡Téngase piedad de la cultura, pero ante todo téngase piedad del hombre! La

cultura está a salvo cuando lo están los hombres... Compañeros, pensemos en las raíces del mal... Aquellos de nuestros amigos que frente a la crueldad del fascismo están aterrados como nosotros, pero quieren mantener inmutables las relaciones de propiedad o se sienten indiferentes en cuanto a su conservación, no pueden llevar con vigor y lo bastante lejos la lucha contra la barbarie que nos anega, porque no pueden sugerir ni promover las condiciones sociales que hacen superflua la barbarie... ¡Compañeros, hablemos de las relaciones de propiedad!»

Los avances de las tropas del «pintor de brocha gorda» hacen que Brecht abandone finalmente tierra europea. En 1941 deja Finlandia y sale, a través de la Unión Soviética, hacia Estados Unidos. Se instala en Santa Mónica, cerca de Hollywood, donde encuentra a parte de sus amigos que han corrido la misma suerte: Lion Feuchtwanger, Fritz Lang, Hann Eisler, Paul Dessau. Conoce nuevos, grandes amigos: Charles Chaplin, Charles Laughton.

Estados Unidos no fue, decididamente, una buena plaza para el teatro de Brecht, quien había escrito (1940) *La evitable ascensión de Arturo Ui* para mostrar a América —según afirmó— el mecanismo hitleriano. Pero en Europa, mientras tanto se siguen estrenando sus obras: *El alma buena de Sezuan*, *Galileo Galilei*. Después de la guerra, en 1947, es llevado ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, organismo que lideraba la histeria anticomunista en Estados

Unidos. Después de un careo en el que las autoridades mostraron una torpeza absoluta frente a la ironía de los argumentos de Brecht, éste regresó a Europa y se estableció, al año siguiente, en el territorio de la actual República Democrática Alemana, donde fundó el Berliner Ensemble, puso en práctica sus teorías teatrales y las recogió en su ensayo *Pequeño organón para el teatro*.

El período de exilio de Brecht se caracteriza, como es fácil ver, por una actividad literaria casi constante (exceptuando las condiciones desfavorables de su estancia en Estados Unidos). Y fue en la poesía, por su inmediatez, donde Brecht alcanza una mayor simultaneidad combativa en relación con la situación europea. Su libro *Poemas de Swendborg* (1939) es ejemplo de ello. Brecht reúne en él sátiras contra el Führer y su régimen, que eran leídas, además, a través de la Emisora Alemana de la Libertad: una poesía directa, de apremiante circunstancialidad, que partía de objetos del momento y se dirigía hacia objetivos bien claros.

Por supuesto —y esa es su grandeza— esta poesía no se detuvo en su circunstancia: la trascendió expresándola. Junto a poemas de una inmediatez absoluta coinciden otros («Carbón para Mike», «La inscripción invencible») que no se refieren directamente, a aquel momento de la guerra, y en los que Brecht, ese gran narrador de anécdotas, alcanza los momentos más altos del libro. La poesía del exilio muestra diferencias evidentes con el pri-

mer libro, *Hauspostille*: una mayor simplificación formal, tomando, casi siempre, estructuras poéticas compuestas de ritmos libres, contruidos con una gran agudeza intelectual. La anécdota continúa dominando la composición. Brecht llega a «distanciarse» de ellas al máximo. Algunos poemas comienzan: «He oído que...»: Brecht se convierte en el simple transmisor de un conocimiento, de una historia conocida. Ya no están las hipérboles fantásticas de su primera poesía, ese gusto por lo grotesco del *Devocionario*; lo que subsiste es el tono severo, que ahora toma objetos muchos más directos. Las rimas por otra parte han desaparecido, la sustituye un ritmo «cambiante, sincopado, gesticular».¹⁰

La última poesía de Brecht (parté de la cual se recoge al final de esta antología) deja de tener muchos puntos de contacto con esta poesía del exilio. Se trata de una poesía contenida, mesurada, generalmente breve, que recuerda la sencillez de la poesía china (la que Brecht, sin duda, conoció). Es una poesía mucho más sensual, más íntima que la del exilio, pero sin los arrebatos hermosos y violentos del *Devocionario del Hogar*, y que comparte su atmósfera entre la ironía y la nostalgia. Generalmente se trata de una pequeña descripción: seis u ocho líneas que «cuentan» lo que el poeta

10 «Muchos de mis recientes trabajos líricos no llevan ni la rima ni un fuerte ritmo regular. Mi respuesta a quien me pregunta por qué continúo llamándolos líricos es la siguiente: porque no tienen, en verdad, ningún ritmo regular, pero tienen ciertamente uno cambiante, sincopado, gesticular.» (Brecht, 1939).

ve: una especie de poesía fotográfica (presuponiendo, naturalmente, la misma selección que un verdadero fotógrafo realiza con sus encuadres), en la cual la emoción —que existe— no surge de la acción, ni de la anécdota (que casi no existen), sino de la sencillez con que las palabras han sido colocadas, la suavidad de la sintaxis y el ambiente que todo eso genera.

«EL VERDADERO PROGRESO
NO ESTA EN HABER
PROGRESADO, SINO EN
PROGRESAR»

La necesidad de conocer al Brecht poeta es múltiple. Es difícil rastrear en lo que va de siglo nombres como el suyo, actitudes que hayan conjugado tan magnífica, severamente la responsabilidad y la creación, la circunstancialidad y la profundidad, la vida y la palabra. «Su obra se opone con toda su fuerza al mito reaccionario del genio inconsciente; posee la grandeza que mejor concuerda con nuestro tiempo, la de la responsabilidad.»¹¹

Se recuerda, por supuesto, a Maiacovsky, sí, ¿pero a cuántos más? Maiacovsky representa esa misma actividad, es el ejemplo de esa tensión dentro de una revolución, con los nuevos matices de tensión que eso supone; a Brecht, sin embargo, le tocó vivir su período más fructífero en el exilio, en la oposición, frente al fenómeno más brutal del siglo, el fascismo, y formando parte, de alguna manera, del país donde éste alcanzó sus per-

files más terribles. Maiacovsky es, por otra parte, el poeta terrible de la revolución: su tensión se vierte en esa energía enorme que despliega su poesía declamativa, discursiva, dramática. Brecht utiliza (partiendo ¿de su situación? ¿de su carácter?) otro método: el del raciocinio despiadado, la ironía devastadora, la explicación constante. Ambos son ejemplos de una poesía surgida de esta tensión implacable y hermosa con la realidad: la honestidad de ambos es su mayor enseñanza.

Ya sabemos que la crítica burguesa ha tratado de limitar el alcance de la obra de Brecht: su teatro, sus trabajos teóricos, su poesía. Brecht, dicen, es un enemigo difícil de enfrentar totalmente: hay que utilizarlo entonces, limitarlo, seccionarlo, desvirtuarlo. Por otra parte, la crítica que practica la rigidez como método analítico, y realiza una valoración mecanicista, deficiente y, por supuesto, reaccionaria, encuentra a Brecht demasiado dispuesto a pensar con su propia cabeza. Por otro lado, es cierto: muchas de las verdades de Brecht han dejado de ser verdades para todo el mundo. Aparte de ese espíritu profundamente revolucionario, analítico, las circunstancias han cambiado, particularmente, para el lugar del mundo donde fueron escritos sus poemas: Europa.

La tensión histórica, ya lo sabemos, se ha trasladado geográficamente. La confrontación directa con el enemigo mayor se

¹¹ Roland Barthes. *Ensayos*. Edt. Seix Barral. Barcelona.

efectúa en el llamado Tercer Mundo. ¿No cabe allí —aquí— mucho mejor esta poesía tajante, activa de Brecht, su método severo, devastador, combativo? Bienvenido sea entonces el buen Brecht. Por lo que pueda ayudar con su palabra y su poesía a la liberación de los pueblos que aún lo necesitan. Y también por lo que pueda ayudar —por lo que ayuda— a la liberación de las mentes de todos: esa descolonización tan necesaria, tan difícil.

Brecht, que cuando le reprocharon la «pobreza estética» de su «Saarlíed» respondió: «Se han difundido diez mil ejemplares en el territorio del Sarre, se ha publicado en todos los periódicos antifascistas, incluso ingleses, y por lo tanto tiene más importancia que media docena de dramas».

Brecht, que escribió: «Existen muchos artistas (y no de los peores) que están decididos a no hacer de ningún modo arte sólo para esta pequeña minoría de

«iniciados» y que desean crear para todo el «pueblo». Es una intención democrática, pero —a mi entender— no del todo democrática. Es democrático hacer del «pequeño círculo de entendidos» un «gran círculo de entendidos».

¡Cuántas historias!

¡Cuántas preguntas!

Es agradable y asombroso constatar cómo su espíritu científico (aquel estudiante de ciencias naturales), contradictorio, activo, no decayó nunca: tomó nuevas formas, armas nuevas, que garantizaran ese *progresar* continuo, frente a la tranquilidad sospechosamente buena del *progreso* alcanzado.

Es lo que dice Roland Barthes: «Lo que Brecht toma del marxismo no son consignas, una articulación de argumentos, sino un método general de explicación... En el fondo, la grandeza de Brecht y también su soledad, consiste en que inventa sin cesar el marxismo.»

lla, esa fantástica negación de ella. Por eso, aunque los
tores de estos sistemas socialistas fueran en muchos
actos revolucionarios, sus discípulos tienden cada vez
a formar sectas reaccionarias y mantienen imperté-
: las viejas ideas de sus maestros frente a los nuevos
teros históricos del proletariado. Son consecuentes
eso pugnan por mitigar la lucha de clases y por con-
to antagónico. Y siguen soñando con realizar expe-
almente sus utopías sociales, siguen soñando con
lación de falansterios, con la fundación de colonias
es (home-colonies), con la creación de una peque-
ca, edición en miniatura de la nueva Jerusalén (1).
para levantar todos esos castillos en el aire, no tie-
is remedio que apelar a la filantropía de los corá-
y los bolsillos burgueses. Poco a poco, van resba-
a la categoría de los socialistas reaccionarios y con-
adores arriba descritos de los cuales sólo se distin-
n por su más sistemática pedantería y por el fanatis-
supersticioso con que comulgan en las milagrerías de
ciencia social.

He aquí por qué se enfrentan rabiosamente con todos
movimientos políticos a que se entrega el proletaria-
ie es lo bastante ciego para no creer en el nuevo
elio que ellos le predicán.

n Inglaterra, los owenistas reaccionan contra los
istas, y en Francia los fourieristas se colocan frente a
reformistas(2).