



BERTOLT BRECHT

BRECHT: LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA DESDE EL EXILIO

Mario Merlino

«Alegría de comer carne, un [lomo jugoso y con el pan casero, cocido [en el horno, perfumado Grandes rebanadas de queso; [y de la jarra beber cerveza fresca, todo esto dicen que son bajezas. Pero [yo pienso que bajar a la fosa sin haber probado un bocado [de carne buena es inhumano y esto lo digo yo [que soy un mal comedor.»

(Bertolt Brecht.

Alegría de comer carne)

Bertolt Brecht nunca estuvo en España, a diferencia de otros intelectuales antifascistas de su generación, como Ludwig Renn (autor de *Der spanische Krieg*, «La guerra española»), Willi Bredel, Stephen Spender, Gustav Regler, enrolados en las brigadas internacionales. En parte de su obra, sin embargo, llega a reflejar la conmoción que le produjeron el estallido y desarrollo de la guerra civil española. Exiliado por los nazis —que le retiran la nacionalidad alemana en 1935—, Brecht se instala con su familia en Skovsbostrand, cerca de Svendborg (Dinamarca), en diciembre de 1933. Allí compra una casa junto al río Sund, en la que vive hasta 1939, fecha en que se traslada a Suecia, fecha también de la derrota republicana y del comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

La obra de Brecht ligada

con la guerra civil española comprende los siguientes textos: a) la pieza de teatro en un acto titulado *Los fusiles de la madre Carrar*; b) las escenas 22 y 23 de *Terror y miserias del Tercer Reich*; c) el discurso enviado al II Congreso Internacional de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, realizado en julio de 1937, cuyas reuniones se celebraron en Valencia, Madrid y Barcelona; d) fragmentos del *Me-ti. Libro de las mutaciones*; e) textos en prosa y poemas que revelan reflexiones políticas y de técnica teatral, vinculadas con la representación de *Los fusiles de la madre Carrar*, y f) otros textos referidos directa o indirectamente a la realidad española, como el poema *Para leer por las mañanas y las noches*.

La circunstancia del exilio, siendo el nazismo su blanco principal, condiciona en

Brecht un *modo de ver* la guerra civil *desde fuera*. Su documentación en noticias periodísticas, o en testimonios de refugiados españoles o de amigos suyos que estuvieron en España, le permite, a veces oblicuamente, situar en el ámbito internacional una lucha que, en efecto, reprodujo en un territorio determinado un conflicto entre dos concepciones del mundo.

Armas para España republicana

El 24 de marzo de 1937 Brecht acaba la primera versión de una obra sobre la guerra civil española con el título *Generales sobre Bilbao*. Posteriormente modifica esa versión y nace así *Los fusiles de la madre Carrar*. Del País Vasco, la acción se traslada a Andalucía. Por otra parte, la tendencia de Brecht a adaptar obras ya escritas, introduciendo variantes de espacio, tiempo y de reinterpretación ideológica, explica que para *Los fusiles* se haya servido de la pieza del irlandés John Millington Synge (1871-1909), *Riders to the Sea* («Jinetes hacia el mar», según la traducción al castellano realizada por Zenobia Camprubí de Jiménez y Juan Ramón Jiménez, editada en Madrid en 1920).

En *Los fusiles de la madre Carrar* la crítica se dirige contra la neutralidad y, específicamente, contra la política de no intervención por parte de las democracias occidentales. El asunto eje de la acción dramática, que tiene un desarrollo lineal, es el conflicto de Teresa Carrar, pescadora andaluza, ante la posibilidad de que Juan, su hijo mayor, vaya al frente y muera en la guerra. Por esa razón, ocultándole la reunión que otros pescadores

tienen en una escuela, ha dispuesto que vaya a pescar, como de costumbre. Su otro hijo, José, es demasiado joven (finalmente se demostrará la inconsistencia de tal pretexto), y está en la casa. La negativa a afrontar el compromiso tiene un antecedente que no sólo explica el conflicto del personaje, sino que también fija una referencia histórica: la muerte de su esposo, Carlos Carrar, durante la insurrección y el cerco de Oviedo, en octubre de 1934.

Las distintas situaciones de la obra presentan a otros personajes que abarcan: las familias vecinas (los Pérez, los López, los Turillo); Manuela, la amiga de Juan, miliciana; Pedro Jaqueras, hermano de Teresa, obrero; Pablo, el miliciano herido; un cura; un grupo de niños y, en la escena final, las mujeres que entran «con las manos cruzadas sobre el pecho y rezando el Ave María», junto con los pescadores que transportan el cuerpo de Juan, ametrallado por la balandras pesqueras de los generales.

Cada personaje (aún los aludidos) alegoriza tipos, situaciones y sectores sociales, su responsabilidad frente a la guerra, y hasta hechos significativos de la historia de España. En este aspecto, la *señora Pérez* es uno de los personajes más interesantes. Mencionados en las primeras escenas como grupo familiar indiferenciado, los Pérez son los que encienden la radio, por la que se escucha la voz del general Queipo de Llano, aunque, según se aclara, «no lo hacen porque les interese». La crisis del 98 y el hambre se particulariza en la muerte de dos de sus hijos; la emigración es salida y paliativo de la pobreza, tanto externa (Andrés, uno de los hijos, está en América del

Sur) como interna («Mariana vive en Madrid»); en el seno de la misma familia, coexisten dos respuestas ideológicas: Inés, maestra de Juan y José (los hijos de Teresa), decide «tomar un fusil»; Fernando, en cambio, «está con Franco». Por otra parte, la muerte de Inés en el frente se inserta en el conjunto de las exhortaciones a abandonar la neutralidad. En tal sentido, tiene un valor semejante al de la muerte de Carlos Carrar, o la de la señora López, o la mención de los fusilados de Badajoz, datos que conforman una línea progresiva culminante en la muerte final de Juan, pie definitivo para el combate. Asimismo, el que Inés haya sido maestra se enlaza con la crítica de la educación bajo el franquismo, ya que «no estaba dispuesta a enseñar que dos mas dos son cinco y que el general Franco era un enviado de Dios».

En el *tempus* dramático de Teresa se encadenan las dudas, preguntas y vacilaciones entre la resignación y la acción. La muerte de su hijo la empuja a luchar —ella también— contra «los generales». Al encarar la neutralidad como ilusión, Brecht pone también a la Iglesia en tela de juicio. Teresa esconde los fusiles que dejara su esposo muerto y se refugia en la fe como el único y aparente modo de salvación. De la misma manera teme por su hijo y vigila, junto a la ventana, para ver si la luz de la barca sigue encendida. Pero esa ventana (abierta) trae los ecos del mundo de afuera, el ruido de cañones, los niños que cantan burlándose de la supuesta cobardía de Juan el pescador, los coros de las brigadas internacionales que desfilan. Es imposible aislarse del mundo exterior.

El cura, como personaje, es figura complementaria y do-

ble de Teresa. El es, asimismo, pretexto para desnudar las contradicciones de la Iglesia frente a la guerra civil: por un lado la defensa del pacifismo y la neutralidad; por otro, la conciencia de las divisiones dentro del clero vasco. Ampliando el marco que caracteriza la actitud de la Iglesia, en *Los fusiles de la madre Carrar* aparecen, a través de la Voz que representa a Queipo de Llano, alusiones al deán rojo de Canterbury, famoso en Inglaterra por sus opiniones favorables a la República y su adhesión al proceso soviético, así como por sus protestas en contra del bloqueo de las costas españolas, dispuesto por el Comité de No Intervención.

Episodios de la guerra

Desde el punto de vista de la situación geográfica, *Los fusiles* se desarrolla en Andalucía, y esta situación se especifica con las referencias de los personajes a un trayecto claramente delimitado: la carretera que une Málaga con Almería. Aparecen citados Motril y un cabo que, a juzgar por los estudios que detallan las operaciones militares en esta zona, ha de ser probablemente el Sacratif. La acción está datada, confusamente, en abril de 1937, es decir, dos meses después de la caída de Málaga. Si Málaga es tomada el 8 de febrero y Motril el 11 (Pedro, que viene de allí, aclara que «anoche aún se resistía»); si la fuga hacia Almería está narrada por el obrero como un hecho contemporáneo a la acción, ésta ha sido erróneamente situada en *abril* de 1937. Esta fecha, sin embargo, —y aquí se entrecruzan el proyecto inicial, los «generales sobre Bilbao», con la versión definitiva—, corresponde a los episodios que afectan a la costa vizcaína: la imposi-

ción del bloqueo, por ejemplo. Un documento importantísimo para el conocimiento de lo sucedido durante la fuga en masa por la Costa del Sol es el de un testigo encargado de la asistencia para las transfusiones de sangre: el médico canadiense Norman Béthune. Tal documento es *Le crime de la route Malaga-Almeria*, folleto de unas cuatro páginas, acompañado por fotografías que «révèlent la cruauté fasciste», y donde Béthune calcula el número de fugitivos en ciento cincuenta mil, refiriéndose a los «doscientos kilómetros de miseria». Si Brecht no llegó a conocer ese texto, y sólo se basó en testimonios periodísticos, es posible que haya conocido la película *Heart of Spain*, de Herbert Kline, sobre la labor desarrollada por Béthune. Aunque este conocimiento haya sido posterior, a juzgar por una nota de su diario de trabajo, del 9 de febrero de 1942, es importante tenerlo en cuenta porque manifiesta en qué medida la conciencia de Brecht se mantuvo atenta al proceso de la guerra civil y de su inserción en el fenómeno político europeo, mientras aquella duró y aún después. En esa nota habla del encuentro que tuvo con Kline en Hollywood y cuenta que éste exhibió sus películas documentales sobre España, Checoslovaquia en 1938, Inglaterra en el 39 y una llamada *Krisis*, sobre los acuerdos de Munich. Los califica de «documentos realmente grandiosos».

Los datos que Brecht utiliza, relacionados con el frente malagueño, se complementan con dos escenas de *Terror y miseria del Tercer Reich*, obra construida a partir de recortes periodísticos. La escena 22 se titula «Llega al cuartel la noticia del bombardeo de Alme-

ría». Esta acción, calificada como un castigo ordenado por Hitler («porque los de allí son rojos»), sirve para meditar sobre el fetichismo del deber patriótico. Aunque Brecht sitúa la llegada de la noticia del bombardeo en febrero de 1937, es muy seguro que —dada su repercusión internacional— se refiere al realizado el 31 de mayo de ese año por la escuadra alemana, como venganza por las bombas que, cinco días antes, dos aviones republicanos arrojaron sobre el acorazado alemán *Deutschland*, anclado frente a Ibiza. Como prueba de la repercusión de este bombardeo, al mes siguiente (en junio) los emigrantes alemanes en París organizaron una manifestación para denunciar la intervención nazi en España, visible en tres acciones fundamentales: el bloqueo de Bilbao, el bombardeo y destrucción de Guernica y el bombardeo de Almería. Además de realizar una colecta, dirigieron un manifiesto a la embajada española:

«Con toda verdad afirmamos que no somos sólo nosotros, los emigrantes alemanes antifascistas, los que miramos con profundo aborrecimiento estos crímenes del imperialismo pardo, sino que con nosotros están también muchos millones de compatriotas nuestros en Alemania. Son alemanes que hoy, en las filas del ejército popular español, lavan con su sangre el oprobio de Guernica y de Almería ante el mundo.»

La escena 23 de *Terror y miserias del Tercer Reich* se llama «Contratación de mano de obra» y contiene, en el plano general, una crítica a la economía basada en la industria armamentista; en el plano de las referencias contemporáneas, se alude a la guerra ci-

vil española y a la fabricación de bombarderos para enviarlos a España. El grito final de la mujer, rebelándose contra el «fatalismo» de la guerra y el militarismo, es paralelo a la decisión de lucha en Teresa Carrar. Su grito vale como exhortación dirigida a los otros personajes y al propio público:

«¿Y qué es útil? ¡Hagan, pues, lo que es útil!»

Breve y leve digresión sobre las armas o la caída del mito del vuelo

La guerra alimenta, crea fuentes de trabajo, pone límites al paro, inaugura nuevos campos de batalla, nuevos escenarios bélicos. Y ella, a la vez, necesita reproducirse, exige otros alimentos: hombres a su servicio, eficacia en el arte de morir por la Patria y otras abstracciones de la misma familia. Exige una nueva relación de los hombres con los objetos. Las armas de la técnica —por lo tanto, las que proponen los inventores y los sabios— son cada vez más sofisticadas. Y la guerra progresa. En una nota de su *Diario*, del 28-VIII-40, Brecht reflexiona sobre estos asuntos y alude a *Queremos volar*, libro cinematográfico para niños, que escribiría en colaboración con el escritor sueco Henry Peter Matthis:

«En los epigramas griegos, cualquier objeto práctico fabricado por el hombre puede ser tema de poesía, incluso las armas. Los cazadores y los guerreros consagran su arco a la divinidad. No importa que la flecha se clave en el pecho de un hombre o un ave. En nuestros tiempos, las inhibiciones morales contribuyen en gran medida a ahogar esta poesía de los objetos. La be-

lleza de un avión tiene algo de obscuro. En Suecia, antes de la guerra, propuse realizar un filme cuyo lema sería «¡el avión de la juventud trabajadora!» (se trata de un arma que necesita de una mano firme), y que sólo pretendía expresar el sueño del vuelo, acariciado por la humanidad. La pregunta surgió al instante: ¿tratará sobre pilotos de bombarderos?»

En *El vuelo de Lindberg*, de 1929, Brecht ya había manifestado su inquietud por las consecuencias del progreso técnico y sus aplicaciones en la industria bélica y, concretamente, por «el avión, la nueva arma». En la misma línea cabe situarse *En la jungla de las ciudades*, donde analiza la competencia deportiva como una de las formas primarias del carácter bélico de la sociedad capitalista. En el engranaje que mueve a la guerra —y España como campo de prueba es una variante de la misma maquinaria—, «el soldado ha pasado a ser un elemento de combate más. Los motores «lo llevan». La puntualidad de las operaciones no está garantizada por la responsabilidad, sino por el cronómetro. Los motores deben ser incansables; se siembra paracaidistas como quien siembra bombas, y las bombas no necesitan coraje. Coraje haría falta para negarse a subir al avión» (*Diario de trabajo*, 3-VI-40).

Historias de lucha intelectual y de mujeres

Durante su estancia en Dinamarca, en febrero de 1938, le preguntaron a Bertolt Brecht cómo explicaba las relaciones entre arte y política, a propósito de su acercamiento a la guerra civil española.

Su respuesta —de la que extraigo algunos fragmentos— fue:

«Comprendo su pregunta. Usted me ve aquí sentado, contemplando el Sund, que no tiene nada de belicoso. ¿De dónde me viene, pues, el ocuparme de la lucha del pueblo español contra sus generales? Considere, empero, por qué estoy aquí sentado. ¿Cómo podría mantener alejado de mis escritos lo que tanto ha influido en mi vida? Y también en mis escritos. Porque, a pesar de todo, estoy aquí sentado como proscrito y me han arrebatado, ante todo, a mis lectores y oyentes, cuyo lenguaje yo hablo, que no son solamente personas a las cuales entrego composiciones literarias, sino personas a las cuales va dirigido mi interés más profundo. Sólo puedo escribir a personas por las cuales me intereso; por esto *mis composiciones son exactamente lo que las cartas (...)*. La pequeña pieza de la que hablamos trata de la lucha de una pescadora andaluza contra los generales. Intento mostrar cuán difícil le resulta empeñarse en esta lucha, cómo no empuña las armas más que en extrema necesidad. Porque la humanidad tiene que hacerse guerrera en los tiempos que corremos para no ser exterminada. Y al propio tiempo es *una carta a la pescadora en la que se le da la seguridad de que no todos los que hablamos alemán estamos de parte de los generales y mandamos bombas y tanques a su país*» (el subrayado es mío).

Este mensaje (o *carta*) de solidaridad se enlaza con el discurso que Bertolt Brecht envía para ser leído en el II Congreso Internacional de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, destinado a fijar las posicio-

nes de los escritores frente a la guerra civil española. Las sesiones se abrieron en Valencia, el 4 de julio de 1937. Antes de la apertura del congreso, se produce un encuentro en París entre Karin Michaelis, Ruth Berlau, el periodista y escritor soviético Mijail Koltsov y Bertolt Brecht. Este se muestra contrario a viajar a Madrid, manifestando que no entiende cómo es posible concebir una obra residiendo en un hotel madrileño, con la perspectiva de servir de blanco de las bombas. Esta actitud parece haber provocado roces con Ruth Berlau, su amante y colaboradora (la «querida» Laitu del *Ma-ti*, *Libro de las mutaciones*), y con Mijail Koltsov, a pesar de que éste, tal como lo declara en su *Diario*, opinaba que «no hace falta venir a España para defenderla. Se puede combatir en defensa de su causa en cualquier región del globo, pues el frente de lucha, hoy, es todo el mundo». Ante la decisión de Ruth de viajar a Madrid, junto con Koltsov, Brecht escribió un poema titulado *Para leer por las mañanas y las noches*, en el que utiliza una ambigua primera persona (¿la de Ruth pensando en él o él mismo autojustificándose?):

«Aquel a quien amo
me ha dicho

que me necesita.

Por eso

me cuido,

observo el camino

y temo cada gota de lluvia

que me pueda golpear.»

Este poema (o «carta» enviada a Ruth Berlau, ya en España) se agrega al discurso dirigido al congreso; ambos revelan un curioso cruce biográfico de lo político y lo amoroso. Según el testimonio de María Teresa León, en *Memoria de la melancolía*, fue Ernst Busch, «viejo amigo de

los días de la guerra española, cuando enseñaba a cantar a los soldados del 5.º regimiento», quien leyó el discurso de Brecht en Valencia. Sin embargo, según Raúl González Tuñón, delegado por Argentina, Brecht leyó su discurso en la sesión de clausura, realizada en el teatro de la Porte Saint Martín, de París, y presidida por Heinrich Mann, André Malraux, José Bergamín y Louis Aragon. Según González Tuñón, Brecht se refirió, en su discurso, «a la guerra civil española y principalmente a la figura del poeta mártir García Lorca». En el texto conservado, editado en castellano por la Editorial Tiempo Nuevo (Caracas, 1970) como uno más de sus *Escritos políticos*, Brecht continúa desarrollando el tema de la base material de la cultura, que ya había expuesto en el Congreso de Intelectuales celebrado en 1935. Inserta tal cuestión en el contexto histórico de su país, Alemania, y analiza las pruebas de la expansión imperialista, sin dejar de lado el fenómeno italiano.

«Hace ahora cuatro años que se desarrolló en mi país una serie de terribles acontecimientos que indicaban que la cultura había ingresado, en todas sus manifestaciones, a una zona de peligro mortal.»

Así aparecía situada la agresión de los ejércitos franquistas contra la República y el pueblo español:

«Los monstruosos acontecimientos de España, el bombardeo de ciudades abiertas y aldeas, la matanza de poblaciones íntegras, abren los ojos a un número cada vez mayor de personas respecto al significado de los procesos no menos monstruosos, aunque de apariencia no tan dramática, que se desarrollaron entonces

en países como el mío, en los que el fascismo conquistó el poder. Descubrieron entonces que la destrucción de Guernica y la ocupación de los sindicatos alemanes en mayo del 33 tenían una terrible causa común. El clamor de quienes son muertos en las plazas públicas refuerza el inaudible clamor anónimo de quienes son torturados tras los muros de los sótanos de la Gestapo.»

Respondiendo a la consigna de Rudolf Hess —¡«cañones o mantequilla!»—, redefinida por Hitler en 1937 como «¡Cañones o esclavitud!», Brecht se vale del código alimenticio en su relación con los intereses bélicos, interpretando el nexo entre la dictadura nazi y la guerra civil española:

«Cuando las dictaduras fascistas fabrican sus flotas aéreas, sus propicios pueblos no reciben mantequilla, y el pueblo extranjero recibe bombas. Los sindicatos estaban a favor de la mantequilla y en contra de las bombas: fueron cerrados.»

También en *Los fusiles de la madre Carra* se desarrollan los vínculos entre el problema alimenticio y la necesidad de armarse para combatir la sublevación fascista. La acotación final de la pieza señala la síntesis que conlleva el reconocimiento de Teresa Carrar: «Mientras el obrero toma los fusiles, ella mira el pan, lo saca del horno y se acerca a los dos (el obrero y su hijo). Toma uno de los fusiles». Sólo la lucha revolucionaria es capaz de acabar con la falsa dicotomía entre los alimentos y la guerra. Fiel a su idea de la base material de la cultura, concluye Brecht que la acción fascista implica una «ofensiva general contra la cultura en general».

«Al privárseles de sus posiciones política y económicas, los pueblos alemán e italiano perdieron toda posibilidad de productividad cultural —hasta el señor Goebbels se aburre en sus teatros—, mientras que el pueblo español, al defender por las armas su tierra y su democracia, conquista y defiende su productividad cultural: con cada hectárea de terreno, un centímetro cuadrado de tela del Prado.

Si esto es así, si la cultura es algo inseparable de la productividad total de los pueblos, si una única intervención violenta puede quitar a los pueblos la mantequilla y el soneto, es decir, si la cultura es algo tan material, ¿qué debe hacerse para su defensa?»

La última parte del discurso leído en Valencia se detiene en la necesidad de identificar a los «criminales», para convertir «el repudio por la violencia en violencia». Nueva similitud con el proceso que cumple Teresa Carrar; analogía, por otra parte, con una constante brechtiana: la de presentar a los falsos héroes del fascismo como auténticos delincuentes políticos, como es el caso de *La resistible ascensión de Arturo Ui* o de la novela *Los negocios del señor Julio César*. En definitiva, si la cultura es un hecho material y, además, es «atacada con armas materiales», materiales también han de ser las armas que se utilicen para su *defensa*. Las guerras, instrumentos al servicio del principio del espacio vital, «no cesan ya», concluye Brecht. Y hace un balance que es, al mismo tiempo, reafirmación de una continuidad:

«Los escuadrones aéreos italianos que se habían lanzado sobre la desdichada Abisinia se remontaron por el aire,

con su aceite caliente aún, y se unieron a los escuadrones alemanes para lanzarse conjuntamente con ellos sobre el pueblo español. Esta batalla aún no ha concluido, y ya se alzan sobre China los escuadrones aéreos del Japón imperialista.»

Mientras se realiza el congreso, Brecht envía a Ruth Berlau otros poemas, además de *Para leer por las mañanas y las noches*. Hay cinco poemas que hablan de Lai-tu y la guerra, incluido en el *Me-ti*. Según lo que se narra en este libro, Lai-tu había viajado a España para preparar un informe sobre la guerra civil. El poeta Kin-yeh se declara «cobarde» y temeroso, y resume, en la «segunda canción a su hermana», si no un desajuste, al menos la incertidumbre o la dualidad: por un lado sus enseñanzas (la formación teórica sobre la revolución, que Ruth admiraba) y, por otro, los alcances de la práctica:

«Yo te he enviado a intervenir en luchas extrañas, a comer comidas extrañas de platos [extraños, a poner a prueba hombres extraños, a pensar pensamientos extraños. He despertado tu curiosidad y te he prevenido. Te he retenido y te he enviado lejos. Si no regresas, ¿qué será de mí? Y si regresas, ¿quién será la que regresa?»

Del desencuentro entre Ruth Berlau y Bertolt Brecht —quien le había pedido que regresara— nació el bello poema que dice:

«Si la piedra dice que caerá [al suelo si tú la arrojas al aire, créele.

Si el agua dice que te mojarás si te sumerges en ella, créele.

Si tu amiga te escribe que [volverá, no le creas: no es una ley de la naturaleza.»

Las razones del desencuentro: la aventura vivida por Ruth con el sueco Georg Brenting, diputado socialdemócrata y miembro del comité pro España republicana. Una vez superado este fugaz desengaño amoroso, Brecht regresa a París, donde trabaja con Stalan Dudow en la puesta en escena de *Los fusiles de la madre Carrar*, que se estrena en octubre de 1937 como parte de la campaña de solidaridad con el pueblo español. Mientras tanto, Ruth Berlau trabaja en Copenhague en las tareas de coordinación del estreno de la misma obra en su versión danesa.

Después de la derrota

«¿Vivo por ejemplo en la [noche anterior al milenario [de los Césares? Los generales españoles apun- [tan sus tanques para defender los arados de [madera de sus fincas. Los generales del este del Elba [usan Stukas para defender la caza en la [Masuria.»

Instalado en Lidingö, isla situada frente a Estocolmo, entre mayo de 1939 y abril de 1941, Brecht se reúne con emigrados alemanes, escritores suecos, ex brigadistas, para discutir «los errores cometidos en España» (nota de su *Diario*, del 23-III-42). Existen proyectos —que nunca llegó a realizar— en los que se manifiesta cómo persistía la preocupación por España y el contexto europeo: desde la idea

de hacer una versión cinematográfica sobre el bloqueo de Bilbao, hasta una segunda parte de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, «totalmente irrepresentable» (nota de su *Diario*, del 12-IV-1941), tomando como países de referencia España, Alemania (Munich), Polonia y Francia. Con intención semejante, en 1942 proponía una obra titulada *El mercado de las naciones*: «Manchukuo, España y Abisinia, son vendidas; luego Francia (que es vendida por franceses). Entre una y otra operación hay ventas menores como las de chatarra, petróleo, goma, etc.».

En *Memoria de la melancolía*. María Teresa León ha dejado testimonio del día en que conoció a Brecht, junto con Rafael Alberti. Fue en enero de 1956, en Berlín. Con Alberti conversaron sobre la obra *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Brecht opinó sobre cómo debía ser la escenografía y comentaron un libro con grabados de Goya.

En esta síntesis sobre los contactos y preocupaciones

de Brecht en relación con España, y específicamente la guerra civil, merece mención aparte su comentario sobre el *Guernica* de Picasso:

«Es una verdadera expresión artística de tiempos en que los astrónomos utilizan la imagen de una granada que estalla para explicar el mundo. ¡Qué tormenta salvaje la que destruyó todo un mundo! ¡Qué tormenta musical la que barrió esos escombros!»

Después del comentario, concluye: «me he propuesto hacer algo dentro de esa línea, algún día». En el terreno de su preocupación por los objetos producidos por la técnica y la carrera armamentista, destaca su reflexión sobre «la idea de camuflar a los tanques» que, según Cocteau, partió de Picasso y su principal objetivo consistía en hacer invisibles a los soldados. Dentro del plano ético y estético de Brecht, en el combate que se establece entre un tanque y un ser humano, casi fatalmente vence el primero, salvo en

el caso de que el hombre recupere su capacidad natural de pensar. Y si vence el tanque, sin duda será porque «el tanque no es un caballo», no se le puede domar fácilmente, y quien aparentemente lo conduce es una suerte de triste engranaje. Por tal razón, lo mejor sería —como en el caso del avión y de los hombres— armarse de coraje para no subir al tanque. Recuperar otros objetos más amables y nobles: «los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera han sido cogidos por muchas manos», por ejemplo. Recuperar «la alegría de comer carne» y «beber cerveza fresca». Negarse a subir al tanque. Negarse.

Este artículo sintetiza los principales capítulos del libro inédito *Los alimentos de la guerra. Los fusiles de la madre Carrar* (trad. de Oscar Ferrigno) y *Terror y miserias del Tercer Reich* (trad. de Raquel Warschaver), figuran en el tomo III del *Teatro completo* editado por Nueva Visión, Buenos Aires. Otro texto de interés es el *Diario de Trabajo* (tres volúmenes), editado también por Nueva Visión.

LA RESISTIBLE VISION SACRALIZADORA DE BRECHT

Guillermo Heras

«Considerando que mientras escribo piezas dramáticas o leo novelas policiales, cualquier voz humana dentro o enfrente de mi casa constituye un agradable pretexto para hacer un paréntesis, he decidido crearme una zona de aislamiento que será el piso donde está mi cuarto de trabajo y aquel rinconcito que hay frente a la casa, limitado por el in-

vernadero y la glorieta. Ruego no considerar esta disposición como algo de estricta observancia. Los principios se mantienen vivos porque son transgredidos.»

(Notas autobiográficas.
1954. Bertolt Brecht)

Este fue uno de los últimos textos que Brecht escribió en