

Bertolt Brecht a la luz del sol naciente: La Judith de Shimoda

Cabe imaginárselo así: ante su viejo escritorio de madera, rodeado de carpetas a punto de reventar con los apuntes y los fragmentos de no menos de media docena de manuscritos aún por elaborar. Bertolt Brecht acostumbraba a trabajar en varios proyectos de manera simultánea, rara vez daba por finalizados sus escritos y frecuentemente los empleaba como terreno de experimentación. La mayor parte de este material no ha sido publicado sino de manera póstuma y tal y como se encontraron los manuscritos, con una reverencia digna de mejor causa. Heiner Müller reconstruyó, años después, algunas de estas obras. *El hundesalarios* (1958), si bien no es propiamente una reconstrucción de una obra de Brecht, está notablemente inspirada en el fallido *Garbe*; la controvertida versión (terroristas de la RAF de por medio) de *La caída del egotista Johann Fatzer* (que fue el motivo de *Fatzer ± Keuner*, un ensayo de Müller sobre esta obra); y la ópera *Los viajes del Dios Alegría*, que no pudo completar. (En su informe redactó que «el fracaso de mi tentativa de terminar el esbozo de Brecht da algunas ideas del cambio de función de la literatura en un período de transición. Los escombros son, como los monumentos, materiales de construcción que vienen directamente de las canteras. El trabajo se reveló rápidamente imposible (para mí). Brecht empezaba poéticamente: un ángel de alas quemadas venía de la tierra martirizado por la guerra y despertaba al Dios Alegría; ese principio planteaba la cuestión sobre un terreno determinado, presuponía la imagen del mundo como un objeto esférico. Mi realidad de 1958 ya no podía, o aún no podía, ser representada de manera tan cerrada, mi globo terráqueo se componía de

fragmentos en lucha los unos contra los otros, unidos, en el mejor de los casos, por el cuerpo a cuerpo. La figura redonda del Dios Alegría (impermeable a la realidad; no se puede destruir = no se puede aprender nada), no podía hacer más que de balón pasivamente llevado de un extremo al otro del terreno y cuyo trayecto diera una idea de las posiciones cambiantes que ocupan los jugadores. Él, no tiene los pies en la tierra...»)

Nada menos que cincuenta años después de su muerte tardó en ver la luz, reconstruida por Hans Peter Neureuter, *La Judith de Shimoda*, que hace unos meses ha publicado Alianza Literaria en traducción de Carlos Fortea. Hasta entonces había estado durmiendo el sueño de los justos en los archivos del escritor en Berlín, sólo al alcance de los ojos de unos pocos expertos.

La Judith de Shimoda

Durante su exilio en Finlandia, Brecht se alojó en Marlebäck, la finca de la escritora finlandesa Helle Wuolijoki. En los tres meses en los que estuvo invitado por la escritora, de julio a principios de octubre de 1940, ambos colaboraron estrechamente en la preparación de varios proyectos dramáticos. El primero de ellos fue una adaptación sobre el filósofo idealista y estadista finlandés Johan Vilhelm Snellman (1806-1881), quien, apoyándose en un nacionalismo de raíces hegelianas, defendió la recuperación y normalización del finlandés frente a las pretensiones hegemónicas del sueco. A pesar de algunos apuntes en esta dirección, Brecht pareció más interesado en tomar la comedia de Wuolijoki *La princesa del serrín* para construir sobre ella, y con la ayuda de la propia Wuolijoki, la comedia *El señor Puntilla y su criado Matti*. El tercer proyecto que desarrollaron juntos fue la presente *Judith de Shimoda*.

El punto de partida fue una copia de la traducción inglesa de *Chink Okichi* de Yamamoto Yuzo, un dramaturgo sensible a las cuestiones sociales, tanto dentro como fuera del escenario: participó en la fundación de la Asociación de Dramaturgos Japoneses y de su revista, y, cuando se querelló contra la empresa Shochiku Kinema por haber llevado a la gran pantalla su obra *Sakazaki Dewa* sin su autorización, entregó la suma de dinero que obtuvo del acuerdo extrajudicial a la Asociación de Dramaturgos con el fin de apoyar una campaña de reforma del derecho de propiedad intelectual. *Chink Okichi* se había publicado en Tokio en 1935 y tuvo una relativa buena distribución en Escandinavia, gracias a que «la escritora fino-sueca Hagar Olsson –el *Diario* de Brecht atestigua varios encuentros con ella, y hay una pequeña correspondencia– la había reseñado de manera muy elogiosa, y Hella Wuolijoki estuvo entre los promotores de una oferta a Yamamoto, en el año 1937, para representar la obra en Finlandia. En relación con esto puede que adquiriera también los derechos para su traducción al finés.» [1] Según su primer traductor al inglés, Glenn W. Shaw, esta obra de Yamamoto formaba parte de una trilogía que facilitaba «una imagen de Japón en tres momentos de su desarrollo: el feudalismo, el período de transición y la modernidad [aunque] el autor no las escribió con esa intención, pues el orden mismo de su publicación habla en contra de esa idea. Porque la primera obra en publicarse fue, en 1920, la "moderna": *Seimei no Kammuri* (*The Crown of Life*); la segunda, en 1921, la "feudal": *Sakazaki Dewa no Kami* (*Sakazaki, Lord Dewa*), y la tercera y última, en 1929, la obra de transición: *Nyonin Aishi, Tojin Okichi, Monogatari* (*The Sad Tale of a Woman, the Story of Chink Okichi*)» [2]

La Judith de Shimoda explica la historia de Okichi, una *geisha* que cae en desgracia después de trabajar al servicio del cónsul norteamericano, quien amenaza con

bombardear la ciudad si no se firma un tratado comercial entre ambos países –el que sería el futuro Tratado de amistad y comercio, el cual, firmado el 29 de julio en Shimoda, permitió la apertura de los puertos de Edo a las mercancías estadounidenses y europeas con tasas de importación favorables a las potencias occidentales–, apaciguándolo con su *samisen*. A pesar de evitar la destrucción de la ciudad, se difunden toda suerte de rumores sobre Okichi, que se derrumba a medida que se acrecienta su leyenda. Neureuter ha resumido el argumento, contextualizándolo históricamente, como sigue:

«El acto heroico tiene lugar en la época en que empieza la apertura de Japón a Occidente. Después de una demostración de poder con modernos buques de guerra (misión del comodoro Perry), Estados Unidos consigue imponer a su primer cónsul en 1854. Dado que las estrictas leyes sobre el trato con extranjeros de los más de 200 años del período de aislamiento aún estaban vigentes, la vida del cónsul Townsend Harris resultó extraordinariamente difícil cuando desembarcó en Shimoda en septiembre de 1856. Sus contactos con la población estaban vigilados y limitados a lo más imprescindible; especialmente, sufría por no poder conseguir servidumbre local. Cuando tampoco avanzaron las negociaciones sobre el tratado comercial que los americanos deseaban y otras concesiones, amenazó con bombardear la ciudad de Shimoda.

»Aquí es donde Yamamoto sitúa la obra. La *geisha* Okichi se declara dispuesta, tras larga y lacrimosa resistencia, a apaciguar al cónsul y servirle en su casa. Lo hace, atendiendo los patrióticos reproches del jefe de policía Isa, para salvar a su ciudad natal. Sabe muy bien que la sociedad que requiere ese sacrificio aún no está dispuesta a perdonarlo. El desprecio social y la pérdida de autoestima envenenan el resto de su vida. La relación con su prometido Tsurumatsu, que se deja sobornar para convencerla de que entre al servicio de los extranjeros, sufre una profunda grieta: sin duda el matrimonio se consuma, y le depara algunos años de vida normal, burguesa y decente, en apariencia feliz, pero se rompe al ser sometido a la primera prueba. Okichi vuelve a convertirse en *geisha*, pronto sucumbe por completo al alcohol, y no sólo pierde todo punto de apoyo, sino que vive y muestra su destrucción de manera consciente como ejemplo del trato que se da a la mujer en su país. Al final, muere en la miseria y en medio de una orgullosa amargura.» [3] (La verdadera Okichi se suicidó en 1890 arrojándose al río Inauzawa, en un lugar conocido todavía hoy como "barranco de Okichi".)

Lo que nos ha llegado de *La Judith de Shimoda* es, según Neureuter, «mucho más que un boceto y ciertas marcas, concretamente un texto completo que tiene hasta cuatro escenas reelaboradas y una completamente nueva, además de todo el marco completo, doce conversaciones en por lo menos una versión madurada» [4] Por lo que, continua, si la versión de Brecht se considera fragmentaria, es porque en «su legado no se encuentra texto alguno respecto a las escenas 5-9 y 11.»

«Se ha sospechado –prosigue Neureuter– que Brecht había interrumpido su versión porque, tan poco tiempo antes de su viaje a Estados Unidos, no veía ninguna posibilidad de representar allí una obra poco amable con los americanos. Aparte de lo improbable del motivo –en tal caso ni siquiera habría empezado con el trabajo–, eso significaría considerar el asunto exclusivamente desde el punto de vista de Brecht, cuando en realidad se trataba de un proyecto de traducción de Hella Wuolijoki. ¿No podría ser también que Brecht hubiera terminado la parte prevista del trabajo, aquella de la que él se había hecho cargo?

»Hay varias buenas razones para esa suposición. La *Nota* que Brecht escribió para *La Judith de Shimoda*, como para casi todas sus obras y versiones, parte visiblemente de la base de que la obra está terminada. Lo que es más importante, habla sólo de dos intervenciones del versionador: en primer lugar del marco, y en

segundo lugar de un "resumen", de "modificaciones y remodelaciones" de las cinco primeras escenas. Aunque esta información no coincide claramente con el material existente, sí atestigua con claridad la intención de intervenir en el propio texto tan sólo al comienzo de la obra, y dejar la alienación y el comentario de los acontecimientos para las conversaciones marco.» [5]

La reconstrucción de Neureuter a partir de la segunda versión de Brecht apunta a una versión para la escena allí donde la primera edición «en el tomo 10 de la *Gran edición comentada de Berlín y Frankfurt* de las obras de Brecht no pretendía ser una versión representable. También estaba, en lo que a ejecución de lo planeado y correspondiente disposición de los fragmentos se refiere, muy por detrás de lo que habría sido posible dentro de los límites de la más estricta filología. Imprimía los textos del legado de Brecht según el esquema de una clasificación muy abstracta, separando lo que iba claramente unido (como escenas e interludios), intercalaba esbozos, notas y versiones superadas y rompía de ese modo nuevamente el torso de la obra en pequeños fragmentos. La obra estrenada en Berlín sobre la base de ese texto en diciembre de 1997 no gozó de ninguna fortuna entre la crítica.» [6]

La puesta en escena, con su teatro dentro del teatro –el editor de prensa Akimura contrata a una compañía de actores para mostrar a sus invitados la historia de la *geisha* Okichi, aunque en un principio se pensó en un personaje basado en el propio Yamamoto para introducir el relato–, es inequívocamente brechtiana (además de enlazar, como veremos, con la tradición centenaria del teatro japonés), y recuerda, por sus características, a la que tiene lugar para resolver la disputa de dos koljoses en *El círculo de tiza caucásico* (1945). En la *Judith de Shimoda* reaparecen asimismo algunos de los temas habituales de la obra de Brecht, como la presencia de un personaje protagonista femenino fuerte que lucha en un entorno dominado por hombres y el sacrificio individual a lo colectivo (tenga o no consecuencias positivas para éste), temas que aparecen de un modo u otro en *La Madre* (1930), *Kuhle Wampe* (1932), *Los fusiles de la señora Carrar* (1937), *Madre Coraje y sus hijos* (1941), *Las visiones de Simone Marchand* (1942) o *El círculo de tiza caucásico* (1945), así como en sus puestas en escena de la *Antígona* de Sófocles (1948) y *El juicio de Juana de Arco de Proven, 1431* de Anna Seghers (1952) (uno de los personajes explicita esta semejanza al decir a otro «que también puede entender a la muchacha como una especie de santa Juana, ya que en cierto modo es quemada. Y por sus propios conciudadanos.»), al punto que, como escribe Neureuter, es «imposible no ver el paralelismo con la acción de la muda Kattrin en *Madre Coraje*. Okichi actúa en última instancia por convicción, sin duda presionada, pero voluntariamente; sin duda con miedo, pero desinteresadamente. La pureza del motivo del acto heroico se mantiene, pues, intocada; tan sólo se desvela de manera crítica la devaluación del mismo a manos de la sociedad.» [7] Aunque como recuerda una nota de esta edición, la historia de Tokiwa-Gozen prefigura en cierto modo la de Okichi. Según esta historia, transfigurada a menudo desde una perspectiva romántica, esta mujer, unida al derrocado jefe del clan Minamoto en la guerra entre los señores feudales del siglo XII, se entregó al victorioso jefe del clan Taira-no Kiyomori para salvar la vida de sus hijos.

Es claro que a lo que Brecht le interesaba es lo que ocurre *después* de que se haya forjado la leyenda de Okichi –«yo siempre he querido saber más, ¡cómo le fue después a Judith, después de su acto heroico! ¿Tuvo un hijo de Holofernes? ¿Cómo la recibieron sus vecinos? ¿Se le erigieron monumentos en vida?»–, protesta uno de los personajes cuando al final de la quinta escena se da por resuelta la historia–, que es tanto como decir su carácter épico (la historia es concebida desde el final, por lo que depara pocas sorpresas al lector), y de hecho incluyó una nota al comienzo de la obra en la que insistía en que Yamamoto «dedica su atención a la vida de una heroína después de su acto heroico. Para el lector europeo, la obra es simplemente una

biografía, y no aprecia su interés. No ve sin más que es algo así como una descripción de la vida de, por ejemplo, Guillermo Tell o Judith después de sus actos heroicos.» El propio Yamamoto protestó «contra la falta de atención a la vida ulterior de Okichi por parte de sus contemporáneos, y en el prefacio de su obra polemiza especialmente contra el relato de Gisaburô Jûichiya publicado en 1928, *Tôjin Okichi Rahamen Sôseiki*; en esa protesta residiría el motivo de su nuevo tratamiento del material. Esa popularidad la ilustra el número de ulteriores tratamientos en torno a la misma época: Seika Mayama (1929); Soichiro Tanaka (1929); Yonezo Hamamura (1929); Karyo Kawamura (1931).» [8] Esta espiral de infortunio y decadencia en la que entra la protagonista termina con la patética escena de una Okichi, vieja y amargada que, viendo cómo un cantante callejero interpreta una balada sobre ella, es maltratada cuanto trata de intervenir para explicar lo que verdaderamente sucedió y no la versión mitificada. Como comenta uno de los personajes de la obra, «para el gran héroe puede ser agradable sobrevivir su heroicidad, pero para el pequeño es terrible. Cuando los vencedores vuelven a casa, los corazones salen a su encuentro, pero el día de la victoria es la mayoría de las veces el último en el que los vencedores son bien vistos. Todo el mundo se esfuerza en olvidar la guerra, y los vencedores son partes de la guerra. No todo soldado desconocido logra ir a parar bajo el arco de triunfo. Los vencedores supervivientes se transforman en pocas semanas en mendigos ciegos, torpes inválidos, monstruos sin nariz. Ya no son contemplados como héroes, sino como desdichados, y los desdichados pronto son molestos. Hay que admitir que a los héroes se les exige mucho. No sólo tienen que brillar en la batalla, sino también poder aguantar mutilados en pie en las esquinas, bajo la lluvia, entre la multitud que los empuja impacientemente. ¡En verdad, necesitan la insensibilidad de las estatuas de mármol, que les erigen a algunos de ellos!»

El Gran Orden

El interés de Brecht por la cultura y el teatro oriental, y particularmente el chino, acostumbra a presentarse como una extravagancia fruto de su genialidad, por lo que, según la tolerancia del comentarista hacia las *boutades* de artista, estos textos son o bien ensalzados por su supuesta originalidad y sensibilidad –superior a la de sus contemporáneos– hacia el mundo asiático, o menospreciados como vulgares *chinoiseries*, como si su autor hubiera sido presa de un inexplicable impulso *snob*, análogo al de los burgueses franceses de la IIIª República que pusieron de moda el *japonismo*. Que este interés existe, y fue sincero, debería quedar fuera de toda duda si nos atenemos simplemente a su producción literaria: *El consentidor y el disentidor* (1930) se basa en la obra japonesa noh *Taniko* según la versión inglesa de Arthur Waley; *El alma buena de Sezuán* (1939) ocurre en China; *La novela de los Tuis* se ambienta en la imaginaria república de Chima y los “tuis” (abreviación de “telect-ual-ines”) están creados según el patrón de los mandarines; Ziffel y Kalle esbozan una escritura ideográfica siguiendo el modelo chino en los dos últimos apéndices a *Diálogos de refugiados*; e incluso existen unos *Poemas chinos*, inéditos en castellano. Como editor de *Das Wort*, revista alemana publicada en el exilio, Brecht dedicó un reportaje en el número de enero de 1938 a Japón. [9] Brecht tenía además en un lugar preeminente de su casa de Chauseestraße en Berlín este dos retratos de Confucio, dos máscaras de teatro noh y un poema de Mao Zedong sobre la revolución cultural.

Como efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*), Brecht “sinificó” los nombres de los personajes más destacados de la Alemania de la República de Weimar tanto en *Me-Ti o El libro de los cambios* (nombre con el que es también conocido el *I Ching*, uno de los cinco clásicos confucianos, traducido al alemán en 1924 por el sinólogo y teólogo germano Richard Wilhelm con el título de *Das Buch der Wandlungen*) como en

La novela de los tuis, ambos proyectos iniciados, como *Diálogos de refugiados*, en el exilio. Así, en *Me-Ti* encontramos los nombres de Hegel [Hü-Jeh, He-leh, Hi-jeh], Karl Marx [Ka-meh], Friedrich Engels [Eh-Fu, Fu-en, En-Fu], Plejanov [Le-peh], Lenin [Mi-en-leh], Rosa Luxemburg [Sa], Karl Korsch [Ka-osch], Stalin [Ni-en], Trotsky [To-tsi], Hitler [Hi-jeh, Hui-ih, Hui-jeh, Ti-hi], Lion Feuchtwanger [Fe-hu-wang], Ruth Berlau [Lai-Tu] o el propio Brecht [Kin, Kin-jeh, Ken-jeh, Kien-leh] y los de Su y Ga, Ge-el y Ger para la Unión Soviética y Alemania respectivamente. Del mismo modo, en *La novela de los tuis* encontramos los de Kant [Ka-ah], Napoleón [O-leh], Hegel [Le-geh], el emperador Guillermo [Wi], Karl Liebknecht [Li-keh], Rosa Luxemburg [Ro], Karl Kautsky [Ka-uki], Hugo Preuß [Sa-u-pröh], Philip Scheidemann [Shi-meh], Friedrich Ebert [Wei-wei], Emil Noske [Nauk], los Junkers prusianos [Yun-ki] o los intelectuales del SPD [escuela de tuis del Se-pe-deh]. También sabemos de este interés por la biblioteca personal de Brecht –y ello aún teniendo en cuenta que muchos ejemplares se perdieron irremisiblemente con la llegada de los nazis al poder o quedaron desperdigados en el exilio–, en la que conservaba, además de varios libros sobre el tema, un ejemplar de la revista *El Joven Japón* de diciembre de de 1924 que contiene, entre otras, la obra en un acto *Umihiko Yamahiko* de Juzo Yamamoto. [10] La influencia oriental puede encontrarse hasta sus últimos poemas en las *Elegías de Buckow*, donde el *haiku* sirve al poeta como modelo poético.

Los historiadores del arte y los críticos literarios influidos por el estructuralismo y el post-estructuralismo (que hoy en día es casi tanto como decir la aplastante mayoría de ellos) tienden a olvidar la biografía del autor y, aún peor, el contexto histórico en que se producen y exhiben las obras de arte, en favor del psicologismo y el establecimiento de analogías ahistóricas puramente arbitrarias en razón a análisis formales. Es al tratar la historia como un perro muerto cuando son posibles interpretaciones como la arriba mencionada. En el caso que nos ocupa, la Internacional Comunista apoyaba una revolución en China, una política fruto de la cual, por ejemplo, el Kuomintang – con el cual la Komintern propugnaba una alianza que terminaría rota, con efectos desastrosos para los comunistas chinos, en 1927– contaba una oficina en Berlín (cuyo secretario, Liau, era amigo de Willi Münzenberg) o Gerhart Eisler –el hermano de Hanns Eisler, compositor habitual de Brecht– sirvió como agitador político en la zona. En literatura, Brecht escribió *La medida* (1930) –protagonizada, recuérdese, por cuatro agitadores de la Komintern en China– así como su poema “Ansprache an einen toten Soldaten des Marschalls Chiang Kai-Shek” (“Discurso a un soldado muerto del mariscal Chiang Kai-Shek”) y Serguéi Tretyakov compuso su obra más conocida, *¡China ruge!* (1930), que Vsevolod Meyerhold llevó a escena. (Tanto Tretyakov como Meyerhold fueron dos influencias reconocidas por Brecht).

Fue la lectura de *Die drei Sprünge des Wang Lun* (*Los tres pozos de Wang Lun*) de Alfred Döblin la que despertó el interés del joven poeta por el taoísmo –a Lao-tse le dedicó el poema “Leyenda sobre el origen del libro 'Tao-Te-King', dictado por Lao-tse en el camino de la emigración”– y por la filosofía oriental en general.[11] Confucio y Mo Ti aportaron la parábola y la fábula respectivamente, [12] y a estos dos nombres habría que añadir la figura del poeta Po Chü-yi, de quien Brecht apreciaba sus orígenes modestos y redacción comprensible.

De Confucio (551 a.C. - 479 a.C.) Brecht hizo una lectura heterodoxa. De los textos confucianos tomó Brecht el término “Gran Desorden”, que emplea tanto en *Me-Ti* como en algunos de sus poemas. Allí donde en los textos confucianos hacía referencia al período en el que la dinastía Zhou no tenía ya poder alguno, Brecht lo utilizó para referirse al capitalismo, en contraposición con el “Gran Orden” o socialismo. En *El alma buena de Sezuan* encontramos citada la máxima confuciana «un espíritu noble es como una campana, golpéala y sonará, no la golpees y callará.» No obstante, la primera referencia a Confucio –de quien Brecht planeó, por cierto, escribir una pieza

didáctica– la encontramos en la entrada del 19 de diciembre de 1947 en su *Diario de trabajo*:

«esta tarde el sinólogo treichlinger me mostró sus traducciones del primer libro de la colección de poemas de kung. por primera vez he tenido oportunidad de ver el texto primitivo. las canciones estuvieron expuestas a una quema de libros, de la que se salvaron, y la tradición dice que un nuevo régimen envió a funcionarios para que las recogieran de nuevo de labios del pueblo: así conocerían el estado de ánimo que reinaba en el país. el título de la colección significa algo así como “cómo sopla el viento en el país”. según parece, algunos literatos encontraron luego un verdadero tesoro en los archivos policiales y se dedicaron a explotarlo.» [13]

Como es sabido, el Partido Comunista Chino (PCCh) decidió desde muy temprano que el confucianismo era una ideología compuesta de creencias feudales reaccionarias por su defensa de un orden social natural que se reforzaba a través su defensa de la tradición y de la observancia de los ritos prescritos –una crítica no exenta de razones: Chen Duxiu (1879-1942), primer secretario del PCCh y posterior representante de la Oposición de Izquierda trotskista en China redactó seis tesis contra el confucianismo, oponiéndole seis tesis a partir del socialismo científico de Marx y Engels–, ésta es la visión que ha imperado, con más prejuicios que rigor filológico, desde entonces en la tradición marxista en todo el mundo (como si Aristóteles no hubiera servido para justificar la “esclavitud natural” o la supuesta inferioridad de la mujer con respecto al hombre), aunque con la misma imperturbabilidad el PCCh restaurase decenios después a Confucio, *mutatis mutandis*, con fines, cabe suponer, poco nobles en las escuelas de formación de cuadros. Los modernos sinólogos tratan empero de observar la doctrina confuciana a través del prisma de una ética de la virtud basada en el autogobierno y la reflexión y el juicio sobre la propia conducta, así como la observación y emulación de quien actúa correctamente y, por ello, se convierte en un ejemplo a seguir. De ahí que hayan tratado de tender puentes hacia la comprensión occidental comparándolo –salvando las distancias que hayan de ser salvadas– alternativamente con Aristóteles o los sofistas (por la condición de la mayoría de confucianos de *maître-penseurs* subalternos). Si Brecht se interesó por Confucio, hubo de ser desde este punto de vista pragmático, esto es, tomando aquello que le interesaba –máximas como, pongamos por caso, «Estudiar con constancia y dedicación es agradable.» (*Analectas*, I.1)– y desechando todo lo que no podía serle útil. Brecht podía haber suscrito –aunque por motivos muy otros– el juicio de Confucio que hizo Ezra Pound en carta a Ubaldo degli Uberti el 2 de noviembre de 1944: «*The value of philosophy (or a philosophy) is that it reinforces courage. Confucius is the Staff to take in the Trenches.*»

El mucho menos conocido Mo Ti (400 a.C.– 400 a.C.) –aunque la editorial valenciana De Ponent publicó en el 2008 *Bokkō* (literalmente: “ataque mohista”), un manga de Hideki Mori basado en la novela homónima de Ken'ichi Sakemi, que también ha servido de base para la película *A Battle of Wits* (Jacob Cheung, 2006), en la que el protagonista es discípulo de este filósofo–, cuyo nombre sirvió, obviamente, de inspiración para el *Me Ti* o *Libro de los cambios* (y no solamente en su título), encajaba mejor con la filosofía de Brecht, por mucho que Confucio tuviera a su favor sentencias como que «las palabras finas y la apariencia imponente están pocas veces unidas con la virtud de benevolencia» (*Analectas*, I. 3). Según la nota del editor alemán a *Me Ti*, Mo Ti (también conocido por otras transliteraciones, como Mo Tzu o Mozi) «vivió en China del 470 al 400 antes de esta era. Según el *Lexikon der Weltliteratur de Wilpert*, Mo Ti fue oriundo del principado de Lu, fue funcionario áulico del estado de Sung, donde, según se dice, también habría ejercido de estrategia militar. La obra que lleva su nombre, *Mo-Tzu*, comprende los escritos de toda su escuela; no se ha conservado completa y fue incorporada en el siglo XV al canon taoísta; sus doctrinas son: amor

universal de los hombres, rechazo de las barreras de la familia y de la casta del confucianismo; en consideración de la utilidad, se rechazan las artes, el ritual y el lujo. A. Forke publicó una traducción alemana en Berlín en 1922, dedicada a la Deutsche-Asiatische Bank, que habría sufragado los costes de impresión. (La ética social de Me Ti y las obras filosóficas de su escuela fueron por vez primera traducidas íntegramente, acompañadas de una extensa introducción, de notas explicativas y de comentarios críticos, por Alfred Forke, Berlín, 1922, Comunicaciones del Seminario de Lenguas Orientales de la Universidad Friedrich-Wilhelm de Berlín, volumen correspondiente a los años 1923/1924.) Existe un ejemplar, entre los papeles dejados por Brecht, con muchos subrayados y notas manuscritas.» [14]

Es un buen resumen, pero obligado por el espacio, el editor ha dejado fuera otros tantos aspectos que convendría tener en cuenta de una escuela, el mohísmo, que llegó a rivalizar seriamente con el confucianismo en el siglo IV a.C., durante el período de los Reinos combatientes que finalizó con la unificación de China por la dinastía Qin en el 221 a.C., durante la que las llamadas “cien escuelas de pensamiento” fueron duramente reprimidas, llegándose a la quema de libros y el entierro en vida de sus autores. Parece fuera de toda duda que contribuyeron a la filosofía de Mo Ti la realidad de una China dividida en reinos y en continuo conflicto tanto como sus orígenes humildes –no se descarta incluso su descendencia de esclavos y un origen étnico no chino–, que habían de acercarlo necesariamente al sufrimiento de la población:

«En estos tiempos, ¿cuáles son los males mayores del mundo? Son los siguientes: Los grandes estados atacan a los pequeños estados: las grandes familias resuelven las familias pequeñas; los poderosos roban a los débiles; los más numerosos maltratan a los menos numerosos; los listos y astutos urden asechanzas contra los simples e ignorantes; los nobles desdeñan a los humildes. Estos son los males del mundo. Todavía hay que añadir que los reyes no son bondadosos y caritativos, los ministros no son fieles, los padres no son amorosos y los hijos no son piadosos. También estos son males que sufre hoy el mundo. Aún hay más. Hombres ruines de estos tiempos, tomando sus armas y venenos, con fuego y con agua se agreden y se hacen daño unos a otros. Si, pues, inquirimos el origen de tantos males, ¿cuál es? Si decimos que es el amarse y hacerse bien los unos a los otros, ciertamente no es ese el origen; sino que es todo lo contrario: el odiarse y hacerse daño recíprocamente.

»Por eso, dice Mo Ti que la *división* o *desunión* es mala y falsa y la *unión* es verdad y es bien. Deducido este remedio, tomando esta unión como lo justo y lo conveniente, vamos a buscar y fomentar los beneficios que reporta al mundo y tomarlos para beneficiarnos. Así, nos serviremos del buen oído y excelente vista para ver y oír unos para otros, de los vigorosos brazos y piernas para levantarnos y movernos unos para otros, y de la ciencia o doctrina, los que las tienen, para enseñarla a los otros. De modo que los ancianos y los viudos tengan quien les sirva y mantenga hasta el término de sus días; que los niños y débiles, los huérfanos, sin padre ni madre, tengan ejemplos que imitar y apoyo a que arrimarse hasta su pleno desarrollo.

»Pero todavía hay muchos letrados que, ignorantes del mundo, no tienen a la *unión*, ni a estos beneficios que ella reporta, por cosa recta y lo condenan siempre que oyen hablar de ella. ¿Cuál es la razón? Estos letrados del mundo no cesan de condenar la *unión*. Dicen: Aunque en sí fuera buena, ¿cómo practicarla? Mo Ti les contesta: Si fuera impracticable aun yo mismo la desaprobaba. Pero, ¿cómo puede haber cosa buena que sea inservible? Vamos, pues, a presentar las dos posiciones en las personas de dos letrados. Uno sostiene la *división* o la *desunión* y el otro la *unión*. El letrado que patrocina la *división* dice: ¿Cómo puedo yo mirar a la persona de mi amigo como mi propia persona y a los padres de mi amigo lo mismo que a mis propios padres? Así piensa y así trata a su amigo. Y si éste tiene hambre, no le da de comer y

si tiene frío, no le da de vestir, y si cae enfermo, no acude a servirle y alimentarle y si muere, no le entierra. Así habla y así se comporta el letrado que propugna la *división*. La manera de hablar y la conducta del letrado que defiende la *unión*, son muy diferentes. Dice: yo he aprendido que los más eminentes letrados del mundo, indefectiblemente, miraban a las personas de sus amigos como a su propia persona, a los padres de sus amigos igual que a sus propios padres y que así, y sólo así, merecieron ser tenidos en el mundo como letrados eminentes. Así miraban interiormente a sus amigos y si sus amigos sufrían hambre les daban de comer, si tenían frío les daban de vestir, si enfermaban acudían a servirles y alimentarles, si morían les enterraban. Así habla y obra el letrado que defiende la *unión*. Las palabras y las obras de estos dos letrados se reprobaban y se contradecían recíprocamente.» [15]

Este sufrimiento, por lo demás, se agravaba bajo el peso de la estricta observancia de los rituales tradicionales, que en los funerales, por ejemplo, comportaba enterrar al difunto, dependiendo de su condición social, junto a una larga lista de objetos suntuarios, comida, carros y caballos (y no eran infrecuentes los sacrificios humanos cuando tratábase de altos dignatarios), mientras que la familia había de vestir una burda tela de saco por toda ropa, ayunar y dormir sobre el suelo durante tres años. Frente a este absurdo evidente, Mo Ti atacó duramente al confucianismo –sin renunciar, incluso, a la ironía–, especialmente la doctrina de la predestinación, su aceptación acrítica del estado de cosas existente (consecuencia de aquella), su rígido concepto de “piedad filial” –que obligaba la obediencia de los hijos a los padres y de éstos a sus superiores, a la que opuso “el amor universal”, esto es, la ayuda mutua y la solidaridad con el prójimo– y su búsqueda del conocimiento puramente instrumental; execró el despilfarro, las extravagancias –de ahí su condena, no a la música y las artes, sino a su uso clasista y opiáceo– la arbitrariedad y la vanidad de los gobernantes; y, por último, elogió la industriosisidad y la sencillez propias del pueblo llano, el estudio de la técnica y de la naturaleza así como de la diplomacia para evitar el conflicto y el análisis de los fenómenos sociales con el fin de mejorar el bienestar común (ciertos comentaristas occidentales han hablado, apresuradamente, de un “utilitarismo” mohista). Considérese el siguiente ejemplo:

«Un señor que trataba con los discípulos de Mo Ti tenía cuerpo robusto y entendimiento agudo. Quiso, pues, seguir a Mo Ti y aprender en su escuela. Mo Ti le dijo: Por ahora, estudie y, más tarde, le hallaremos un cargo de funcionario. Le exhortó a que se ejercitase en hablar bien. Estudió un año y pidió a Mo Ti le consiguiera un puesto de funcionario. Mo Ti le contestó: Funcionario no. ¿No has oído el cuento que se cuenta en el estado de Lu? En Lu, hubo cinco hermanos. Se les murió el padre. El hermano mayor era borracho y glotón y no se cuidaba de enterrarlo. El cuarto de los hermanos le dijo: Entiérrale, yo te ayudaré y te compraré vino para que lo bebas. Exhortándolo con buenas palabras, consiguió que lo enterrara. Acabado el entierro, el hermano mayor pidió vino al cuarto hermano. Este le respondió: Yo no te doy vino. Tu has enterrado a tu padre; yo he enterrado a mi padre. ¿Acaso era solamente mi padre? Si tu no le hubieras enterrado, la gente se hubiera reído de ti. Por eso, te exhorté a que le enterraras. Tú has cumplido con tu deber; yo he cumplido, también, con mi deber. ¿Acaso sólo a mí me correspondía ese deber? También de Su Merced se hubiera reído la gente si no hubiera estudiado. Por eso, le exhorté yo a que estudiara.» [16]

Además de especializarse en diversos campos de la tecnología y la ciencia, en su lucha contra el confucianismo, los seguidores de Mo Ti desarrollaron, en palabras de Manuel Sacristán, «la creación china más interesante en el terreno de la lógica, los métodos mohistas de argumentación (así llamados por ser fruto de la escuela de Mo-Tsé, a partir del siglo III a.J.C.)», los cuales, según Sacristán, nacieron «de una

situación intelectual semejante a la representada en Grecia por Sócrates y los demás sofistas (más de cien años antes, cosa que tiene su interés frente a la frecuente e irracional convicción de la superior “antigüedad” de los conceptos orientales). Los pensadores Hui-Shih y Kung-sun Lung, de finales del siglo IV a.n.e., había construido una serie de paradojas, coincidentes en parte con las elaboradas (también más de cien años antes) por los eleáticos en Grecia; está, por ejemplo, entre ellas, la paradoja de la flecha, así como la de la divisibilidad infinita del espacio geométrico: “Si se toma una caña de un pie de largo y se la corta todos los días por la mitad, no se la podrá agotar ni en diez mil generaciones [=nunca]”. Las secciones 40-45 del *Mo-tsé* se dedican a suministrar métodos de persuasión que superen esas paradojas, exactamente igual que hace Platón en numerosos pasos de sus obras. Los siete métodos de argumentación de la tradición mohista son: posibilidad, hipótesis, imitación, comparación, paralelo, analogía, inducción. A propósito de este último, los mohistas han elaborado algo parecido a lo que luego serían los métodos baconianos de concordancia y diferencias, así como un método mixto.» [17]

Poco sorprendentemente Mo Ti se convirtió en un personaje atractivo para Brecht. Los mohistas, cuya austeridad, modestia y entrega a la causa común acabaron convirtiéndose en una comunidad de tintes semirreligiosos que propagaba sus tesis predicando con ejemplo y ofrecía su ayuda a los pequeños estados bajo amenaza de agresión militar con su conocimiento en tecnología para combatir asedios, podían compararse sin demasiados problemas con las corrientes anabaptistas comunistoides que surgieron en Europa central durante los siglos XV y XVI –de las que son objeto el excelente libro de Ernst Bloch, *Thomas Müntzer: Teólogo de la revolución* (Madrid, Antonio Machado, 2002)–. En ese sentido trataron algunas corrientes del PCCCh de revitalizarlo como un pensador proto-socialista. Podían tomarse múltiples citas en favor de esta lectura, pero, por ejemplo señalado, tomaremos las dos siguientes:

«El hombre es, naturalmente, diverso de los animales, de los ciervos, de los insectos, de las avispas. A estos, su pelo y su plumaje les sirve de vestido y sus pezuñas y sus garras les sirven de calzado. Las hierbas y el agua son su alimento y bebida. Así, aunque sus machos no labran, no siembran, no plantan y las hembras no hilan y no tejen, hallan preparados sus vestidos y su comida. Pero el hombre es diferente. Vive del fruto de sus fuerzas y de su trabajo y no puede vivir sin trabajar.» [18]

«Kung Shu Tzu, recortando y perfilando un trozo de bambú, hizo una picaza que volaba tres días sin bajarse. Kung Shu Tzu se creyó con esto sumamente habilidoso. Mo Ti le dijo: La picaza fabricada por Su Merced no vale lo que el cojinete del eje de un carro construido por un carretero. Lo construye en un instante con un madero de tres pulgadas y puede soportar un peso de cinco mil libras. Habilidad es hacer una obra de provecho para el hombre.» [19]

De Po Chü-yi (772-846 d.C.), escribe Hans Mayer que es «evidente que este poeta era un hombre al gusto de Brecht. En las anotaciones a su *Ensayo 23* se dice al respecto: “Procedía de una pobre familia de campesinos, y él mismo fue funcionario. ‘Como Confucio, consideraba el arte como método de transmisión de enseñanza’ (Waley). Reprochaba a los grandes poetas Li Po y Tu Fu falta de Feng (crítica a los poderosos) y Ya (dirección moral para las masas). De sí mismo dijo: ‘Cuando los tiranos y favoritos escucharon mis canciones, se miraron unos a otros y torcieron el gesto’. Sus canciones estaban ‘en boca de campesinos y palafreneros’, estaban escritas ‘en los muros de las escuelas de pueblo, templos y camarotes de los barcos.’ Tuvo que exiliarse dos veces.” Y más adelante: “Sus poemas están redactados con palabras sencillas, pero muy cuidadosamente. Según dice la leyenda, Po Chü-yi leyó muchos de ellos a una vieja campesina para constatar hasta qué punto eran comprensibles.»

[20] La figura de Po Chü-yi puede adivinarse en la parábola de *Me Ti* “Kin-Jeh sueña exámenes de arte”:

«Afirmaba Kin-jeh haber soñado una vez que, ante la proliferación indiscriminada de gente que escribía, un gobierno filopopulista había instituido unos exámenes muy rigurosos para el ejercicio de ese arte. Se llevaba primero a los candidatos a un salón donde eran invitados a anotar en una gran hoja todo lo que hubieran observado. Unos funcionarios recogían luego esas hojas y distribuían otras en las que había que anotar más observaciones. Esto se repetía varias veces y al final sólo se autorizaba a ejercer públicamente el arte de escribir a quienes hubieran logrado llenar cierto número de hojas con sus observaciones. La situación mejoró algo a raíz de esto, pero aún distaba mucho de ser satisfactoria. Y el gobierno organizó entonces nuevos exámenes sólo para quienes hubieran aprobado ya los primeros. Se les devolvió sus trabajos junto con una sola gran hoja y se les pidió que esta vez resumieran sus observaciones en dicha hoja. Luego recogieron todas las hojas y repartieron otras, la mitad de grandes, para que hicieran lo mismo. Esta operación se repitió varias veces, con hojas cada vez más pequeñas, y al final sólo se autorizó el ejercicio público del arte de escribir a quienes lograron resumir el máximo de observaciones en el mínimo de líneas. Kin-yeh contó que, en su sueño, sólo aprobaron los exámenes él y otros cuatro, tres de los cuales eran desconocidos.» [21]

La influencia del teatro chino

Por descontado, a todo ello cabe añadir a la influencia que tuvo en el dramaturgo las representaciones a las que asistió (según testimonio de Elisabeth Hauptmann) de un grupo de actores japoneses que visitó Berlín en octubre de 1930 y enero de 1931 que incluían piezas *noh* y *kabuki*. [22] Indirectamente, puede que también influyese en la elaboración teórica del teatro épico la adopción de ciertas formas teatrales que realizó Vsevolod Meyerhold en su teatro en la Unión Soviética con fines no naturalistas. En una conversación con los directores de las compañías teatrales de aficionados mantenida el 12 de diciembre de 1933 y publicada con el título de “Ideología y tecnología en el teatro”, Meyerhold mantuvo que era su deber «estudiar el arte del pasado. Si estudiamos el del Japón, vemos que los japoneses, que conocen la naturaleza del teatro de la convención, no temían representar sin telón, o hacer atravesar un “camino florido” [una especie de puente que va desde la izquierda del escenario hasta la parte posterior del auditorio] a lo largo de la sala. No temían hacer que a un actor que recita su monólogo se le acerque otro actor con una pértiga y una vela en su extremo, que coloca junto al rostro del primero para que se vea mejor su mímica. Los espectadores no se asombran, porque saben que se trata de un “servidor de escena” que intencionadamente ilumina el rostro del actor. Si se queda ronco en una escena de tremenda intensidad, el actor japonés no teme pedir al “servidor de escena” que le traiga un vaso de agua e interrumpir su monólogo para beber un sorbo. Ningún japonés se maravillará de que el actor se haya interrumpido para beber, porque sabe que el actor se ha quedado ronco y que después de beber el vaso de agua seguirá el monólogo. Probad a hacer lo mismo en el ámbito de la escuela naturalista.»[23]

El propio Meyerhold, en su escenificación del *Don Juan* de Molière, dio instrucciones a su escenógrafo, Golovin, para que, siguiendo modelos japoneses, suprimiese el telón y las candilejas, los maquinistas cambiaran el decorado a la vista del público y se mantuviese la luz encendida constantemente, descendiendo sólo en los momentos patéticos de la obra:

«No es casualidad que los procedimientos de las antiguas escenas japonesas acudan a mi espíritu a propósito de la puesta en escena de *Don Juan*.

»Las descripciones de estas representaciones, que datan aproximadamente de la época en la que Molière reinaba en Francia, nos enseñan la existencia de los servidores de escena llamados Kurombo; vestidos de negro, soplaban el texto a los actores sin esconderse. Después de una escena patética el Kurombo se encarga de reparar el desorden del vestido del actor, intérprete de un papel femenino; arregla sus cabellos y los pliegues de su cola. La tarea de los Kurombos es recoger los objetos tirados u olvidados sobre el escenario por los actores. Después de una batalla se llevan las pelucas, las armas, las capas. Si el héroe muere en escena el Kurombo echa sobre el cadáver un chal negro y, cubierto con este chal, “el muerto” sale corriendo del escenario. Cuando, conforme a la acción, la escena está sumida en la oscuridad, el Kurombo, agachado a los pies del héroe, ilumina su rostro con ayuda de una vela fijada en el extremo de una larga pértiga.» [24]

Años más tarde, en su breve exilio moscovita, Brecht asistió la representación de una compañía de actores chinos, de los cuales, Mei Lan Fan le causó una profunda y duradera impresión, al punto de desplazar en interés al teatro japonés: «Mei Lan Fan actuaba sin maquillaje ni iluminación, no ocultaba en ningún instante que un público le estaba observando», escribe Hayman. [25] «Sin tratar de describir la representación o el aspecto físico de los actores –continúa–, Brecht escribe sobre Mei Lan Fan en singular, como si el espectáculo hubiera sido individual. El arte de Brecht se nutría de utilizar casi todo lo que podía observar y en observar poco de lo que no podía usar.»

Años después, casi como un eco de aquella representación, Brecht asistiría en Hollywood por recomendación de Erwin Piscator a otra representación de teatro chino, de la que consignó en su *Diario de trabajo* en su particular estilo en minúsculas el siguiente comentario:

«TSIANG, autor y actor chino, recomendado por piscator, me invita a la representación de una larga pieza en un acto, en una sala alquilada para ese fin. la actuación es en extremo interesante; procura unificar formas de expresión asiáticas con las nuestras, utilizando algunos ingredientes de stanislavsky. a pesar de eso t[siang] me recibe con gran solemnidad como el “*founder of epic theatre*”. luego estuvo en casa y nos hizo algunas demostraciones a helly [Helene Weigel] y a mí. nos muestra cómo los chinos manejan un palo como si se tratara de un fusil, destaca su peso, la línea de la culata, etcétera. hasta ahí, técnica ilusoria a la stanislavsky; pero luego se muestra de acuerdo conmigo en que el arte comienza en el momento en que el fusil mismo es tratado como si fuera un palo tratado como fusil, es decir, en el momento en que el fusil en sí es objeto de un distanciamiento. de esa manera, el fusil no tiene que aparecer como nada más (cuando no como nada menos) que un fusil, sino que hay que decir algo sobre el fusil (se narra algo, se lo somete a discusión; si se desea, se lo deja librado a la asociación de ideas). por ejemplo, cuando hay que mostrar un centinela como un hombre sometido a la influencia del fusil, un hombre al cual el fusil metamorfosea de civil en soldado. de esa manera puede expresarse lo automático, dirigido, impersonal que tiene la muerte a manos de un soldado, el portador del fusil, el servidor del fusil, etcétera.» [26]

Brecht nos legó asimismo varios apuntes teóricos sobre estas representaciones de teatro chino, del que apreciaba la creación de un arte del espectador y su método de interpretación como cita, dos de las características más destacadas del teatro épico:

«En el teatro chino nos parece especialmente importante su afán por introducir un verdadero arte del espectador. Ante este arte, a primera vista difícil de comprender, no sólo intuitivamente, que establece tantos acuerdos con su espectador, que fija tantas reglas sobre cómo ha de tratar con él, el teatro no debe suponerse que se trata de un arte para un pequeño círculo de sabios, todos ellos iniciados. Sabemos que eso no es así: este teatro también es comprendido por las amplias capas populares. ¡Y sin embargo puede dar tanto por supuesto! Y puede exigir y producir un arte del espectador, un arte que ha de ser primero aprendido, desarrollado, y luego ejercido constantemente en el teatro. Del mismo modo que el actor chino no puede engañar a su público, simplemente por disponer de suficiente capacidad hipnótica (algo absolutamente deleznable), el espectador no puede disfrutar plenamente de este arte sin saber, sin la facultad de comparar, sin conocer las reglas.

»Los chinos no sólo muestran el comportamiento de los hombres sino también el de los actores. Muestran cómo los actores interpretan a su manera los gestos de los hombres. Pues los actores traducen el lenguaje cotidiano a su propio lenguaje. Si observamos a un actor chino veremos no menos de tres personas al mismo tiempo: una que muestra y dos que son mostradas.

»Para mostrar: una muchacha que prepara el té. El actor muestra que prepara té. Luego muestra cómo se prepara el té según el ritual prescrito. Se trata de determinados gestos, que siempre se repiten, que son perfectos. Luego el actor muestra a esa muchacha concreta, que es vehemente o paciente o está enamorada. Al mismo tiempo muestra cómo el actor expresa la vehemencia, la paciencia o el enamoramiento, con gestos que se repiten.

»Continuidad de los gestos.» [27]

Hayman sugiere que tras ver a Mei Lan Fan, Brecht tal vez «intuyera la posibilidad de sacar mayor partido de la dramática china que de la japonesa. Mientras que los dramas *noh*, que eran de origen feudal, invitaban a aceptar el *statu quo*, las tramas chinas giraban más a menudo en torno a la necesidad de justicia social en una sociedad corrupta.» [28] Para Hans Mayer, en cambio, «el arte y en la filosofía de China encontró realizada aquella unidad de lo pedagógico y de lo artístico a la que aspiraba desde hacía ya largo tiempo.» [29]

Con todo, como advierte Mayer, no conviene exagerar esta relación, pues es cierto que Brecht «estaba determinado a incorporar a su propio trabajo sólo las formas, pero de ningún modo la sustancia del teatro chino. Esto era inevitable, puesto que la mímica historizante del actor chino correspondía a una conciencia histórica común del artista y de su público, pero suponía, desde el punto de vista de la función, casi lo contrario de aquello a lo que Brecht aspiraba con sus esfuerzos para la historización. [...] La cita reproduce un entendimiento entre el escenario y el patio de butacas. Entendimiento equivale a confirmación. Una tradición común y vinculante. Lo actual se mostraba como componente de una tradición ininterrumpida. Esa tradición goza de reconocimiento continuado, no se pone en duda. En este punto, Brecht sólo podía aceptar las formas, pero tenía que vedarse la esencia y, desde luego, la función de este arte escénico eminentemente conservador desde el punto de vista social.» [30]

Notas

[1] Hans Peter Neureuter, "Posfacio a *La Judith de Shimoda*", en Bertolt Brecht, *La Judith de Shimoda* (Madrid, Alianza, 2010), p. 157. Traducción de Carlos Fortea. [2] Glenn W. Shaw. "Introducción a la traducción inglesa de Yamamoto Yuzo: *Three Plays*", en *La Judith de Shimoda*, p. 129. [3] Hans Peter Neureuter, *op. cit.*, pp. 159-160. [4] *Ibid.*, p. 176 [5] *Ibid.*, p. 177-178. Además de Wuolijoki, Neureuter habla de «rastros de manos ajenas, algunas expresiones, algunas expresiones torpes, anglicismos, finlandesismos», presumiblemente de mujeres del entorno de Brecht, muy especialmente Margarete Steffin. (p. 175) [6] *Ibid.*, p. 186. [7] *Ibid.*, p. 163. [8] *Ibid.*, p. 167, n20 [9] *Ibid.*, p. 169, n22 [10] *Ibid.*, p. 171 [11] Ronald Hayman, *Brecht. Una biografía* (Barcelona, Argos Vergara, 1985), p.

88. Traducción de Jaime Zulaika. [12] La otra influencia en la parábola fue la Biblia luterana: «A partir de los seis años Eugen asistió a una escuela elemental protestante. Había sólo dos clases, mixtas, y las dos aulas tenían puertas bajas y ventanas pequeñas. Posteriormente afirmó haberse aburrido durante los cuatro años que pasó allí, pero en las clases dominaba el libro que su madre estaba siempre citando y leyendo: la Biblia luterana. Más tarde no sólo escribiría obras en forma de parábola, sino que muchas veces pensaría en términos de parábola: la influencia bíblica le caló muy hondo.» Ronald Hayman, *op. cit.*, 21 [13] Bertolt Brecht. *Diario de trabajo*. 3 volúmenes (Buenos Aires, Nueva Visión, 1977), vol 3., p. 124. Traducción de Nélica Mendilaharsu de Machain. [14] En Bertolt Brecht, *Me Ti. Llibre dels canvis* (Barcelona, Empúries, 1984), p. 163-164. Traducción de Segimon Serrallonga. [15] Mo Ti, *Política del amor universal*. (Madrid, Tecnos, 1987), pp. 54-56 Traducción y notas de Carmelo Elorduy. [16] Mo Ti, *op. cit.*, p. 175. [17] Manuel Sacristán, *Lógica elemental* (Barcelona, Vicens Vives, 1996), pp. 299-300. [18] Mo Ti, *op. cit.*, p. 129. [19] *Ibid.*, p. 190. [20] Hans Mayer, *Brecht* (Hondarribia, Hiru, 1998), p. 217-218. Traducción de Barbara Klüger, Betti Linares y Marisa Barreno. [21] Bertolt Brecht, *Historias del señor Keuner. Me-Ti. Libro de los cambios* (Madrid, Alianza, 1991), pp. 152-153. Traducción de Juan del Solar. [22] Ronald Hayman, *op. cit.*, p. 165. [23] Juan Antonio Hornigón (ed.), *Meyerhold: textos teóricos* (Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008), p. 290. Traducciones de J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J.L. Bello y José Fernández. [24] Juan Antonio Hornigón, *op. cit.*, 408. [25] Ronald Hayman, *op. cit.*, p. 201. [26] Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*, vol.2, p. 237 [27] Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona, Alba, 2004), p. 300-302. Traducción de Genoveva Dieterich. [28] Ronald Hayman, *op. cit.*, 201. [29] Hans Mayer, *op. cit.*, p. 217. [30] *Ibid.*, 221.

Àngel Ferrero colabora habitualmente con *SinPermiso* con traducciones y artículos de crítica político-cultural.

sinpermiso electrónico se ofrece semanalmente de forma gratuita. No recibe ningún tipo de subvención pública ni privada, y su existencia sólo es posible gracias al trabajo voluntario de sus colaboradores y a las donaciones altruistas de sus lectores. Si le ha interesado este artículo, considere la posibilidad de contribuir al desarrollo de este proyecto político-cultural realizando una **DONACIÓN** o haciendo una **SUSCRIPCIÓN** a la **REVISTA SEMESTRAL** impresa.

www.sinpermiso.info, 11 julio 2010