

**Universidad de Los Andes**  
**Facultad de Artes y Humanidades**  
**Departamento de Literatura**  
**Tesis de Grado**

***Baal:***  
***El erotismo como desintegración***

***Por: Hernán Hernando Parra R.***

***Director: Eduardo Gómez***

## **Dedicada al Teatro R101**

# ÍNDICE

<b>Justificación</b> .....	<b>4</b>
<b>Capítulo I. Contextos</b> .....	<b>9</b>
1. Contexto Socioeconómico .....	11
2. Contexto Artístico – El Expresionismo .....	19
3. Contexto Mitológico - El Origen del Nombre .....	26
<b>Capítulo II. Caracterización del Personaje</b> .....	<b>31</b>
1. El Retrato - Coral del Gran Baal .....	33
2. El erotismo como desintegración .....	40
2.1 Baal y la Burguesía .....	41
2.2 Baal y los bajos fondos (I) .....	48
2.3 Baal y la Naturaleza (I) .....	64
2.4 Baal y los bajos fondos (II) .....	65
2.5 Baal y la Naturaleza (II) .....	68
2.6 Baal y los bajos fondos (III) .....	75
2.7 Baal y la Naturaleza (III) .....	77
2.8 Baal y los bajos fondos (IV) .....	83
2.9 Baal y la Naturaleza (IV) .....	87
3. El peregrinaje de la desintegración .....	89
<b>CONCLUSIONES - Baal y nuestra época</b> .....	<b>93</b>
<b>NOTAS</b> .....	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>106</b>

## JUSTIFICACIÓN

Bertolt Brecht (1898-1956) es una de las grandes figuras literarias, políticas y sociales de la primera mitad del siglo XX. De una versatilidad asombrosa, en su obra encontramos ensayos literarios, poemas, novelas, teoría y técnica teatral, comentarios periodísticos y una extensa producción dramática; así como podía dirigir una comedia o una tragedia, escribía guiones cinematográficos y dirigía películas. Pero Brecht fue ante todo un poeta y un dramaturgo intensamente preocupado por el porvenir - y el presente - del Hombre: "el destino del hombre es el hombre mismo", escribiría.

En este ensayo pretendo acercarme y comprender algunos aspectos iniciales, no muy conocidos ni apreciados, de la dramaturgia de Bertolt Brecht, a través de la primera de sus obras: *BAAL*<sup>1</sup>. Una pieza única en la producción brechtiana debido no sólo al tema, un "poeta maldito", sino a la importancia que tienen en ella la lírica y los conflictos sexuales y amorosos.

En este escrito he optado por guiarme por los intereses constantes que Brecht manifestó a lo largo de su obra: "[...] su interés por los humildes y su encono contra la guerra [...]"<sup>2</sup>. Este interés se manifiesta incluso en las primeras etapas de su obra, haciendo de "*Baal*" una manifestación de conciencia social en un grado mayor que lo que generalmente se le concede: Sus personajes comentan sin cesar el desasosiego y la confusión que los domina, una ausencia de deseos y pulsiones los habita. Y esta carencia se relaciona indirectamente con la postguerra, la miseria, las ciudades y sus oscuros recodos de soledad.

Brecht está inmerso en su *aquí y ahora*. Los elementos terrenales y antiheróicos presentes en *Baal* provienen, no sólo de una respuesta irónica al

expresionismo idealizante, sino de una profunda preocupación por la sociedad en la que vive y por su propia vida.

Walter Weideli sostiene que “[...] si existe en *Baal* un esbozo de crítica social ésta permanece equívoca, abstracta, puramente instintiva. [...]”<sup>3</sup>. Es claro entonces que *Baal* es solamente una exposición reveladora de contradicciones y no una solución sintética de esas contradicciones: “Mis conocimientos políticos, expresará Brecht en 1939, eran entonces vergonzosamente limitados; tenía, sin embargo, conciencia de las grandes diferencias que separan a los hombres en su vida social, y no creía que fuese mi deber resolver formalmente las discrepancias y los antagonismos que yo resentía profundamente.”<sup>4</sup> Si la crítica de Brecht nos parece equívoca es por que está hecha desde una sensibilidad que le nace de las entrañas y no desde un sistema de pensamiento político. Este hecho, sin embargo, (después de la caída del estalinismo) ha hecho que *Baal* sea mucho más valorada, precisamente porque es una pieza en donde existe una búsqueda apasionada y un lenguaje poético más intenso y elaborado. Su análisis por tanto, se justifica plenamente porque es una obra que (en general, y debido a la radical politización que exigió la lucha contra el fascismo y a los problemas suscitados por las dos guerras mundiales) ha sido bastante subestimada, no sólo por el mismo Brecht sino por muchos de los especialistas en su obra.

"*Baal*", escrita en 1918, cuando el autor tenía 20 años, “[...] es una obra de 22 escenas, cuatro canciones y además fragmentos de canciones y una coral a modo de introducción. Se estrenó en el *Altes Theater de Leipzig*, el 8 de diciembre de 1923, bajo la dirección de *Alwin Kronacher*, con escenografía de *Paul Thiersch* y con *Lothar Korner* en el papel principal, provocando un gran escándalo. [...]”<sup>5</sup> ;

En “*Baal*”, Brecht asume su época a través de la aventura de un hombre visceral y carnívoro, **poseedor de una fuerza sensual y morbosa que buscará la muerte**. Esta figura, no sólo es una forma de parodia descarnada, sino de búsqueda instintiva y casi desesperada de un Brecht que se enfrenta a las contradicciones de la sociedad industrial y que está en proceso de desintegración respecto a su

familia, a su clase social y a la Alemania que acaba de sufrir una derrota terrible en la Primera Guerra Mundial.

No es una coincidencia que la historia se desarrolle en un mundo de asesinatos, locura y desafuero de los sentidos. Baal es el poeta de los vagabundos, de los criminales, de las prostitutas y de los desahuciados. Un trovador de tugurios que entretiene con sus composiciones a un público de desposeídos a cambio de un aguardiente. Su tránsito hacia la desintegración es anunciado desde la coral introductoria. La muerte es -consciente o inconscientemente- uno de los temas centrales en sus poemas y canciones, además es el origen y la conclusión de muchas de sus acciones a lo largo de las 22 escenas de la obra. Su sensualidad y erotismo, en medio de la embriaguez, resulta siendo (por un exceso vicioso y obsesivo), un desgaste mortal.

La obra llama la atención sobre la capacidad del hombre de forjarse un destino y de la paradoja de que ese destino esté sometido a la fuerza de los instintos y de los ciclos de la naturaleza.

Y, aunque esta obra fue escrita hace 85 años, los problemas que trata no sólo permanecen en la juventud de las grandes ciudades occidentales, sino que se han tornado masivos y muy complejos\*. Hoy, en medio de una crisis existencial y cultural, la juventud trata, con torpeza y frenesí, de liberarse. Sus excesos y búsquedas de experiencias intensas están enmarcadas en la implacable destrucción de valores que el dinero del narcotráfico y el miedo a la muerte generan. Las esperanzas de los jóvenes ya no miran al futuro lejano y sus proyectos adquieren un tinte cada vez más inmediatista. Devorar es la regla.

La generación de los ochenta vio masacradas sus esperanzas. La generación de los noventa se despertó desencantada. La presente ha perdido su dolorida

---

\* Se hace necesario aclarar que la presente actualización es tan sólo un intento por mostrar la pertinencia de la pieza teatral para nuestros tiempos. Por ningún motivo pretende ser un estudio sociológico aplicado a la literatura.

memoria. Carecemos de proyectos políticos que aborden los problemas decisivos para crear una nación culta y nuestros gobiernos se concentran (ante todo) en reprimir y militarizar para evitar cambios fundamentales, disimulando la realidad de una sociedad monstruosamente desigual, cuya clase dirigente tiene bastante en común con algunas tendencias represivas del capitalismo europeo de la primera mitad del siglo XX. Como entonces, ahora el pueblo, embrutecido y hambreado, no encuentra propuestas constructivas y es cada vez más violento.

En tal panorama *Baal* cobra un sentido actual y profundamente pertinente como retrato, reflexión y cuestionamiento básico de la juventud de nuestros tiempos.

Pero, ¿Cómo acceder a la comprensión de la obra? Eduardo Gómez, en su libro *Ensayos de Crítica Interpretativa*, afirma *“(...) Por fortuna, en el arte y en las tendencias críticas que suscita y necesita, están excluidas la fórmula exacta, la comprobación experimental inobjetable o la seguridad tranquilizadora porque la imagen artística es irreductible a esquemas racionales y su autenticidad está precisamente en función de su carácter inagotable y caleidoscópico. Pero es preciso marcar diferencias entre una crítica en la que se proyectan desde fuera las convicciones del crítico y otra que busca un sentido a través de la interioridad del lenguaje del autor, así también se manifiesten en ella (inevitablemente) las ideas y la concepción del mundo del crítico que acoja este nuevo método. Ante todo, en una crítica interpretativa se asume el carácter parasitario y muy relativo de toda crítica artística, en el sentido de que se tiene plena conciencia de que aquí no hay autonomía creativa suficiente, sino que tiene lugar una cocreación de segundo grado, la cual se define en función de otra obra como desarrollo y comentario de temas preexistentes y obligatorios. (...) En lo que se refiere a la crítica literaria, hasta finales del siglo pasado era todavía (y aun en Europa) una especulación (a veces brillante) de letrados, bastante retórica y de una ceguera sorprendente aun en sus más grandes representantes. Hoy día comienza a asesorarse del psicoanálisis, del marxismo y, en general, de las tendencias filosóficas más objetivas, así como de la sociología y el estudio de las lenguas, el pensamiento político y las ciencias naturales. Con todo, su carácter seguirá siendo muy relativo y su modus operandi tendrá que basarse en **hipótesis que se ponen a prueba dentro del mismo desarrollo del relato**. El crítico de esta tendencia sabe que su interpretación, de alguna manera, está interferida por desfiguraciones subjetivistas, por falta de información o por el sobrepasamiento inevitable que, en alguna medida, surge de la extraordinaria riqueza de un autor genial, como es el caso de Mann, de que la crítica interpretativa es la única forma de alcanzar una aproximación a un sentido más objetivo (y que pueda servir como base de una discusión fecunda)*

*al moderar y relativizar las propias ideas y juicios apriorísticos del que interpreta, de tal modo que no impidan aprender de la obra en cuestión y lo presionen a ir más allá de sí mismo (...)*<sup>6</sup>

Por lo que la presente propuesta se enfoca sobre el estudio del personaje central de la obra a través de la interpretación de sus conflictos, sus contradicciones y las sucesivas transformaciones que experimenta.

Para tal efecto, en primer lugar profundizaremos en el contexto social y artístico del primer Brecht –en especial el expresionismo inicial- para así encontrar los elementos que enmarcaron la producción de la obra en cuestión y que, sobre todo, dieron a Brecht un lente a través del cual observó los elementos que después transformaría al crear “Baal”<sup>7</sup>-. Así mismo estudiaremos algunos de los significados mitológicos del nombre del personaje principal.

En segundo lugar caracterizaremos al protagonista a partir del retrato que hace el autor y de los principales acontecimientos, los espacios y el tiempo en donde se encuentra ubicado. Se revisarán algunas de las técnicas y recursos narrativos utilizados en la obra para la construcción de la imagen del personaje.

Finalmente, se describirán las transformaciones del personaje a lo largo de su proceso existencial para de esta manera dilucidar cómo se va configurando a través de una sucesión de cambios. Se analizarán las transformaciones y sus motivaciones.

Las conclusiones del presente documento provendrán de una relectura de la obra desde el análisis propuesto



**CAPÍTULO I.**  
**CONTEXTOS**

*“(...) La formación y el desarrollo de la Literatura son una parte del proceso histórico conjunto de la sociedad. La esencia estética y el valor estético de las obras literarias, y en relación a ello su efecto, constituyen una parte de aquel proceso social por el cual el hombre se apropia del mundo mediante su conciencia. (...)”*

*Lukács, Gyorgy. Sociología de la Literatura.  
Barcelona: Ediciones Península, 1968. Pg 206*

## 1. Contexto Socioeconómico

*Vine a las ciudades en tiempos de desorden,  
cuando reinaba allí el hambre.  
Vine al pueblo en una época de rebelión  
y me rebelé con él.  
Así, pasó el tiempo  
que me habían asignado sobre la tierra.  
Comí mi alimento entre las batallas,  
para dormir me tendí entre los asesinos,  
practiqué con negligencia el amor  
y observé sin paciencia a la naturaleza.  
Así pasó el tiempo  
que me habían asignado sobre la tierra.  
Todos los caminos llevaban al fango en mi tiempo,  
mi manera de hablar me delataba al matarife.(...)*

*An Die Nachgeborenen.  
Poema final de Svendborger Gedichte,  
100 Gedichte, Gedichte und Lieder y (Reclam) Gedichte.  
Selected poems, pág 172. <sup>8</sup>*

### I.

A finales del siglo XIX, Alemania, como la primera potencia industrial de Europa, entró en poco tiempo a un tumultuoso periodo de cambios. Pasó de ser una sociedad con rezagos feudales muy fuertes en su estructura socioeconómica a convertirse en el hogar de “[...] pesados gigantes industriales [...] unidos con los pioneros de nuevas tecnologías [...]”<sup>9</sup>.

Este cambio radical dio una primacía muy grande a la ciudad e incitó a la formación de una masiva clase trabajadora. Provocó crisis en muchos ámbitos de la vida nacional e impuso nuevos retos a los individuos que participaban de éstas.

Durante este auge capitalista, bs industriales comenzaron a ver en el campo una fuente permanente de mano de obra barata, representada por los campesinos que emigraban a la ciudad; ya sea para integrarse al proletariado en formación o a la pujante pequeña burguesía<sup>10</sup>. Brecht mismo es un hijo de la burguesía de Ausburgo, donde su padre dirige una fábrica de papel.

El movimiento trabajador se hizo de esta manera más grande y poderoso. Pero la confrontación de clase que se agudizaba (poniendo en peligro la supremacía de la burguesía) jugó un papel importante en el desarrollo de la primera guerra: “[...] *el chovinismo y el patriotismo estrecho [...] permitieron a la burguesía y a los gobiernos reaccionarios hacer olvidar a la gran masa de los explotados las diferencias y el antagonismo que les separaba de ella, y embarcarla en una aventura imperialista [...]*”<sup>11</sup>. Por otra parte estaba en juego una nueva repartición del mundo por parte de las potencias europeas, y como Alemania estaba surgiendo como nueva potencia, se sintió obligada a ampliar su “espacio vital” y a conquistar mercados para su recién nacida industria pesada. De esta manera el pueblo siguió a los poderosos de Alemania, y bajo el mando de ellos se embarcó en una desastrosa campaña militar. El mismo Brecht escribía en sus años de escuela secundaria (1914), poco después del inicio de la guerra: *“Todos nosotros, todos los alemanes tememos a Dios y a nada más sobre la tierra”*<sup>12</sup>

Paralelamente, el tejido social del pueblo -que en teoría se hallaba unificado- comenzó a desintegrarse en medio de un tormentoso contexto: Las mujeres y los jóvenes tenían una perspectiva de la guerra que distaba mucho de la de un soldado. Estando en casa asumieron el mando de una sociedad en condiciones extenuantes; mientras que los soldados se entregaban a la matanza y aquellos que, entre ilesos y mutilados, sobrevivían para un nuevo día de batallas, durante la noche invadían los burdeles en tierras extranjeras. Gracias a este incremento de la

promiscuidad sexual y al hacinamiento de las ciudades, se iniciaron brotes de sífilis y otras enfermedades endémicas que cobraron tantas víctimas en las filas del ejército y la población civil como la guerra misma. Esto pudo observarlo el joven Brecht durante su corto servicio en el conflicto como enfermero y el efecto que ello tuvo fue tan fuerte, que incluso entró en contradicción tanto con sus más nobles inclinaciones como con sus deseos primarios: “[...] un día estuvo Annie Bauer, por la noche, en el estudio, y bebimos aguardiente bajo el farol veneciano; me puse a puntear la guitarra, la besé y me excedí un poco; pero olía a chica pobre y la mandé a su casa. Además, me asusta la go(norrea). (Junio 21-26, 1920)”<sup>13</sup>

En este clima de muerte y desasosiego, el mantenimiento del “orden” social dependía de que el pueblo pudiera olvidarse de sus angustias y canalizar su inconformidad, ya fuera a través de una **ideología “salvadora”** o a través del **desenfreno de los sentidos**; así, ante las presiones de la industria masiva de los medios y la propaganda, la tradición y los preceptos morales que se practicaban antaño comenzaron a ceder. La mayoría de los alemanes fueron muy influidos por la xenofobia, las obsesiones nacionalistas y el culto popular al progreso de la ciencia positiva. Pero, por debajo, los burdeles seguían siendo visitados y la desmoralización de las ciudades crecía al amparo del conflicto y las sórdidas relaciones sociales:

“ [...] Entre el bullir de pecadores vergonzantes,  
desnudo Baal se revolcaba en paz [...]”<sup>14</sup>

Pero la desintegración de las instituciones sociales y morales estaba acompañada de una desintegración de los proyectos socioeconómicos nacionalistas, expresada en una agudización de las contradicciones de clase: Los obreros y la burguesía se habían unido en la red de un nacionalismo optimista que la derrota en la Primera Guerra Mundial desgarró. Las heridas de guerra, el hambre, las enfermedades, la miseria, las extenuantes horas de trabajo industrial y los problemas estructurales de la familia y la sociedad fueron decisivos para reforzar la identidad de clase del

pueblo y debilitar su unión con la burguesía. Después de la guerra, el movimiento trabajador se reafirmó como adversario de las clases dominantes. Esto significó un fortalecimiento de los partidos políticos de inspiración socialista y marxista que se estaban gestando desde la aparición del *“Manifiesto Comunista”* en 1848 y la publicación del *Capital* en la década de 1870.

Los Comunistas y Social-Demócratas ganaron muchos adeptos y, aunque pocas veces unidos, iniciaron luchas que tuvieron que ser aplastadas con la muerte; como el levantamiento espartaquista de 1919, después del cual Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, dos de los principales líderes comunistas, fueron asesinados junto con cientos de partidarios del movimiento.

Las palabras de Rosa Luxemburgo nos hablan de la fuerza del movimiento trabajador y de sus derrotas a manos del poder y su propia inmadurez: *“¡El orden prevalece en Berlín! Así proclama la prensa burguesa triunfante, así proclaman Ebert y Noske, y los oficiales de las ‘tropas victoriosas’, quienes son vitoreados por la turba pequeño-burguesa en Berlín agitando pañuelos y gritando ‘¡Hurra!’ El honor y la gloria de las armas Alemanas han sido reivindicados ante la historia del mundo. Los que fueron ahuyentados en Flanders y el Argonne han restaurado su reputación con una victoria brillante --- sobre trescientos ‘Espartaquistas’ en el edificio de los Vorwarts [...] y concluye mas adelante: “[...] ‘¡El orden prevalece en Berlín!’ ¡Tontos Lacayos! Su ‘orden’ está hecho de arena. Mañana la revolución ‘se levantará otra vez, blandiendo sus armas,’ y para su horror proclamará con brillantes trompetas: ¡Yo fui, Yo soy, Yo seré!”* <sup>15</sup>.

Tiempo después el nazismo y el fascismo terminaron por beneficiarse de esta esperanza fallida de reivindicación social. Le ofrecieron al pueblo alemán la posibilidad de construir un nuevo estado, paternalista y todopoderoso, basado en la “tradición germana” de la unión nacional y en la superioridad de la raza aria. Repitiendo la constante imperial de vincular el poder con las raíces culturales y hacer de esto la legitimación del sacrificio y la matanza.

## II.

Por otra parte, la ciudad como nuevo escenario de las relaciones productivas jugó un papel decisivo en el cambio de mentalidad social en Alemania. La cotidianidad del obrero es esencialmente diferente de la del campesino; en tanto que mientras éste está en permanente contacto con la tierra, la materia prima y los productos de su trabajo, aquél se encuentra enajenado en el proceso de producción, distanciado de la naturaleza de su trabajo.

El mercado, la competencia y las necesidades productivas altamente tecnificadas y masificadas vienen a reemplazar a la naturaleza en su calidad de factor condicionante del trabajo del Hombre. El contacto cotidiano con los ciclos de la naturaleza se ve sustituido por el vértigo industrial, pero como es obvio, este reemplazo es insuficiente: *“(...) En el curso de las últimas generaciones la humanidad ha realizado extraordinarios progresos en las ciencias naturales y en su aplicación técnica, afianzando en medida otrora inconcebible su dominio sobre la Naturaleza.(...) El hombre se enorgullece con razón de tales conquistas, pero comienza a sospechar que este recién adquirido dominio del espacio y del tiempo, esta sujeción de las fuerzas naturales, cumplimiento de un anhelo multimilenario, no ha elevado la satisfacción placentera que exige de la vida, no le ha hecho, en su sentir, más feliz. (...)”*<sup>16</sup>

Por una parte, el control de la industria sobre la naturaleza nunca llega a ser absoluto y por el otro, los acontecimientos importantes del desarrollo social y la economía le son ajenos al pueblo en general, y se rompe así el lazo entre el mundo humano de la cultura y el mundo natural.

Esta alienación crea una necesidad que debe ser suplida: El cine, los panfletos sensacionalistas, las novelas en serie y demás productos de consumo masivo para el ocio y la *catarsis* masiva toman fuerza en Alemania. Hasta el mismo estrato de trabajadores beligerantes muestra una inesperada capacidad de consumo de estos productos<sup>17</sup>. Como el mismo Brecht apuntara, los medios de comunicación se convierten en meros medios de distribución<sup>18</sup> de imágenes, doctrinas y placebos de las clases dominantes.

Como ya se ha dicho, la moral se transforma y la búsqueda del placer y la sensación toman fuerza:

*“[...] Se debe ser fuertes, pues el gozo debilita.  
¡Si ello no marcha hay que alegrarse aún en la derrota!  
Permanece siempre joven, no importa cómo lo haga  
el que cada tarde se suicida.[...]”*<sup>19</sup>

En las ciudades, la naturaleza animal y salvaje de los hombres está reprimida por las normas sociales “civilizadas” y encuentra su forma de canalización en los bares, los burdeles, las calles y todos los rincones marginales, donde la industria no puede enmascarar a la muerte o a las más bajas pasiones:

*“[...] Y cuando Baal solamente cadáveres en torno vio  
su voluptuosidad se duplicaba siempre. [...]”*<sup>20</sup>

Los trabajadores salen de las fábricas y durante lo que les queda del día buscan sumergirse en el oasis de carnal humanidad que la vida urbana puede ofrecerles, en rincones habitados por el **lumpen**<sup>21</sup>, última “casta” de la sociedad, estrato de mano de obra cesante, miseria y criminalidad. Baal, parásito vicioso, artista lumpen, es un personaje de estos escenarios.

*“[...] Y a través de tabernas de aguardiente, catedrales y hospitales  
trota Baal con ecuanimidad y a todo se acostumbra.[...]”*<sup>22</sup>

Brecht, rebelde sin causa, se lanza desde temprano hacia una búsqueda voluptuosa, y en ello demuestra estar permeado por el espíritu de su tiempo, por el exceso y por un desarraigo forzado por las derrotas y miserias de la época. La muestra de ello es la fuente de la que dice haber extractado la historia de Baal, la historia de un hombre extraviado entre las gentes de su época: “(El arquetipo de Baal.



Enero de 1926) *La biografía dramática de Baal tiene como base la vida de un hombre que existió realmente. Era un tal Joseph K. La gente que me contó su historia recuerda aún hoy con toda claridad su aspecto físico y la conmoción que provocó en su época. Era hijo natural de una lavandera. Adquirió muy pronto su mala fama. Se cuenta que, a pesar de carecer de instrucción, era capaz de envolver con su conversación asombrosamente informada aun a personas de verdadera cultura. Un amigo me decía que tenía una manera incomparable de moverse (de tomar un cigarrillo, de sentarse, etc.) y que muchos jóvenes distinguidos imitaban sus actitudes. Sin embargo, su modo de vista inescrupuloso lo fue arrastrando cada vez más abajo. Nunca hacía nada, pero se aprovechaba desvergonzadamente de todas las oportunidades que se le ofrecían. Así se le atribuyen diversos episodios siniestros, por ejemplo el suicidio de una joven. Era mecánico de oficio, pero que yo sepa, jamás trabajó. Cuando la cosa se puso fea en A., se largó en compañía de un médico fracasado y viajó mucho; pero alrededor del año 1911 volvió a A. Allí, en una taberna a orillas del Lauterlech, perdió la vida su amigo. Fue en una gresca en la que hubo puñaladas, y es probable que haya muerto a manos del mismo K. En todo caso, éste desapareció luego del incidente, huyó de A. Y dicen que pereció miserablemente en la Selva Negra.*"<sup>23</sup>

Aquí debemos agregar que es evidente que Joseph K. inspira a Brecht por su forma de vida. Brecht vivió en una actitud parecida en sus primeros años de adolescencia y, seguramente se lumpenizó<sup>24</sup> como artista desarraigado de la clase burguesa:" *Es sabido cómo (Brecht) se inició en la literatura con la turbulencia y la sensualidad de un joven poeta rebelde, fuertemente influido por poetas malditos como Rimbaud y por la agresividad y los excesos de un Wedekind y de otros poetas expresionistas. En su primera pieza, "Baal", Brecht proyecta los demonios que lo asedian en aquella época y que se pueden resumir en la consigna de Rimbaud: cultivar el desorden de los sentidos. Baal, ese poeta maldito, poseído por una sensualidad brutal y singularmente refinada, a la vez, que quiere identificarse con la Naturaleza y llegar a ser un "hombre natural" que sólo actúe movido por apetitos y sueños, que termina asesinando a su amante(otro joven poeta) y destruyendo a la mujer que lo ama con locura, mientras vaga por los campos y las aldeas, las tabernas y los suburbios vendiendo sus canciones por tragos de aguardiente o robando y estafando incautos, es la proyección objetivada y desarrollada imaginariamente, hasta sus últimas consecuencias, de las pulsiones y tendencias que amenazaban por entonces al joven poeta Brecht, el rebelde sin causa que andaba con su guitarra al hombro improvisando canciones audaces y desconcertantes, frecuentando tabernas y sitios poco recomendables e insultando con gracia y en un lenguaje casi dialectal, a los escritores consagrados. Hijo del director de una fábrica de papel, Brecht pasa por una etapa de desarraigo individualista que se manifiesta como sensualidad transgresora de las normas de "decencia" del medio burgués en que se crió y como un anarquismo que no admite ninguna autoridad, ni*

*ninguna orientación fuera de sus inclinaciones espontáneas y sus sensaciones inmediatas. Baal es una terapéutica relativa (...)*<sup>25</sup>

## 2. Contexto Artístico – El Expresionismo\*

En el momento en que Brecht escribió “*Baal*”, el expresionismo se dibujaba como su más cercana influencia literaria. Sin embargo, no constituye una pieza típica del movimiento, sino que por el contrario, es una respuesta a **algunos** de sus exponentes, en particular a la obra “*El Solitario*” (1917) de Hans Johst: “[...] *Baal es la parodia de El Solitario, Brecht imita a Johst para destruirlo. Su poeta ya no es 'el poeta maldito' ensalzado por Johst, el genio incomprendido, sublevado contra la sociedad que lo rehúsa. Baal apenas es un poeta: un trovador de tugurios, un cantante que sólo canta si hace el amor y destruirá él mismo su talento, su 'genio'. [...]*”<sup>26</sup>.

Brecht toma lo que le sirve del expresionismo más radical, en especial la rebelión y el rechazo contra las condiciones políticas-sociales de su ambiente y busca el reencuentro del hombre con sus instintos primarios, con su animalidad, con el cosmos y con todo aquello que represente una vuelta a la naturaleza a través del amor, la embriaguez y la muerte. Rompe con las búsquedas románticas, metafísicas y religiosas y lleva a su personaje en sentido contrario, en busca de lo terreno: “[...] *¿Qué es la carne? Se desintegra como el espíritu. Señores míos, estoy completamente borracho. Dos por dos son cuatro. Por lo tanto, no estoy borracho. Pero tengo premoniciones de un mundo superior. ¡Inclinaos, hum... humillaos! Abandonad al viejo Adán [...]*” \*

---

\* Con el ánimo de ser específicos y no caer en generalizaciones unívocas que desfiguren el análisis, se hace necesario aclarar que Brecht responde con *Baal* contra una tendencia específica del Expresionismo (**aqueel que es metafísico e idealizante**) y no contra todo el movimiento. Si observamos con detenimiento, el Expresionismo fue muy variado y la mayor y mejor producción la podemos encontrar en las artes plásticas (p. Ej. en Edgard Munch, Barlach, Grosz, Otto Dix; el grupo “Die Brücke (“El Puente”) 1905-1913 con Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Fritz Bleyl, Erch Heckel, Kart Schmidt-Rottluff; el grupo “Dër Blaue Reiter” (“El Jinete Azul”) con Kandinsky, Jawlensky, Gabo, Franz Marc, August Macke, entre otros); cuyas producciones no se distinguen por los tópicos que ataca Brecht, sino que por el contrario comparten características con la pieza que estamos estudiando: ***Baal es expresionista por la manera como se describe al personaje, por la intensidad y agresividad del lenguaje, por su desafío a la decencia, etc.***

\* Todas las citas de BAAL han sido tomadas de la versión traducida por León Mames, la cual fue publicada por la Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1981. (Tomo 11 de la colección Teatro Completo de Bertolt Brecht). Por tal razón, en este documento, las únicas citas que no tienen su respectiva numeración pertenecen a la edición en cuestión. En el caso en que sea necesario utilizar otra traducción, se realizará la respectiva NOTA al final del texto.

dirá Watzmann, uno de los tantos desahuciados que se encuentra Baal a lo largo de su vida.

Es por ello que vale la pena aproximarnos a las características fundamentales del expresionismo y mostrar un camino probable para la comprensión de la obra, ya que se presenta como una expresión inmersa y activa dentro del contexto artístico de la sociedad alemana.

Podríamos decir que el expresionismo tomaba una posición de rechazo (con frecuencia virulento) frente a los sucesos históricos que lo rodeaban: la guerra, la alienación industrial, la pobreza y la incertidumbre social. De esta manera los expresionistas se rebelan contra el mundo paterno, las condiciones socio-económicas, los dogmas de la religión y de la ciencia positiva. Los conceptos como el de belleza ya no se interpretan de una manera “clásica”, se utilizan de una manera crítica. Ya no se entiende por bello la armonía, ni la idealización o la mimesis con la naturaleza; por el contrario, lo bello se nos muestra como deformación monstruosa e intencional de la realidad. Se hace visible la debilidad, la degeneración y la decadencia. Esto se puede observar claramente en la pintura –donde el expresionismo fue especialmente agresivo- de Otto Dix, entre otros, que retrata, exagera y erotiza la fealdad del mundo urbano y sus demonios.

Surgido a partir de los cataclismos de la Primera Guerra Mundial, el expresionismo busca la transformación artística del mundo que lo rodeaba: “[...] *Afirmar que el expresionismo nació por espíritu de reacción –muy lejos de todo reaccionarismo- es acercarse a la verdad. La ebullición revolucionaria de sus muy jóvenes conductores y seguidores se volcaría desde muy temprano, con la agudización provocada por la Primera Guerra Mundial y su agitada posguerra, en una cantidad de manifiestos, programas, juicios, prejuicios y dogmas intocables, que comienzan a adquirir vida más o menos a partir de 1914. La revuelta contra el mundo paterno, contra las condiciones políticas, sociales y económicas de la burguesía –de donde son oriundos en su mayoría, estos jóvenes poetas- va configurando una de las características esenciales y a las*

*que mayor fidelidad guardará el movimiento: la de que no se trata aquí de un cambio de orientación privativo de la literatura, sino de una transformación en la concepción del mundo y su vida. [...]*" <sup>27</sup>

La guerra creó condiciones que no solo provocaron, sino que forzaron a que los jóvenes y las mujeres asumieran el control de los hogares. Este proceso obligado, inmerso en el discurso que justificaba la guerra, fue más importante a la hora de generar oposición al sistema de valores nacionales que las mismas protestas explícitas de los discursos antimoralistas de los intelectuales.

En este contexto de autocuestionamiento se desarrolla plenamente el movimiento expresionista. Los elementos como el gran Estado-padre y guerrerista, el chauvinismo, el racismo tradicional en Alemania, la ruptura moral, la alienación industrial, la joven revolución bolchevique (no comprendida en sus reales magnitudes por el joven Brecht sino años más tarde), la pobreza y el creciente sector obrero son preocupaciones centrales para el expresionismo: *"La génesis del expresionismo está, sin lugar a dudas, en el reconocimiento de que la humanidad se ha precipitado ávidamente al caos, es decir, que está en frente a una quiebra de los valores de la civilización en una medida antes inconcebible. ¿Síntomas? Aquí van algunos. El triunfo de una jerarquía materialista, la invasión de la máquina y la técnica, la superstición de la ciencia y el progreso, el predominio del enfoque burgués, la miseria de la clase desposeída y la multiplicación del proletariado, el engranaje económico capitalista, el culto al Estado omnipotente, infalible y omnicomprendivo. [...]*" <sup>28</sup>. A partir de estos tópicos, de enormes dimensiones históricas, el expresionismo desarrolla los contenidos temáticos, teatrales, poéticos, simbólicos y literarios que le son característicos.

En el contexto particular del teatro, estas preocupaciones se manifestaron en la búsqueda de una totalidad que lograra integrar el espíritu del hombre con el lado oculto de su naturaleza. El personaje por excelencia era el individuo marginado por el mundo, que nunca podrá conciliar su propio sentido de la espiritualidad con el materialismo imperante. En busca de su libertad, comienza un peregrinaje, pero entra en conflicto con lo establecido y la rigidez del mundo que abomina.

Con este tipo de búsquedas, cierto expresionismo (no todo) planteó una manera particular de componer la escena y los elementos en su interior. La reconstrucción teatral se hizo por medio de una “*poética metafísica*” plasmada en una prosa cargada, extensa y unificada por la lógica mítica y las verdades eternas en ella cifradas: “*Lo característico de ese teatro de mitos, deliberadamente acaico y fantástico, de personajes melancólicos y escenas difusas, es su lenguaje pesadamente articulado, que se muestra sólo en símbolos alrededor de la expresión elemental, y desenvuelto hacia adentro, es una acción interior, en que cada escena está aislada como un bloque de difícil acceso e integrada por personajes, símbolos ellos mismos, fuera de toda relación empírica. [...] La figura teatral actúa mediante un proceso de ruptura y cambio, porque el drama, el choque trágico está desarrollado en el seno de la misma intimidad del personaje [...]*”<sup>29</sup>

De esta manera, éste expresionismo reinterpreta la tradición heroica y romántica: “[...] *Los expresionistas se ahogan en el ambiente que respiran; todo lo encuentran sin sentido, vacío, falso o caótico. Tienen la piel muy sensible, los nervios incontrolables, y el presentimiento de que sus destinos personales no desentonarán con el aire trágico que los circunda [...]*”<sup>30</sup>. El héroe trágico es el solitario, el incomprendido, el religioso.

Con el paso del tiempo, las convenciones expresionistas llegaron a ser una moda dramática y su lenguaje fue enaltecido al punto de convertirse en un cliché de la época. La inconformidad y el trágico destino de los iluminados, su patética impotencia y la imposibilidad de asumir lo que la vida les ofrecía; éstas eran las marcas del héroe típico. El público debía *identificarse* con él, en la medida en que la búsqueda de estos héroes míticos, modernos Parsifals, era una búsqueda de la humanidad que supuestamente se basaba en el viaje a lo “metafísico”.

Se acostumbra, en algunos círculos, a clasificar las primeras producciones de Brecht dentro del expresionismo idealizante, pero es evidente que Baal no es un joven atormentado<sup>31</sup> por búsquedas metafísicas:

*“[...] Si hay Dios o no lo hay  
a Baal le da lo mismo, mientras Baal exista.  
Pero en cambio es a Baal demasiado serio como broma  
si hay vino o no hay vino. [...]”<sup>32</sup>*

Baal es un canalla, es difícil identificarse con él, con sus movimientos paquidérmicos y sus palabras letales o con sus manos manchadas de sangre: “(10 de febrero de 1922) *Espero haber logrado evitar en Baal y en La Jungla de las Ciudades uno de los errores que se cometen habitualmente en el arte: el afán de convencer. Intuitivamente procuro tomar distancia y me preocupo de que mis efectos (de índole poética y filosófica) se limiten al escenario. La splendid isolation del espectador no se viola aquí, no es sua res, quae agitur, no se lo tranquiliza estimulándolo a compartir sentimientos, a reencarnarse en el héroe y a sentirse importante e invulnerable, mientras se observa a sí mismo en dos ejemplares [...]”<sup>33</sup>. Para Baal el asesinato es una experiencia frugal y son estas manifestaciones de la naturaleza las que guardan el sentido de su vida.*

Brecht toma lo que le sirve del expresionismo, pero no se adscribe a sus convenciones populares. Se sirve de ellas, pero esto es tan sólo una sutil distracción antes de la aparición de lo “abominable”:

*“[...] BAAL: [...] ¡Eres un inútil, un sarnoso, un loco, un animal!  
¡Eres pus, estiércol, montón de andrajos!  
Nos quitas el aire con tu avidez,  
decían [...]”*

Baal ama la soledad, pero no la soledad iluminadora y “metafísica” de “*El Solitario*” (1917) de Hans Johst. Baal ama la soledad, pero en el excusado; el amor carnal, en la frescura del jugo de una naranja – “[...] *Hay que tener dientes / pues el amor es como cuando se desgarran una naranja / y su jugo chisquetea entre los dientes. [...]”<sup>34</sup>; y la resurrección en la naturaleza, en la podredumbre de un cadáver en el río – “Y cuando se ahogó y flotando bajaba la corriente de los arroyos hacia los ríos caudalosos, el azul del cielo resplandecía maravillosamente como si debiera apaciguar. Líquenes y algas se pegaron a ella de modo que lentamente se volvió mas pesada. Glaciales, los peces nadaban junto a su*

*pierna, plantas y animales dificultaban aún su último viaje. [...] “- Se lamenta por la injusticia del mundo cuando no hay aguardiente antes de cantar – “[...] LUPU: La ventana del baño está abierta. El buitre ha volado. Sin aguardiente no hay poesía. [...] “.* Brecht responde a las obras expresionistas con una obra en donde todo parece comulgar con lo conocido y, sin embargo, es clara la intención de usar las armas de sus contemporáneos en “contra” de ellos:

*“[...] BAAL (le pone la mano en el hombro a Johannes): ¿Por qué también tú has de escribir poesías? Cuando la vida es tan decente: cuando nos deslizamos de espaldas sobre la corriente de un río impetuoso [...] “*

Si intentamos sostener este diálogo entre Brecht y el expresionismo predominante, ahora debemos preguntarnos cuál es la búsqueda fundamental que corresponde a este hombre terreno. ¿Es que acaso Brecht decidió anular el componente más importante del personaje, el motor de sus conflictos, para asignarle otro, más bajo, más despreciable? No. Es precisamente a través del uso del mito como Brecht le da contundencia a la obra. Pero no acudiendo a la idea general y abstracta del mito.

El nombre de su personaje es un vocablo semita, que evoca lo demoníaco, las fuerzas de la destrucción, la corrupción y el libertinaje:

*“[...]Si alguna vez Baal destruye algo  
para ver cómo es la cosa por dentro,  
¡Qué lástima pero es divertido!  
y si es la estrella de Baal, el mismo se tomó la libertad [...] “<sup>35</sup>*

Su comportamiento es perfectamente consecuente con ello. El nombre no es solamente anecdótico sino fundamental para la caracterización del personaje.



Baal se aliena (se confunde) brutalmente con la carnalidad de su cuerpo, con sus instintos y apetitos. El mito se encarna en hombre, se degrada y trata de buscarse a sí mismo: al Hombre:

*"[...] BAAL: [...] ¡Hay que hacer salir al animal de su guarida! ¡Exponerlo al sol! ¡Pagar!  
¡Exponer al amor a la luz del día! ¡Desnudo al sol bajo el cielo!"*

Desde las perversiones mas vanas, Baal busca a un demonio que es él mismo y sabe, sin tristeza alguna, que el final de ese camino es la muerte. Camina decidido hacia el final de su viaje porque terminarlo es precisamente lo que busca... sus premoniciones se hacen obvias, pero no por ello menos desgarradoras; pone de igual manera las manos sobre el "cerdo asado" que sobre los "blancos muslos femeninos" y con igual avidez los devora.

Su búsqueda es antimetafísica, de una sensualidad morbosa que lo consume, pero suscita el amor de una juventud extraviada. Baal no es la víctima sino el victimario y le sonríe a la muerte de sus amores mas profundos; o, como diría Bernard Dort: *'El mundo, la sociedad, los hombre, él mismo... Baal lo destruye todo. Sólo reconoce la carne: esta carne blanca, suave, cálida y mantecosa que canta a veces; la carne tumefacta de los cuerpos, seres vivos o cadáveres abandonados a la putrefacción de los bosques, transportados por los ríos y 'aprisionados por las algas y el fuco' "*<sup>36</sup>

### 3. Contexto Mitológico - El Origen del Nombre.

Baal, en la forma como podemos recordarlo, solo aparece de la mano de los dominios despóticos de los reinos semitas y se convierte en el reflejo de esa estructura social tributaria. *Baal* es un vocablo semita que significa “señor” o “amo” (plural *Baalim*) y era ésta su principal característica.

Fue aplicado a diferentes deidades, algunas veces como parte de un nombre compuesto (Baal-Fegor, El Señor Sol; Baal-Faras, Señor de la Buena Suerte; Baal-Haladim, Dueño de los Tiempos; Baal-Berith, Señor de la Alianza; Baal-Chus, Señor de los etiopes asiáticos, probable origen del nombre Baco -Bacchus-, entre otros.<sup>37</sup>). Para hablar de un Baal tendríamos que remitirnos a alguno de los Baalim que llevaban el nombre, pero ni siquiera así nos encontraríamos con un Baal único y esencial que represente una totalidad mitológica que compartan los pueblos semitas.

Podríamos encontrar características comunes como el "señorío" que todos los baalim comparten, pero esto es verdadero si lo comparamos con Dionisios, Hércules o el mismo Dios hebreo. El cual es presentado, en algunas narraciones poéticas de la antigüedad, viviendo aventuras mitológicas casi calcadas de las de algunos Baalim y con grandes semejanzas con diferentes mitos (p. Ej. La lucha de Dios contra Leviathan se asemeja a la del Zas (Baal) fenicio que, a su vez, presenta semejanzas con la lucha del Marduk babilonio contra el dragón Tiamat y con el enfrentamiento entre Zeus y Tifón. En todos, el dios gana el señorío a través de una lucha titánica.<sup>38</sup>). Pero estas semejanzas nos hablan de un vínculo que subyace a la formación religiosa de estos pueblos.

Su religión había nacido del asombro y el conocimiento producido por el contacto con las fuerzas de la naturaleza y, definitivamente, los dioses encarnan estas fuerzas. En el caso de los Baalim, éstos representan la implacable fuerza de la naturaleza -la fertilidad, la lluvia, las estaciones, la muerte- y del Hombre mismo -

la sangre derramada, la malignidad, el dominio, la ira-. “[...] lo asimilaron a Chronos ó Saturno, el dios que devora a sus propios hijos. [...]”<sup>39</sup>

Por otro lado, los baalistas eran, en su mayoría, pertenecientes a reinos despóticos que se habían consolidado a partir de las luchas sangrientas entre clanes o reinos -donde el triunfador ganaba el señorío sobre la tierra- y, con ello, el dominio sobre la naturaleza en ella presente.

Fuera el baal de la lluvia, de la fertilidad o el patrono de cualquier ciudad, todos eran señores que dominaban el mundo y que exigían un tributo que aplacara sus impredecibles caprichos: “Como nombre de un dios, BAAL lo único que tenía de común en todas la variedades de baales que recibirán culto en los varios santuarios, tribus y lugares, era la indicación de dominio y propiedad [...]”<sup>40</sup>. La naturaleza es implacable y no tiene miramientos a la hora de destruir lo que ha creado o lo que por ella ha sido tocado. El emperador actúa con similar justicia. En las sociedades tributarias la muerte era el castigo por no tributar al soberano.

Esto ya es muy cercano al sacrificio humano (si no igual), en la medida en que ni siquiera la vida importa en función de complacer al amo. Es por ello que los ritos del sacrificio adquirieron una gran importancia en esas religiones. “[...] [a Baal] Se le hacían sacrificios de bueyes u otros animales, y aún se le ofrecían víctimas humanas. [...] En muchos santuarios cuidaban de su culto sacerdotes especiales distribuidos en clases, que dirigían danzas en torno al dios, que le invocaban a grandes gritos, que en el frenesí de la exaltación cogían cuchillos y se inflingían heridas que chorreaban sangre, en tanto que el pueblo dirigía alabanzas al ídolo, doblaba las rodillas ante él y lo besaba. [...]”<sup>41</sup>. Se hacen los sacrificios para obtener la victoria o la salvación, para mantener el orden y fertilizar lo sembrado.

En estas celebraciones ya no era lo anticotidiano lo que predominaba, sino el exceso logrado a costa del sacrificio de los tributarios “[...] [Baal] Recibía sacrificios de niños que eran abrasados en el horno que formaba el pecho hueco de la estatua del dios: 200 niños nobles fueron quemados en Cartago en un momento de peligro para la patria [...]”. La

celebración era en honor de la opulencia y la libertad que el Baal concedía a sus ofrendantes. La embriaguez y los estados alterados de conciencia representaban los privilegios concedidos por dioses y soberanos, pasajes a los mundos secretos que el hombre busca por naturaleza:

*“[...] BAAL (a Emilie): No. Beberás. Un ser humano es un ser humano. [...]”*

*BAAL: [...] (bebe): El cielo es violeta, sobre todo cuando se está borracho. En cambio las camas son blancas. Hay amor entre el cielo y la tierra. [...]”*

Otra fuerza primigenia manifiesta en estas libaciones y sacrificios era la del sexo y la voluptuosidad, sin olvidar que la esclavitud sexual es un componente básico de la vida despótica y la prostitución sagrada un importante elemento ritual y litúrgico:

*“LA DUEÑA DE CASA: [...] El tiene gran afición por los cisnes. ¡Ya hizo felices a otras y tiró sus pellejos a la basura. [...]”*

Los símbolos asociados a la sexualidad son, consecuentemente, árboles como el cedro, el árbol de canela, los inciensos, entre otros. Todos elementos fálicos naturales y asociados a la producción agrícola:

*“[...] JOHANNES: Tengo una novia que es la mujer más inocente del mundo, pero una vez, en sueños, vi su cuerpo entregarse a un almendro. Su blanco cuerpo estaba tendido sobre el almendro y las nudosas ramas de éste la abrazaban. Desde entonces, ya no puedo dormir. [...]”*

*BAAL: Es el grito de los cerdos que no logran consumir sus deseos. Cuando abrazas las caderas de una virgen, te conviertes en un dios. Así como el almendro tiene muchas raíces que se entrelazan, así se unen los miembros en un lecho, y en medio de todo eso laten corazones y circula la sangre. [...]”*

En los ritos baálicos el sexo fertiliza a través de la destrucción y el exceso, pero no a través de la procreación:

*"[...] Si una hembra os da todo, dice Baal,  
dejadla pasar pues ella no tiene nada más.  
Hombres, nada temáis en compañía de hembras  
pues ellas son siempre las mismas.  
Pero a los niños hasta Baal los teme.[...]"<sup>42</sup>*

En la tradición semita la sangre fertiliza el crecimiento de las cosechas y la muerte de un árbol, por ejemplo, se asimila en las narraciones a la muerte de un dios<sup>43</sup>. Recordemos que el Baal de Brecht muere entre taladores de árboles.

La tradición judeo-cristiana como heredera de las doctrinas semitas, asimila a Baal con los ídolos adorados por aquellos que se apartan del camino de Dios: "(...) y siguieron a otros dioses de los pueblos de alrededor; se postraron ante ellos, irritaron a Yahveh; dejaron Yahveh y sirvieron a Baal y a las Astartés (...)"<sup>44</sup>. En consecuencia Baal representa las fuerzas demoníacas y desenfrenadas a las que se entregan los idólatras: "(...) ¿que los ídolos son algo? (...) lo que inmolan los gentiles ¡lo inmolan a los demonios y no a Dios!(...)"<sup>45</sup>. La misión del hombre fiel a Dios es alejarse, él mismo y a los demás, del culto a estos ídolos (representado en la Biblia por la lujuria, la codicia, el despilfarro, etc.): [Yahve se dirige a su pueblo como a una esposa infiel] "(...) ¡Que quite de su rostro sus prostituciones y de entre sus pechos sus adulterios [!](...)¡La plata yo se la multiplicaba y el oro lo empleaban en Baal!(...) Y sucederá aquel día -oráculo de Yahveh- que ella me llamará: 'Marido mio' y no me llamará más: 'Baal mio'. Yo quitaré de su boca los nombres de los Baales, y no se mentarán más por su nombre (...)"<sup>46</sup>. También el Baal judeo-cristiano es símbolo del rompimiento de la ley, de la entrega desenfrenada a los instintos pecaminosos que hacen parte de las tentaciones del mundo terrenal.

Hasta aquí esperamos haber encontrado un enlace sincrético entre los Baalim de los semitas y otras deidades naturalistas que pertenecieron a tradiciones culturales diversas. Una fuerza dominadora que vierte sus energías en la

fertilización del mundo y la comunión de sus seguidores; pero estas energías son también destructivas y peligrosas.

**CAPÍTULO II.**  
**CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE**

*“(…) Se trataría, entonces, por el contrario, de que la lectura llegue a ser una cocreación de segundo grado respecto a un texto, la cual a su vez implica una vivencia de la cultura como lucha por afianzarse como sujeto de la historia, es decir, por aportar a la humanización de un proceso. Pero para alcanzar esa culminación activa de la lectura es necesaria inicialmente una pasividad relativa, o sea aventurarse en la realidad específica que nos plantea un autor a través de su lenguaje, de sus símbolos, de sus contradicciones internas y de sus silencios. A diferencia del lector tradicional que lee desde fuera, instalado en ‘sus principios’, y en los ‘valores establecidos’, es necesario tener la capacidad de poner nuestro mundo entre paréntesis para internarnos en un mundo ajeno e inquietante que tenemos que descifrar y reinterpretar sin que las mismas intenciones del autor (siempre sobrepasadas por las sugerencias de la imagen, en el caso de la literatura y el arte en general) nos sirvan como guía (…)”*

*Gómez, Eduardo. Ensayos de Crítica Interpretativa. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1987, 112.*



## 1. El Retrato - Coral del Gran Baal\*

Cuando se componen los textos que narran las gestas de los grandes héroes, el coro tiene la función narrativa de contar de una manera completa y resumida la vida de éste. En nuestro caso, la introducción coral es un poema que revela (de manera anticipada<sup>47</sup>) la manera como los diferentes elementos del mundo de nuestro protagonista, Baal, se relacionan entre sí, para formar una unidad con sus propias reglas y principios de vida. Sin embargo este poema no es lírico, no se ocupa de ser bello, simplemente cumple con la función de narrarnos una historia en un lenguaje coloquial y con la mínima estilización. Y ésta será una característica fundamental del mundo de Baal: terreno, crudo.

Baal comienza con una coral. Una presentación tradicional de los relatos épicos. La función de esta coral es esbozar un retrato del personaje y sus transformaciones. El personaje se dibuja en ella como un rebelde sin causa (su rebeldía no propone salidas estructurales y meditadas), como un hombre salvaje que se resiste a sucumbir al clima tedioso de las ciudades y reacciona a éste espontáneamente según sus apetitos, poetizándolos en improvisaciones que, con frecuencia, tienen mucha fuerza y hasta belleza. No cede a las reglas impuestas, rechaza los cánones morales y sociales y descubre nuevas síntesis entre la vitalidad silvestre y la desolación urbana, entre el amor y la muerte.

Baal es un poeta y es la poesía lo primero que se nos aparece en la obra. Un poema introductorio que será una guía de lectura de sus actos y el eje de sus transformaciones -desde el momento en que nos anuncia su nacimiento, pasando por sus hazañas, hasta su caída-.

---

\* La traducción utilizada para la interpretación crítica de la *Coral del Gran Baal* fue realizada por Eduardo Gómez y publicada por la Revista Texto y Contexto # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre, 1991, pág. 166-168.

En primer lugar, La coral del Gran Baal nos avisa que el sujeto de la obra será un héroe demoníaco y que su nombre es Baal. Nombra como escenario de su nacimiento y tapa de su tumba a la naturaleza, la cual es representada por el cielo: un elemento enorme y poderoso, eterno e inhumano, que permanecerá antes y después de él:

*Cuando en el blanco seno de su madre creció Baal  
era el cielo tan lívido tan sereno y tan grande,  
tan joven y desnudo, tan raro y singular  
como lo amó Baal cuando nació Baal.*

Baal nace en las primeras líneas, en el seno de una madre que se confunde con la naturaleza.

En la segunda estrofa aparece la dualidad placer/dolor, elementos que están en pugna en el cielo y en nuestro protagonista. Baal oscila entre la fúnebre embriaguez de la noche y la pureza inerte de un santo a la luz del sol. Es una estrofa dual por excelencia, ya que Baal, el joven, se aparece vivo bajo el color de la muerte y muerto en la luminosa primavera del día. Por primera vez vemos su asociación con la muerte. Baal porta desde niño los signos de la muerte.

*Y el cielo siguió ahí en la alegría y la tristeza  
aunque Baal durmiera, fuera feliz y no lo viera.  
Cuando ebrio Baal, violeta era de noche  
cuando Baal piadoso al alba, era de albaricoque.*

En la tercera y cuarta estrofa conocemos el escenario de sus gestas. Baal se entrega, en calidad de caminante, a la ciudad. Toma distancia frente a todo lo que lo rodea y no se deja llevar a la derrota o al arrepentimiento. Al contrario, este Baal se revuelca sereno en medio de la decadencia del mundo. Personifica a un hombre arrogante que no se deja dominar por lo que lo rodea. La narración

mantiene la contradicción de la pureza penetrada por la oscuridad, pues nombra a los niños como espectadores de este voluptuoso escenario:

*Y a través de tabernas de aguardiente, catedrales y hospitales  
trota Baal con ecuanimidad y a todo se acostumbra.*

*Aunque Baal esté cansado, niños, Baal nunca se hunde.*

*Baal toma su cielo a cuestras.*

*Entre el bullir de pecadores vergonzantes,*

*desnudo Baal se revolcaba en paz*

*y solo el cielo, pero siempre como cielo*

*cubrió poderoso la desnudez de Baal.*

El paso por las ciudades tiene su clímax en la quinta y sexta estrofas, pues Baal se deja mancillar por el mundo, pero sin que por ello sea destruido: Se transforma en un espectador de su decadencia:

*Y la gran hembra que es el mundo*

*y que se da riendo a quien se deja prensar por sus rodillas*

*dio a Baal algunos éxtasis que él amó*

*mas Baal no murió, solamente contemplaba.*

Y esa inocencia del caminante se convierte en un hedonismo necrofilico, en un sadismo que se inflama en medio del espectáculo mortecino de las ciudades. Baal, la bestia, se encuentra encantado por la competencia feroz y descarnada con que los habitantes de la ciudad (los muertos) anhelan un espacio y una forma de ganarse la vida. En ello Baal presenta una similitud con el héroe realista, pero la diferencia la marca su ausencia de ambición. Ni siquiera la riqueza y el dominio convencional atraerán a Baal, no es eso lo que su apetito persigue:

*Y cuando Baal solamente cadáveres en torno vio*

*su voluptuosidad se duplicaba siempre.*

*Se tiene espacio, dijo Baal, no hay muchos aquí.*

*Se tiene espacio en este regazo femenino.*

De la séptima a la undécima estrofa, Baal florece como un materialista descarado y singular: Su camino no está dirigido a Dios. Baal se lanza al abismo de la embriaguez y la sexualidad:

*Si hay Dios o no lo hay*

*a Baal le da lo mismo, mientras Baal exista.*

*Pero en cambio es a Baal demasiado serio como broma*

*si hay vino o no hay vino.*

*Si una hembra os da todo, dice Baal,*

*dejadla pasar pues ella no tiene nada más.*

*Hombres, nada temáis en compañía de hembras*

*pues ellas son siempre las mismas.*

*Pero a los niños hasta Baal los teme.*

Y, a manera de sentencia, proclama a los demás su manifiesto del “buen vicioso”, donde nos aconseja el equilibrio prudente de nuestros vicios, lo cual no es más que una parodia agria de la búsqueda heroica del equilibrio cósmico:

*Es bueno todo vicio para algo*

*solamente no lo es, dice Baal, quien lo practica.*

*Vicios hay cuando se sabe qué se quiere.*

*Elegid dos vicios: uno es demasiado.*

*No demasiado podrido, de lo contrario no hay goce,*

*Se quiere, dice Baal, lo que se debe.*

*Si hacéis excrementos, dice Baal, prestad atención,*

*esto, es mejor que cuando no hacéis nada.*

*No seáis tan perezosos y tan blandos*

*pues por Dios que no es fácil el gozar.*

*Hace falta experiencia y miembros fuertes  
y una gorda barriga puede a veces molestar-*

Baal está embarcado en una peregrinación vertiginosa y estéril, pero a la cual dedica todas sus fuerzas, aún a costa de su autodestrucción o incluso en busca de ella. Prefiere buscar las manifestaciones de la muerte y en ellas descubrir una fuente de placer y vitalismo salvaje. Por lo tanto, este “código” no lo orienta hacia destinos más altos sino hacia la desintegración. Lo que evidencia es estar gobernado por una ética plenamente interior, no condicionada por códigos de pureza o a las reglas de un escalador social: **Baal decide su destino.**

Desde aquí (estrofa duodécima en adelante) el héroe se dedica por completo a la búsqueda del placer en la destrucción y se transforma en un animal carroñero, aún peor que los buitres:

*Se debe ser fuerte, pues el gozo debilita.  
¡Si ello no marcha hay que alegrarse aún en la derrota!  
Permanece siempre joven, no importa cómo lo haga  
el que cada tarde se suicida.*

*Si alguna vez Baal destruye algo  
para ver cómo es la cosa por dentro,  
¡Qué lástima pero es divertido!  
y si es la estrella de Baal, el mismo se tomó la libertad.*

Su alimento y su (la estrella de la destrucción) están manchadas del mugre de las ciudades, pero eso no importa: Ese es El Destino que pertenece a Baal, el que él ha querido escoger, en medio de la infinidad de destinos mortales:

*Y si hay suciedad ahí  
ella pertenece a Baal por entero.  
Sí, su estrella le gusta  
y está enamorado de ella*

además porque no hay otra estrella.

*Baal guiña el ojo a los cebados buitres  
que en el cielo estrellado su cadáver esperan.  
A veces se hace el muerto Baal. Desciende un buitre,  
y en silencio Baal un buitre cena.*

*En el Valle de Lágrimas, bajo lúgubres astros,  
chasqueando la lengua pace campos Baal.  
Cuando ellos están vacíos trota Baal cantando  
hacia un bosque eterno yendo el sueño a buscar.*

**Baal triunfa porque devora y consume. Se escapa de la prisión de lo debido. Baal posee y cuando ya no tiene más que devorar se retira para morir en el oscuro bosque, su origen.** La parodia concluye cuando sabemos que Baal está satisfecho, se lleva consigo el mundo que ha devorado, el premio de sus gestas. En este sentido triunfa sobre la muerte, pues le hizo el amor a dentelladas:

*Y cuando a Baal le atrae el oscuro regazo  
¿Qué es para Baal el mundo? Baal está saturado.  
y guarda tanto cielo Baal bajo los párpados  
que incluso muerto tiene suficiente cielo.*

Pero en realidad, como veremos adelante, tal triunfo no es más que un viaje a la putrefacción. Baal nunca se inmortaliza. Retorna al anonimato, a la no-existencia:

*Cuando Baal se pudría de la tierra en el oscuro seno  
ya era el cielo tan grande tan lívido y sereno  
tan joven y desnudo, tan raro y singular  
como la amó Baal cuando vivía Baal.*

Finalmente, el poema nos concede una visión panorámica, donde el poeta desaparece, para dar paso a una poesía narrativa en la que podríamos resumir las transformaciones de Baal como un camino que va desde un lirismo salvaje en su origen, pasando por el cinismo de observador, hasta la criminalidad asesina del buitre, un paso antes de la muerte.

## 2. El erotismo como desintegración

La personalidad de Baal se manifiesta, como hombre y como poeta, a través y mediante su poderosa sexualidad y su sed de vivir entre sensaciones fuertes (de una manera natural y anticonvencional). Por tal razón, una de las principales vías a través de la cuales Baal manifiesta su rebeldía es su acercamiento al amor. Con éste se inicia el argumento y el proceso de ruptura con el medio. Esa ruptura va de arriba (la burguesía) hacia abajo (la tierra, la Naturaleza, lo animal) pasando por la brutalidad de las tabernas. De la mujeres (Emilie, Johanna, Sophie, las hermanas) al hombre (Ekart), pasando por esa ambigua amistad con Johannes.

Baal cambia sucesivamente de amantes. En todo su proceso existencial solo ama realmente a Ekart: Por él se convierte en criminal. Pero tiene dos momentos climáticos que son: El primero, a raíz del suicidio de JOHANNA, Baal flaquea y se muestra confundido y el segundo, cuando decide abandonar a Sophie para entregarse a Ekart. Finalmente, en medio de la embriaguez, se va desgastando y bestializando a través de una promiscuidad que no alcanza a ser amor, sino placer sexual desenfrenado.

Otra de las manifestaciones de su rebeldía es su “oficio”, el cual está indisolublemente ligado a su erotismo. Baal es un trovador, su ‘espada’ es el Verbo –su falo insaciable- y su materialización es su poesía y sus canciones. Vive sensualmente y no espiritualmente su poesía. En Baal el Verbo es fundamentalmente su arma y medio para sobrevivir en la ciudad, para comer y beber un trago de aguardiente. También es un medio para celebrar las sensaciones intensas (a veces groseras) que experimenta, en especial las sexuales y, aunque en ocasiones exprese una especie de “intuiciones” metafísicas de la Naturaleza, su palabra le sirve para seducir o fustigar a sus conquistas



En la obra, los poemas y las canciones representan principalmente celebraciones y lamentos por lo que está ocurriendo, aunque a veces llegan a ser ‘proféticas’ dentro del esquema de la obra.

## **2.1 Baal y la burguesía:**

Su primera conquista en la obra es Emilie, la mujer de un comerciante, el cual le propone a Baal publicar su poesía. En esta escena –la primera de la obra- Baal se enfrenta a la burguesía “esnob”. Parte de este enfrentamiento es la seducción descarada de EMILIE, la esposa de su anfitrión. Desde el primer momento Baal se muestra como un sensualista. Mientras le están ofreciendo dinero y fama, el piensa en la suavidad de las camisas; acaricia a EMILIE y la invita a sentarse en sus piernas:

*UN COMEDOR*

*MECH, EMILIE MECH, PSCHIERER, JOHANNES SCHMIDT, el Dr. PILLER, BAAL y otros comensales entran por una puerta ancha de dos hojas.*

*(...)BAAL: No tengo camisas. Necesitaría camisas blancas.*

*MECH: ¿A usted no le interesa el negocio editorial?*

*BAAL: Pero tienen que ser suaves.*

*PILLER (irónico): ¿En qué cree usted que podría serle útil?*

*EMILIE: ¡Usted hace unas poesías tan maravillosas, señor BAAL! ¡Revelan tanta ternura!*

*BAAL (a EMILIE): ¿Por qué no toca algo en el armonio? EMILIE toca.*

*MECH: Me gusta comer al son del armonio.*

*EMILIE (a BAAL): Por favor, no beba tanto, señor BAAL;*

*BAAL (mira a EMILIE): ¿Árboles de canela flotan para usted, MECH? ¿Bosques enteros talados?*

*(...)*

A cada propuesta de editar su poesía y a cada elogio, Baal responde pidiendo comida, bebiendo o coqueteando descaradamente.

Baal oscila entre el maltrato y la caricia, por momentos parece verdaderamente interesado en Emilie y en otras ocasiones juega con ella como con un objeto de dudoso valor. Cuando los demás comensales la ignoran, él la vuelve su centro de atención y sin vergüenza alguna responde a cada oferta de su interlocutor con un ataque amoroso a la esposa de éste:

*(...)BAAL (a EMILIE): ¡Toque en el teclado superior! Tiene buenos brazos.*

*EMILIE deja de tocar y se acerca a la mesa.*

*PILLER: ¿Pero a usted no le gusta la música?*

*BAAL: No oigo la música. Usted habla demasiado.*

*PILLER: ¡Qué tipo raro es usted, BAAL! Aparentemente, no quiere que se editen sus poemas.*

*BAAL: ¿Usted no comercia también con animales, MECH?*

*MECH: ¿Tiene algo en contra?*

*BAAL (acaricia, el brazo de EMILIE): ¿Por qué le interesan a usted mis poesías?*

*MECH: Yo quería hacerle un favor. ¿No quieres pelar unas manzanas, EMILIE?*

*PILLER: Teme que lo exploten. ¿No se le ocurrió pensar aún en qué puedo serle útil?*

*BAAL: ¿Siempre usa mangas anchas, EMILIE? (...)*

Emilie es para Baal una especie de trofeo y de venganza contra el magnate y lo que representa:

*(...) MECH: ¿No desearía tomar un baño? ¿Quiere que le haga preparar una cama? ¿Está seguro de no haber olvidado algo?*

*PILLER: Ahora las camisas flotan río abajo, BAAL. Su poesía ya lo hizo.*

*BAAL: Vivo en la calle Klaucke 64. ¿Por qué no puedes sentarte sobre mis rodillas? ¿No se estremecen tus muslos bajo la camisa? (Bebe.) No veo por qué tiene que tener usted el monopolio. Váyase a la cama, MECH.*

*MECH (se ha puesto de pie): Me gustan todos los animales del buen Dios. Pero con esta clase de animal no se puede tratar. Ven, EMILIE. Vengan, señores.*

*Todos se han puesto de pie, indignados. (...)*

Ahora, además de que Baal rechaza un posible aburguesamiento y la posibilidad de convertirse en un niño “mimado” de la clase burguesa (un triunfo social para cualquier poeta hambriento) a través de la grosera ruptura con todo protocolo social; podemos ver otra forma de rechazo y de burla a la burguesía que rodea al personaje en el primer poema de la obra: una parodia –una imitación irónica- de las producciones de un falso vanguardismo de esa época:

*(...) LA DAMA JOVEN: Venerado maestro, señores míos: permítanme que les lea un poema del periódico. "Revolución" que les interesará vivamente:*

Se levanta y lee:

*"El poeta evita acordes radiantes,  
da voces a través de tubos, azota estridentemente el tambor,  
levanta al pueblo con frases entrecortadas.*

*El nuevo mundo  
extirpando el mundo de la penuria,  
isla de humanidad dichosa,  
Discursos, manifiestos.  
Cantos de tribunas.  
El nuevo, el sagrado Estado  
debe ser predicado, inyectado en la sangre de los pueblos,  
[sangre de su sangre,*

*El paraíso comienza.  
¡Difundamos la atmósfera del grisú!  
¡Aprended! ¡Preparad! ¡Ejercitaos!"*

Aplausos.

En este poema Brecht se burla socarronamente de las intenciones “revolucionarias” de ciertos poetas de su época. Pero también se ríen (autor y personaje) del esnobismo de la clase burguesa: Los invitados a la cena, sin darse

cuenta de lo que *aparentemente* representa este poema “revolucionario” y siguiendo los dictados de la moda y de la prensa, son quienes lo citan y lo aplauden vivamente.

Baal se comporta como una bestia en una mesa refinada y pasa por encima de cualquier convención. Derrota a sus adversarios y su premio, como se verá después, está representado por el amor de EMILIE.

La rebeldía de Baal es auténtica, en el sentido de que “quema naves” y destruye puentes, frente a quienes hubieran podido hacerlo famoso. Esto significa, además, como se verá a lo largo de las escenas, que Baal no toma en serio su poesía. Es sin duda un poeta “maldito”. No olvidemos que en esta época Brecht leía ávidamente a Rimbaud, “(...) ‘Me consagraba a la exaltada prosa de *Une saison en Enfer* (*Una temporada en el infierno*) de Arthur Rimbaud’, escribió refiriéndose a su tercera obra teatral, *Im Dickicht der Stadte* (*En la jungla de las ciudades*). Y el espíritu vagabundo y anárquico de Rimbaud impregna buena parte de Baal y de los poemas de *Die Hauspostille* (*Algunos Sermones para el hogar*). (...)”

En la segunda escena, Baal –el cómico, goloso y obsceno poeta que observamos en la comida- imparte sus enseñanzas básicas y contradictorias acerca del amor. Su “pupilo” Johannes cree en la pureza y está preocupado por un sueño impuro que tuvo con su novia virgen, una inocente jovencita. Johannes parece apenas reprimir su inclinación por Baal, a quien busca más que a su novia y a quien más tarde la entregará:

#### *EL DESVÁN DE BAAL*

*Noche estrellada. Junto a la ventana, BAAL y el joven JOHANNES. Contemplan el cielo.*

*BAAL: Cuando por la noche estamos tendidos sobre el pasto, sentimos con los huesos que la tierra es una estera, que volamos, y que en esta estrella existen animales que devoran sus plantas. Es una de las estrellas más pequeñas.*

*JOHANNES: ¿Usted tiene nociones de astronomía?*

*BAAL: No.*

*Silencio.*

*JOHANNES: Tengo una novia que es la mujer más inocente del mundo, pero una vez, en sueños, vi su cuerpo entregarse a un almendro. Su blanco cuerpo estaba tendido sobre el almendro y las nudosas ramas de éste la abrazaban. Desde entonces, ya no puedo dormir.*

Baal se burla abiertamente de las preocupaciones moralistas y sobretodo de la que tiene que ver con la pureza. Arremete contra la idealización de la novia virgen y la compara con un montón de carne. JOHANNES no entiende, de manera equivocada cree que Baal intenta desanimarlo para que no caiga en la lujuria:

*BAAL: ¿Ya viste la blancura de su cuerpo?*

*JOHANNES: No, porque es pura. Incluso sus rodillas. Hay muchos grados en la pureza, ¿verdad? Sin embargo, de noche, cuando a veces la tomo del brazo, tiembla como una hoja, pero eso ocurre sólo de noche. No tengo valor para ir más lejos. Tiene diecisiete años.*

*BAAL: En tu sueño, ¿gozaba del amor?*

*JOHANNES: Sí.*

*BAAL: ¿Usa ropa blanca alrededor de su cuerpo, y una camisa blanca como la nieve entre las piernas? Cuando la hayas poseído, quizás sólo sea un montón de carne sin rostro.*

*JOHANNES: Usted no hace más que decir lo que yo siempre he creído. Me consideraba un cobarde, pero veo que también para usted los lazos de la carne son una cosa sucia.*

Lejos de ello Baal está advirtiéndole que la carne no tiene virtud ni valor metafísico. Solo importa el gozo y la destrucción. Las leyes de la moral nada le importan: Hay que ser honestos, todos provenimos de la lujuria; hay que ser sensatos, el amor puro es una trampa que confunde:

*BAAL: Ese es el grito de los cerdos que no logran consumir sus deseos. Cuando abrazas las caderas de una virgen, te conviertes en un dios. Así como el almendro tiene muchas raíces que se entrelazan, así se unen muchos miembros en un lecho, y en medio de todo eso laten corazones y circula la sangre.*

*JOHANNES: ¡Pero la ley y los padres castigan ese acto!*

*BAAL: Tus padres (toma la guitarra) son gente caduca. ¿Cómo pueden abrir esa boca de dientes podridos para rebelarse contra el amor, ese mal del que cualquiera puede morir? Porque si ustedes no aguantan el amor, no les queda otro recurso que vomitar sobre ustedes mismos. (...)*

Pero Baal aún no conoce el amor y lo confunde con el placer; así que cuando este se acaba, cuando el objeto de deseo ha sido poseído y despedazado, es hora de seguir adelante en busca de nueva carne y nuevos placeres. Pero aquí más que de amor se trata de promiscuidad sádica y brutalmente sensual, una servidumbre que va de lo erótico a lo destructivo; pues su sensualismo es mórbido y se confundirá progresivamente con una pulsión de muerte, “(...) Partiendo de ciertas especulaciones sobre el origen de la vida y sobre determinados paralelismos biológicos, deduje que, además del instinto que tiende a conservar la sustancia viva y a condensarla en unidades cada vez mayores debía existir otro, antagónico de aquél, que tendiese a disolver estas unidades y a retornarlas al estado más primitivo, inorgánico. De modo que además del Eros habría un instinto de muerte; los fenómenos vitales podrían ser explicados por la interacción y el antagonismo de ambos (...) Bien podía admitirse que el instinto de muerte actuase silenciosamente en lo íntimo del ser vivo, persiguiendo su desintegración; pero esto, naturalmente, no tenía el valor de una demostración. Progresé algo más, aceptando que una parte de este instinto se orienta contra el mundo exterior, manifestándose entonces como impulso de agresión y destrucción. De tal manera, el propio instinto de muerte sería puesto al servicio del Eros, pues el ser vivo destruiría algo exterior, animado o inanimado, en lugar de destruirse a sí mismo. Por el contrario, al cesar esta agresión contra el exterior tendría que aumentar por fuerza la autodestrucción, proceso que de todos modos actúa constantemente. Al mismo tiempo, podía deducirse de este ejemplo que ambas clases de instintos raramente -o quizá nunca- aparecen en mutuo aislamiento, sino que se amalgaman entre sí, en proporciones distintas y muy variables, tornándose de tal modo irreconocibles para nosotros. En el sadismo, admitido desde hace tiempo como instinto parcial de la sexualidad, nos encontraríamos con semejante amalgama particularmente sólida entre el impulso amoroso y el instinto de destrucción; (...)”<sup>48</sup>

En la canción que improvisa seguidamente **“Cuando el pálido y dulce verano”**, podemos comprobar que el amor es una necesidad, un alimento para el cuerpo depredador. El amor baaliano es naturista y salvaje, descaradamente carnal. Un gozo sensual que no se compara con las emociones o las añoranzas espirituales; sino con los recuerdos de la piel y la lengua. El acto amoroso es un acto

depredador, donde el hombre consume a su amante como a un fruto jugoso hasta que ya no queda nada más.

Pero el amor baaliano es ambiguo y singularmente equívoco, puesto que por naturaleza hace del objeto amado una abominación a través de su consecuencia, la preñez, la cual es considerada como la destrucción de la belleza. La preñez prefigura la muerte, es parte de los ciclos de descomposición; desfigura a las amantes, las hincha y les roba la firmeza de sus carnes. El parto es una metáfora del vómito:

(...) JOHANNES: *¿Quiere hablar de la preñez?*

BAAL (después de algunos acordes duros): *Cuando el pálido y dulce verano se esfuma /y ellas están henchidas de amor como esponjas / entonces vuelven a ser otra vez animales / malos e infantiles, informes, con gordos vientres / y pechos fluyentes /que atenacean con húmedos y viscosos brazos como pólipos / y sus cuerpos se deshacen y se tornan lánguidos en la muerte / y paren entre gritos monstruosos / como si ese pequeño fruto fuera un nuevo cosmos. / Ellas lo expulsan con dolor / después de haberlo concebido con voluptuosidad. / Hay que tener dientes / pues el amor es como cuando se desgarra una naranja / y su jugo chisquetea entre los dientes.\**

JOHANNES: *Sus dientes se parecen a los de un animal: son de un amarillo sucio, sólidos e inquietantes.*

BAAL: *Y el amor se parece a lo que se experimenta cuando se deja flotar el brazo desnudo en las aguas de un lago y las algas se nos enredan en los dedos; al tormento del árbol que, en su embriaguez, se pone a cantar gimiendo; a la embriaguez que procura el vino cuando se lo saborea en un día caluroso y el cuerpo de la mujer penetra en nosotros por todos los repliegues de la piel, como un vino muy fresco. Suaves como plantas mecidas por el viento son sus articulaciones, y la violencia del choque hace pensar en las moscas que luchan contra la tempestad, y su cuerpo rueda sobre ti como la arena fría. Pero el amor es también como el coco que resulta sabroso mientras es fresco, pero que debemos escupir cuando le hemos chupado todo el jugo y sólo queda la pulpa amarga. (Deja a un lado la guitarra.) Ya me cansé de esta tonada.*

JOHANNES: *Entonces, ¿quiere decir que debo hacerlo, si procura una felicidad celestial?*

BAAL: *Quiero decir que te guardes de ello, JOHANNES*

---

\* La traducción utilizada para la interpretación crítica del poema **Cuando el pálido y dulce verano** fue realizada por Eduardo Gómez y publicada por la Revista Texto y Contexto # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre, 1991, pág. 169

Con esta canción Baal se burla de la moral familiar que niega la sexualidad carnal y la castiga. Baal describe la preñez en su contradictoria condición: Se da vida con dolor, belleza mediante la suciedad de lo visceral. La consumación de la feminidad –la maternidad- acaba con su deseo de poseerla.

El consejo final de Baal es: “**abstente si tu amor es puro**”. Una moraleja contradictoria que destruye la esencia del amor idealizado y cualquier posibilidad de enseñanza ejemplar para JOHANNES.

## **2.2 Baal y los bajos fondos (I):**

Ya en la taberna (escena 3), Baal no cesa de transgredir las reglas caballerosas del amor. Se ufana de su seducción, de su premio y de su incomparable desidia hacia éste. Celebra con sus compañeros de fiesta la “humanización” de esta mujer por medio del amor violento. Mientras EMILIE goza la humillación desde su rol de mujer burguesa “(...) *lo mismo [que con el sadismo] sucede con su símil antagónico, el masoquismo que representa una amalgama entre la destrucción dirigida hacia adentro y la sexualidad, a través de la cual aquella tendencia destructiva, de otro modo inapreciable, se hace notable y perceptible (...)*”<sup>49</sup>:

UNA TABERNA

*De mañana. BAAL, Carreteros. Al fondo, EKART con la sirvienta LOUISE. Por la ventana se ven nubes blancas.*

---

\* Según Freud El masoquismo se observa en tres figuras:

- Como una condición a la que se sujeta la excitación sexual (erógeno). Placer por recibir dolor físico
- Como una expresión de la naturaleza femenina (femenino). Un deseo interior de ser maltratado de cualquier modo.
- Como una norma de la conducta en la vida (moral). Un sentimiento de culpa, necesidad de castigo.



*BAAL (cuenta a los carreteros): Me echó de sus blancos aposentos porque yo no paraba de vomitar su vino. Pero su mujer me siguió y por la noche hubo festejos. Ahora la tengo encima y estoy harto de ella.*

*CARRETEROS: Habría que darle una buena paliza. Son calientes como las yeguas, pero más tontas. -¡Que trague ciruelas!- A la mía yo siempre la azoto hasta sacarle cardenales, antes de satisfacerla. (...)*

Los amigos de Baal, obreros lumpenizados, se burlan de la decencia burguesa porque ven tras de ella apetitos como el de EMILIE. Las historias de amor pasional son carnales y violentas.

En la misma taberna y paralelamente, Baal, sin contemplaciones le coquetea a JOHANNA, aunque sus palabras parezcan una celebración del amor por EMILIE:

*(...)BAAL: ¡Usted está enamorada de su JOHANNES! Ahora es primavera. Espero a EMILIE. Amar es mejor que gozar.*

*JOHANNES: Comprendo que se le acerquen corazones masculinos, pero ¿cómo puede usted tener éxito con las mujeres? (...)*

A continuación, Baal canta la canción de Orge. Una canción que podría ser calificada como naturista debido al tema propuesto. Baal está borracho y presenta el espectáculo de su embriaguez, como un animal de circo hace piruetas para divertir y divertirse, borracho es un niño infantil en medio de la celebración:

*BAAL (canta):*

*Orge me decía*

*que el lugar que más amaba en el mundo*

*no era el césped que rodea la tumba paterna.*

*Ni el confesionario, ni el lecho de una ramera,*

*ni los muslos blandos, blancos, cálidos, succulentos.*

*Orge me decía: el lugar que más quise en la tierra  
fue siempre el excusado.*

Pero esta explosión de sensualidad es también un acto de destrucción. Baal canta esta canción después de que EMILIE ha dicho que lo ama, le responde a sus afectos por medio de un poema al excusado. Baal destruye cualquier forma ideal, cualquier acercamiento heroico a aquellos a quienes toca:

*Decía que es un lugar donde todos están satisfechos  
de que encima haya estrellas y debajo estiércol.*

*¿No es sencillamente maravilloso un lugar  
donde se puede estar solo, incluso en la noche de bodas?*

Debemos recordar que EMILIE es la esposa de MECH, señora burguesa y refinada, empujada por amor hacia los sucios rincones donde Baal se deleita. Una vez allí, no encuentra a un héroe que la rescate o le muestre el mundo con un nuevo color. Es recibida por la suciedad, la vulgaridad y la crudeza escatológica de hombres que ya no se entregan a las nostalgias paternas o los ánimos religiosos, ni siquiera a una embellecida lujuria sexual: Se entregan a los placeres más elementales:

*Un lugar de humildad, donde descubres nítidamente  
que sólo eres un hombre que nada puede conservar.*

*Un lugar de sabiduría, donde puedes preparar  
tu panza para nuevos placeres.*

*Un lugar donde, mientras el cuerpo reposa amorosamente,  
haces algo por tu bien, con suavidad, pero con insistencia.*

*Y sin embargo allí descubres lo que eres:  
un muchacho que en el excusado... ¡devora!*

La canción al excusado sintetiza -con ingenio y evitando el mal gusto- lo que Baal encuentra en las ciudades, escenarios de miseria bajo un firmamento de promesas. Hombres y mujeres reducidos a su mínima (o máxima) expresión: Animales que viven de la sensualidad, su último refugio, una sensualidad grosera que les permite disfrutar hasta de la más primitiva sensación, pues un hombre es igual a cualquier otro en el ejercicio de sus funciones biológicas.

Más adelante, Ekart, jugueteón, invita a su amigo al amor homosexual. Intenta seducirlo e inducirlo a dejar la ciudad asfixiante por la naturaleza abierta. Lentamente ha comenzado la desvalorización de la ciudad para Baal y por eso Ekart empieza a seducirlo con su invitación al campo. Baal todavía se resiste pero pronto aceptará:

*(...) EKART (se ha puesto de pie y saliendo detrás del mostrador se adelanta lentamente hacia BAAL; es delgado; un tipo poderoso): ¡BAAL, deja eso! ¡Ven conmigo, hermano! A las calles de duro polvo; de noche, el aire se vuelve violeta. A las tabernas llenas de borrachos; en los negros ríos caen las hembras que tú has embarazado. A las catedrales, con mujercitas blancas; tú dices: ¿es posible respirar aquí? A los establos, donde se duerme entre animales; están oscuros y llenos del mugido de las vacas. Y a los bosques, donde se escucha el sonido de los bronces por encima de nuestras cabezas y se olvida la luz del cielo: allí Dios nos ha olvidado. ¿Sabes todavía cómo es el cielo? ¡Te has convertido en un tenor! (Extiende los brazos.) ¡Ven conmigo, hermano! ¡Baile, música, bebida! ¡La lluvia; que cala hasta los huesos! ¡Luz y tinieblas! ¡Hembras y perros! ¿Ya eres tan depravado?*

No hemos visto a Baal presa de una seducción. Las mujeres caen a sus pies, lo aman y él prefiere dedicarse a recibir –admirado- los elogios de su amigo y los demás:

*BAAL: ¡LOUISE, LOUISE! ¡Un ancla! ¡No me dejes con este hombre! (LOUISE se le acerca.) ¡Vengan a socorrerme, chicos!*

*JOHANNES: ¡No te dejes seducir!*

*BAAL: ¡Mi querido cisne!*

*JOHANNES: ¡Piensa en tu madre y en tu arte! ¡Sé fuerte! (A EKART.) ¡Qué vergüenza! ¡Usted es el diablo!*

*EKART: ¡Ven, hermano BAAL! ¡Como dos palomas blancas volaremos felices hacia el cielo! ¡Los campos de Dios y el olor de los campos infinitos antes de la siega!*

*JOHANNA: ¡Manténgase firme, señor BAAL!*

*EMILIE (se aprieta contra él): ¡No debes, me oyes! ¡Sería una lástima!*

*BAAL: ¡Es demasiado pronto, EKART! ¡Todavía se puede actuar de otro modo! ¡Su camino no es el mío, hermano!*

*EKART: ¡Pues vete al diablo, cabeza de niño con corazón de grasa!*

*Sale. (...)*

Inconscientemente Baal quiere (a más de gozarla) degradar a EMILIE. Pero ella sí ama en Baal cierta fuerza amoral y salvaje que no encuentra en su medio sofisticado y burgués. Baal ya atrapó a JOHANNA y al mismo tiempo juega a despreciar a EKART:

*(...) BAAL: ¡Cállate, LOUISE! ¡HORGAUER!*

*UN CARRETERO: ¿Qué quiere de mí?*

*BAAL: Aquí hay una que se siente maltratada y que quiere amor. ¡Dale un beso, HORGAUER!*

*JOHANNES: ¡BAAL!*

*JOHANNA abraza a EMILIE.*

Baal responde a los reclamos de EMILIE entregándola a sus amigos lumpenizados, quienes mancillarán aun más la condición de la dama. Es una fiesta de sacrificio. Baal es un resentido contra esa clase alta a la que pertenece EMILIE y quiere humillarla y vengarse en ella. Al mismo tiempo Baal (el sádico psicológico) intuye que las humillaciones, la rendición ante hombres primitivos y fuertes, excita a sus amigas burguesas y a su amigo Johannes; es decir que ellas y él son masoquistas, y en el fondo deben liberarse de ese medio burgués convencional en que están educados. Pues Baal no ha obligado a ninguno de ellos a seguirlo:

*CARRETEROS (golpean sobre la mesa, riendo): ¡Dale, Andrés! ¡Manos a la obra! -Ésta es de clase fina. ¡Suénate antes, Andrés! -¡Usted es un animal, señor BAAL!*

*BAAL: ¿Estás fría, .EMILIE? ¿Me amas? ¡Éste es un tímido, EMMI! ¡Bésalo tú! Si me avergüenzas ante la gente, todo terminó entre nosotros. Una. Dos.*

*El carretero se inclina. EMILIE alza su rostro arrasado en lágrimas; él la besa sonoramente. Grandes risas.*

*JOHANNES: ¡Qué mal has estado, BAAL! La bebida lo vuelve perverso y entonces se siente bien. Es demasiado fuerte.*

*CARRETERO: ¡Bravo! ¡Quién la manda visitar tabernas! -¡Así debe ser un hombre! ¡Ésta es una adúltera! -¡Recibió lo que se merece! (...)*

Baal juguetea con su premio de la noche: No sólo ha llevado a una dama burguesa a un antro de miseria transgrediendo su condición social; ha comparado su amor con el amor al excusado; ha seducido a la joven JOHANNA; ha sido “víctima” de una seducción homosexual por parte de su amigo EKART.

Hasta aquí están planteados ya los temas amorosos principales de Baal: El erotismo y el amor como sus formas de rebelión más poderosas contra el medio civilizado y culto que desprecia y quiere (a su manera) aniquilar. Estos temas se desarrollarán en profundidad a lo largo de la obra.

El siguiente tema será la profanación gozosa de la virgen (escena 4-cuadro 4.1), personificada por JOHANNA:

#### *EL DESVÁN DE BAAL*

*Amanecer. BAAL y JOHANNA, sentados al borde de la cama.*

*(...) BAAL (silba): ¡Qué muchacha salvaje! ¡Siento cada hueso por separado! ¡Dame un beso!*

*JOHANNA (junto a la mesa, en medio de la habitación): ¡Di algo! (BAAL calla.) ¿Me amas aún? ¡Dilo! (BAAL silba.) ¿No puedes decirlo?*

*BAAL (mira el cielorraso): Estoy hasta la coronilla.*

*JOHANNA: ¿Y qué fue entonces lo de anoche? ¿Y antes?*

JOHANNA no tiene un hombre en JOHANNES, porque éste no se atreve a desflorarla, como este mismo confiesa en la segunda escena. JOHANNES está enamorado de Baal de manera platónica y le entrega, de hecho, a JOHANNA con la complacencia de ésta. Después de la entrega, JOHANNA busca el amor en Baal, algún rastro de deferencia. Pero sólo encuentra en él despotismo y sarcasmo. El único elogio que la joven recibe es un homenaje a su oculta lubricidad. Pero ella se le ha entregado sabiendo que Baal no la ama:

*BAAL: JOHANNES es capaz de hacer un escándalo. EMILIE también da vueltas como un velero agujereado. Aquí podría morirme de hambre. Ustedes no moverían un dedo por el prójimo. Sólo una cosa les importa.*

*JOHANNA (limpia la mesa, confusa): ¿Y tú? ¿Nunca tuviste otros sentimientos por mí?*

Luego Baal le hace reclamos, tiene hambre. JOHANNA le habla de sentimientos y él habla del sentido práctico: *arréglate, báñate, vuelve a tu casa. Vuelve donde tu novio y vierte sobre él mi veneno*. Tal es su mensaje:

*BAAL: ¿Estás loca? ¿Te has lavado? No tienes el menor sentido práctico. Arréglate para volver a tu casa. A JOHANNES puedes decirle que ayer te llevé a tu casa y que escupo sobre él todo mi veneno. Ha estado lloviendo. (...)*

Es comprensible que desprecie a Johannes, después de que éste le entrega su novia. Además la degradación de Johanna no es una gesta diabólica de Baal. Él no representa una maldad todopoderosa. Existe una responsabilidad compartida: A lo largo de la obra, su impulso sádico es realizado gracias a las inclinaciones masoquistas de sus supuestas víctimas y a su voluntad de ser mancillados.

Ya estamos a medio día, Baal sigue en su desván y entona una canción que es un prelude para la posesión de las dos hermanas (escena 4 - cuadro 4.2) y la burla de cualquier principio moral que impida su entrega.

En medio de la embriaguez un sádico añora maltratar a su amante:

*Mediodía. BAAL yace sobre la cama.*

*BAAL (canturrea):*

*Cuando uno bebe, el cielo*

*se pone oscuro, violeta a veces;*

*y entonces, poder maltratar*

*tu cuerpo en camión. ...*

*Las dos hermanas entran abrazadas.*

*LA HERMANA MAYOR: Usted nos dijo que volviéramos a visitarlo.*

*BAAL (sigue canturreando):*

*... sobre una ancha cama blanca.*

Este canto es acerca de la embriaguez, la borrachera de la madrugada o del atardecer. El cielo violeta y fúnebre cobija la voracidad de las aves de rapiña y la de Baal también. En el caso de Baal, el contacto con la sociedad civilizada trata de ser reemplazado por el contacto con lo subterráneo y carnal. La embriaguez, enajenación pagana (en estrecha relación con los antiguos ritos de sacrificio baalicos), se constituye como el puente para las “revelaciones” terrenas de Baal por medio de su poesía. Revelaciones que no provienen de una divinidad exterior o alguna fuerza metafísica. Las revelaciones del alcohol provienen del interior de Baal. Baal se embriaga para liberar sus instintos y rebelarse frente a los valores del mundo, condición que lo dota de un cierto tipo de sensibilidad que goza en los dolores humanos.

A través de las hermanas se tratan, con un sutil humor, los secretos y los deseos “perversos” de la candidez infantil y el gusto por lo prohibido:

*Mediodía. BAAL yace sobre la cama.*

*(...) LA MAYOR: Hoy somos dos. ...*

*LA MENOR: Me da vergüenza, hermana.*

*LA MAYOR: No es la primera vez.*

*LA MENOR: Pero nunca estuvo tan claro, hermana. Afuera es pleno día.*

*LA MAYOR: Tampoco es la segunda vez. ..*

*LA MENOR: Tú también tienes que desvestirte.*

*LA MAYOR: Yo también me desvisto.*

Las hermanas parecen ser sus “esclavas” habituales –entendiendo esta afirmación desde un punto de vista erótico, simbólico y lúdico-, objetos de su insaciable y amoral búsqueda de placer. Baal no las obliga, ellas recurren a él porque sienten placer en yacer bajo su cuerpo. Hoy estará con las dos al mismo tiempo:

*BAAL: Cuando terminen pueden venir junto a mí. Entonces ya habrá empezado a oscurecer.*

*LA MENOR: Hoy te toca a ti primero, hermana.*

*LA MAYOR: La última vez también yo fui la primera...*

*LA MENOR: No, yo.*

*BAAL: Les tocará a ambas al mismo tiempo.*

*LA MAYOR (de pie, sus brazos alrededor de la menor): Estamos listas; está tan claro aquí.*

*BAAL: ¿Hace calor afuera?*

*LA MAYOR: Todavía estamos en abril.*

*LA MENOR: Pero afuera el sol calienta.*

*BAAL: ¿Les gustó la última vez? (...)*

Baal juega al iniciador paternal malicioso. Sin embargo en esta ocasión hay algo diferente. La dueña de la casa lo descubre, pero toma las cosas con humor sarcástico, sin actitudes inquisitoriales. Interviene como una “madre” un tanto severa pero sin escandalizarse demasiado. Además responsabiliza también a las dos hermanitas que de “inocentes” no tienen nada:

*(...) LA DUEÑA DE CASA: ¡Pues mira, lo que me imaginaba! ¡Ahora dos a un tiempo! ¡Y a ustedes no les da vergüenza! ¡Revolcarse de a dos en el charco de éste! De la mañana a la noche y de la noche a la mañana, sin darle tiempo a la cama para que se enfríe. Pero ahora tendrán que vérselas conmigo. ¡Mi desván no es un burdel!*



*BAAL se vuelve hacia la pared.*

*LA DUEÑA DE CASA: ¡Ah! ¿Con que tiene sueño? Pero dígame, ¿nunca se harta de la carne? A usted ya lo atraviesa la luz del sol. Está completamente transfigurado. No es más que piel y huesos.*

*BAAL (con un movimiento del brazo): ¡Vienen a mí, revoloteando como cisnes!*

*LA DUEÑA DE CASA (juntando las manos): ¡Lindos cisnes! ¡Qué lenguaje el suyo! ¡Usted podría ser poeta! ¡Si no se le pudren antes las rodillas!*

Esta última réplica nos revela un sarcasmo contra la “poesía maldita”, lanzado en forma ingenua, sin intención “cultá” de herir. Por otra parte, vemos como es un cuadro lleno de gracia venenosa y popular. Pero hay que destacar que no hay inquisición, ni policía, ni maldiciones metafísicas; por el contrario, hay una naturalidad indignada:

*BAAL: Me regodeo entre los blancos cuerpos.*

*LA DUEÑA DE CASA: ¡Blancos cuerpos! ¡Usted es un poeta! ¡Eso y nada más! Ustedes son hermanas, ¿no? Seguro que son huérfanas, ¿eh? Porque en seguida se pondrán a lloriquear. ¿Quieren que les azote los blancos cuerpos?*

*BAAL ríe.*

*LA DUEÑA DE CASA: ¿Y todavía se ríe? ¡Corrompe a más y mejor a las pobres muchachas que atrae a su antro! ¡Un verdadero bruto! ¡Qué asco! ¡Pero a usted lo desalojo! y ustedes andando a casa con mamá, que en seguida voy para allá.*

*La menor llora más fuerte.*

*LA MAYOR: Ella no tiene la culpa, señora.*

*LA DUEÑA DE CASA (toma a ambas por las manos): ¡Cómo! ¿Llueve ahora? ¡Qué gente! ¡Bah! Ustedes no son las únicas que vienen aquí. Él tiene gran afición por los cisnes. ¡Ya hizo felices a otras y tiró sus pellejos a la basura! ¡Y ahora, a respirar aire puro! ¡De nada sirve derramar agua salada! (Toma a ambas por los hombros.) Yo sé muy bien cómo es este hombre. Conozco esa firma. No se suerban los mocos. De todos modos se les ve en los ojos. Ahora vuelvan a casa de mamá, tomadas de la mano, y no lo hagan más. (Las empuja hacia la puerta). En cuanto a usted, ¡a usted lo desalojo! ¡Ya puede ir montando en otra parte su gallinero de cisnes!*

*Empuja hacia afuera a las dos y sale. (...)*

Pero algo distrae la atención de Baal. Se entera de la muerte de JOHANNA:

*Silencio.*

*LA MAYOR: Una muchacha se arrojó al agua: JOHANNA REIHER.*

*LA MENOR: En el Laach. Yo no me arrojaría allí. Tiene mucha correntada.*

*BAAL: ¿Se ahogó? ¿Se sabe por qué?*

*LA MAYOR: Dicen tantas cosas. Chismes.*

*LA MENOR: Salió a la tarde y permaneció fuera toda la noche.*

*BAAL: ¿No regresó a la madrugada?*

*LA MENOR: No, si se arrojó al río. Pero aún no la encontraron.*

*BAAL: Todavía está flotando.*

Baal no deja de sorprenderse. Aparentemente pareciera que la culpa y la nostalgia se apoderan de él, pero fiel a sus instintos (antes que a cualquier mecanismo de represión cultural y psicológica) de nuevo busca el amor de una mujer: SOPHIE .

En el atardecer del mismo día (escena 4-cuadro 4.3), en medio de la embriaguez y el exceso, Baal extraña el amor. En la intimidad de su decadencia, el poeta nos dice que su vida es una constante batalla donde los cuerpos caen como arroz y las pasiones no llenan un apetito profundo:

*Atardecer. BAAL sentado a la mesa.*

*BAAL (empuña la botella de aguardiente; con pausa): Ya es el cuarto día que borrono el papel con el verano rojo: salvaje, pálido, voraz, y que lucho con la botella de aguardiente. Aquí hubo derrotas, pero los cuerpos comienzan a batirse en retirada contra las paredes, en la oscuridad, hacia las tinieblas egipcias. Los persigo y los arrincono contra los tabiques de madera...*

El poeta intenta no beber, no puede escribir, lo atormentan los rostros de mujer... la ausencia de una mujer. Cualquier rostro es bueno para el que desespera. Baal, la bestia, se siente sólo como cualquier mortal en medio de un desierto:

*... pero no debo beber aguardiente. (Parlotea.) El blanco aguardiente es mi bastón y mi sostén. Desde que la nieve gotea de la alcantarilla, refleja mi papel y permanece intacto. Pero ahora me tiemblan las manos. Como si los cuerpos aún estuvieran en ellas. (Escucha.) Mi corazón palpita*

*como la pata de un caballo. (Delira.) ¡OH, JOHANNA, una noche más en tu acuario, y me habría podrido entre los peces! Pero ahora estoy impregnado del olor de las tibias noches de mayo. Soy un enamorado sin amante. Sucumbo. (Bebe, se pone de pie.) Debo mudarme. Pero primero voy a buscar una mujer. Es triste morir solo. (Mira por la ventana.) ¡Cualquiera! ¡Con un rostro de mujer!*

Baal esta en el verano, el punto climático de los ciclos del mundo (y punto de quiebre de la obra), el punto abrasador. Baal está consumido y dispuesto a cambiar los cuerpos por rostros, la bacanal por la compañía. Esto demuestra que su forma de vivir lo ha debilitado. Baal recuerda a JOHANNA como una habitante de las aguas, ya muerta. Su fijación está dirigida a la muerte y no a la vida de JOHANNA. La duda consiste en que ahora, a través de la añoranza, Baal corre el peligro de desfallecer en medio de los rostros de mujer. ¿Es acaso posible que amor doblegue a Baal? No.

La embriaguez aparece como el elemento que le permite salvar estas dudas y dirigirse, pero esta visión alimenta la parodia: Al mismo tiempo vemos que Baal depende de su vicio, que sin éste le es imposible vivir. Es por esta razón que a partir de aquí y en vertiginoso descenso se dirige al cumplimiento de su desintegración.

Es necesario anotar en este punto que la promiscuidad de Baal tiene visos de satiriasis (una neurosis obsesiva de la sexualidad masculina) y que en Baal surge del hecho de que no puede amar a la mujer. Baal busca mujeres y las cambia obsesivamente porque después de cada coito se siente más infeliz y más sólo. Toma a la hembra objeto y no a la mujer sujeto. Es un homosexual en potencia que sólo podrá amar con fuerza a Ekart (y por un par de semanas a Sophie), pues a Johannes no lo ama porque le parece aburrido y sin interés:

*(...) SOPHIE: Nos persiguieron cuando usted me recogió abajo, ante la puerta. Me encontrarán.*

*BAAL: Aquí nadie te encontrará.*

*SOPHIE: Ni siquiera lo conozco. ¿Qué quiere hacerme?*

Baal no obliga a Sophie. Lo que ocurre es que es un conocedor de las debilidades femeninas y su ligereza:

*BAAL: Si me lo preguntas, puedes irte.*

*SOPHIE: Usted me asaltó en plena calle. Pensé que era un orangután.*

*BAAL: Es primavera. ¡Hacía falta algo blanco en esta maldita cueva! ¡Una nube! (Abre la puerta y escucha.) Esos idiotas perdieron la pista.*

*SOPHIE: Me echarán de casa si regreso demasiado tarde.*

*BAAL: Y especialmente así.*

*SOPHIE: ¿Cómo?*

*BAAL: Como quedan aquellas a quienes les he hecho el amor*

Sophie se hace “comedias” así misma y Baal se burla de eso brutalmente, pero es honesto y esa honestidad no implica ni remordimiento cristiano, ni inocencia:

*SOPHIE: No sé por qué todavía estoy aquí.*

*BAAL: Yo te lo puedo decir.*

*SOPHIE: Por favor, no piense mal de mí.*

*BAAL: ¿Por qué no? Eres una hembra como cualquier otra. Las cabezas son distintas. Pero las rodillas son todas débiles.*

Y finalmente ella es quien decide, pero esta seducción ha sido un proceso de dos deseos que se encuentran:

*SOPHIE (finge que se marcha; al llegar, a la puerta se vuelve hacia BAAL, quien, a horcajadas sobre una silla, la contempla):*

*Adiós. (...)*

*(...) BAAL: ¿No quieres volver a casa ahora?*

El calificativo de FEO es tan sólo la alusión a un deseo que yace aún reprimido e inconfesado, pero el deseo la arrastra hacia Baal:

SOPHIE (alzando nuevamente la vista): *Eres tan feo, tan feo, que me das miedo... pero luego...*

BAAL: *¿Eh? ...*

SOPHIE: *Luego no importa.*

BAAL (la besa): *Tienes rodillas fuertes, ¿eh?*

El devastador humor de Baal impide cualquier intento de la muchacha por hacer “comedia virginal”. Baal es al menos, descaradamente auténtico y no se miente en nombre de prejuicios o ideologías religiosas. Por otra parte, al decir a Sophie que olvide su nombre, le esta pidiendo que deje de ser ella misma, que sólo asuma su deseo y se olvide de la “señorita” que le enseñaron a representar:

SOPHIE: *¿Sabes acaso mi nombre? Me llamo SOPHIA BARGER.*

BAAL: *Debes olvidarlo.*

*La besa.*

SOPHIE: *No... No... Sabes, hasta ahora nadie me había...*

Baal añora secretamente el amor y está ya saturado del sexo “almizclero” de las hembras:

BAAL: *¿Eres virgen? ¡Ven! (La lleva hacia atrás, hacia la cama. Se sientan.) ¡Mira! En esta habitación de madera se han acostado cascadas de cuerpos, pero ahora quiero un rostro. De noche saldremos. Nos tenderemos bajo las plantas. Tú eres una mujer. Yo me he vuelto impuro. ¡Debes quererme durante un tiempo!*

SOPHIE: *¿Eres así?... Te quiero.*

BAAL (apoya la cabeza sobre el pecho de ella): *Ahora el cielo está sobre nosotros y estamos solos.*

SOPHIE: *Pero debes quedarte quieto.*

BAAL: *¡Como un niño!*

SOPHIE (se incorpora): *En casa me espera mi madre. Debo regresar.*

El siguiente pasaje es muy importante, ya que plantea alusiones críticas que dan precioso indicios sobre conflictos tácitos y apenas explícitos de Baal respecto a la sociedad de doble moral:

BAAL: ¿Es vieja?

SOPHIE: Tiene setenta años.

BAAL: Entonces está acostumbrada al mal.

SOPHIE: ¿Y si me traga la tierra? ¿Si me arrastran hacia una cueva al atardecer y no regreso jamás?

BAAL: ¿Jamás? (Silencio.) ¿Tienes hermanos?

SOPHIE: Sí, me necesitan

Finalmente, la belleza de los siguientes versos cristaliza la seducción. Esta es una auténtica poesía inspirada por Sophie y por la cercana posibilidad que existe de amarla; pero como se verá en la próxima escena, esa posibilidad se frustra porque no hay condiciones:

BAAL: El aire de la habitación es como la leche. (De pie, junto a la ventana.) Los sauces del río chorrean, hirsutos por la lluvia. (La abraza.) Debes tener muslos pálidos.

*Oscurece nuevamente y también el organillo vuelve a sonar. (...)*

Cuando Baal dice haberse vuelto impuro, se refiere a la muerte de JOHANNA. Ha escogido a SOPHIE para purificarse porque necesita de su pureza para quizás lograr una relación romántica. En Baal hay un poeta romántico derrotado que se transforma en un poeta sensualista que se refugia en el sexo.

En la escena quinta nos enfrentamos a una atmósfera de corte surrealista –nótese que el año de escritura de esta obra corresponde a mucho antes del nacimiento del surrealismo francés-, donde Baal se encuentra con aquel al que parodia. El VAGO parece un personaje sacado de *El Solitario* de Johst. Este personaje parece venir de un mundo propio: El VAGO, héroe loco, atormentado por un delirio religioso intenta convencernos de su prédica. Baal se burla, acepta el juego, lo desecha, lo ridiculiza:

CASAS BLANQUEADAS A LA CAL, CON TRONCOS DE ÁRBOLES MARRONES.

Campanas sombrías. BAAL. El vago, un hombre pálido y borracho.

(...)VAGO (transfigurado): ¡Servir a Jesús, Nuestro Señor! ¡Veo el cuerpo blanco de Jesús! ¡Veo el cuerpo blanco de Jesús! Jesús amaba el mal.

BAAL (bebe): Como yo.

VAGO: ¿Conoces la historia de Él y el perro muerto? Todos decían: ¡Es un cadáver pestilente!, ¡Llaman a la policía! ¡No se puede aguantar! Pero Él dijo: Tiene hermosos dientes blancos...

Las palabras del vago hacen referencia simbólica a la vida de Baal –nótese que el VAGO no ve a Jesús, sino al blanco cuerpo de Jesús-. “(...) Quien vea fracasar en edad madura sus esfuerzos por alcanzar la felicidad, aun hallará consuelo en el placer de la intoxicación crónica, o bien emprenderá esa desesperada tentativa de rebelión que es la psicosis. La religión viene a perturbar este libre juego de elección y adaptación, al imponer a todos por igual su camino único para alcanzar la felicidad y evitar el sufrimiento. Su técnica consiste en reducir el valor de la vida y en deformar delirantemente la imagen del mundo real, medidas que tienen por condición previa la intimidación de la inteligencia. (...)”<sup>50</sup>

El Vago incluso le reclama su falta de voluntad, la desidia de su amor. Baal incluso le responde comparando el efecto de la religión con el efecto del aguardiente, haciendo un hincapié en el núcleo de la parodia, la inversión de los valores civilizados, sirviéndose de la embriaguez:

BAAL: Tal vez me haga católico.

VAGO: Él no se convirtió.

Le quita la botella.

BAAL (vuelve a deambular, indignado): Pero eso de arrojar a las paredes cuerpos de mujer, eso yo no lo haría.

VAGO: ¡Arrojar contra la pared! ¿No venían flotando río abajo? Fueron sacrificadas para él, para el blanco cuerpo de Jesús.

BAAL (le quita la botella, le da la espalda): Tienes demasiada religión o demasiado aguardiente en el cuerpo.

Sale con la botella.

VAGO (sin contenerse, le grita): ¡Entonces, usted no quiere luchar por sus ideales, señor! ¿No quiere lanzarse a la procesión? ¿Usted ama las plantas y no quiere hacer nada por ellas?

BAAL: Bajaré hasta el río y me lavaré. Nunca me preocupo por cadáveres.

Sale.

VAGO: Pero yo no tengo bastante aguardiente en el cuerpo. No aguanto esto. No aguanto estas malditas plantas muertas. Si uno tuviera mucho aguardiente en el cuerpo, tal vez podría aguantarlo. (...)

En esta escena la enajenación alcohólica revela su significado completo dentro del personaje, se hace el paralelo entre vicio y el éxtasis religioso de una manera clara. Una relación que produce un efecto cómico: El borracho con sus delirios iluminadores, no es un héroe, es un pobre borracho enajenado por la religión y el aguardiente. Baal sigue siendo un **hombre** que controla su destino. Cualquier posibilidad de sacralización de sus contradicciones a Baal sólo le causa risa.

### **2.3 Baal y la Naturaleza (I):**

En la escena sexta podemos encontrar indicios del camino de retorno de Baal. Toma lugar bajo los árboles, símbolo de su origen. Una escena de belleza frugal y amor tranquilo, donde, irónicamente, los personajes hablan de la muerte. Baal ama a SOPHIE, está ebrio y plácido entre los cadáveres de las hojas:

NOCHE DE MAYO BAJO LOS ÁRBOLES.

BAAL. SOPHIE.

(...)BAAL: El amor nos arranca los vestidos del cuerpo como un torbellino, y nos entierra desnudos con los cadáveres de las hojas, después que hemos visto el cielo.

SOPHIE: Quisiera arrebujarme en ti, porque estoy desnuda, BAAL.

BAAL: Yo estoy ebrio y tú vacilas. El cielo está negro y nosotros nos hamacamos, con el amor en el cuerpo, y el cielo está negro. Te amo.



Por un breve tiempo, Baal logra amar a Sophie románticamente, pero al margen de la sociedad imperante y contra ella. Por eso ese amor no puede afianzarse:

*SOPHIE: ¡OH, BAAL! Mi madre, que llora ahora sobre mi cadáver, piensa que me he ahogado. ¿Cuántas semanas han transcurrido? No era marzo aún. Quizás ya sean tres semanas.*

*BAAL: Ya son tres semanas, dijo la bienamada en las raíces del árbol, y ya eran treinta años. Y ya estaba medio podrida.*

*SOPHIE: Es bueno estar tendida así como un botín, tener el cielo arriba y no estar sola nunca más.*

Aquí SOPHIE es hermosa, representa por un breve instante en la obra el logro de una mujer –y no simplemente el de una “hembra”- de mostrar a Baal como ser humano y poeta. Pero una vez que fracasa ese amor (demasiado marginal y elemental) Baal ya no espera nada de la mujer y surge en él el homosexual reprimido (ver escena 8)

#### **2.4 Baal y los bajos fondos (II):**

Siguiendo el ciclo vital de Baal, esta vez nos encontramos en *El café Nocturno "La Nube en la Noche"* (escena 7). Vemos a Baal reducido a mantener a su amante y lo encontramos cada vez más lumpenizado. En este punto debemos recordar la definición marxista de lumpen para poder entender su condición de desarraigado y su cercanía con la muerte, “(...) *la principal diferencia del lumpen con el proletariado propiamente dicho está en que el lumpen que ya no produce plusvalía, no solamente por el desempleo temporal o prolongado que ayuda a los capitalistas a pagar menos a los trabajadores empleados, sino porque ya no busca empleo, sino que encuentra otras formas de subsistencia: desperdicios, limosnas, robo. El lumpen tiende a vivir de la plusvalía regalada (limosna) o robada. Deja de producir plusvalía y pasa a vivir de la plusvalía en una forma marginal.*”<sup>51</sup> Recordemos que Baal solo trabaja por aguardiente y algo de dinero para mantener a su amante:

CAFÉ NOCTURNO "LA NUBE EN LA NOCHE"

*Un cafetín inmundo. Camarín blanqueado. Detrás, a la izquierda, una cortina marrón oscuro. A la derecha, a un costado, una puerta blanqueada de madera que conduce al excusado; atrás, a la derecha, una puerta. Cuando está abierta, se ve la noche azul. En el café, al fondo, canta una SOUBRETTE. BAAL, con el dorso desnudo, deambula bebiendo y canturreando.*

*LUPU (muchacho gordo y pálido, de cabello negro y brillante que le cae en dos mechones pegoteados sobre el rostro blanco y sudoroso, aparece en la puerta de la derecha): Otra vez voltearon el farol.*

*BAAL: Aquí sólo vienen cerdos. ¿Dónde está mi porción de aguardiente?*

*LUPU: Se la ha bebido.*

*BAAL: ¡Ten cuidado!*

*LUPU: El señor MJURK contó una historia acerca de una esponja.*

*BAAL: Entonces, ¿no me das aguardiente?*

*LUPU: Antes de la función no hay para usted, dice el señor MJURK. A mí, usted me da lástima.*

*MJURK (detrás de la cortina): ¡Hazte humo, LUPU!*

*BAAL: Tienen que darme mi porción, MJURK, o no hay poesía.*

*MJURK: Usted no debería beber tanto, si no una noche de éstas no podrá cantar del todo.*

*BAAL: ¿Y para qué canto, entonces?*

*MJURK: Junto con la SOUBRETTE SEVETTKA, usted es el número más brillante de "La nube en la noche". Yo mismo lo descubrí. ¿Cuándo se ha visto un alma tan distinguida alojada en semejante bola de grasa? La bola de grasa hace el éxito no la poesía. Su ebriedad me arruina.*

*BAAL: Estoy cansado de pelearme cada noche por el aguardiente fijado por el contrato. Yo me largo.*

*MJURK: La policía está conmigo. Usted debería dormir bien una noche, hombre, y en cambio anda deambulando de aquí para allá como si le hubieran cortado las corvas. ¡Ponga a su amada de patitas en la calle! (Aplausos en el café.) Pero ahora viene su número. (...)*

BAAL tiene la oportunidad de ser un cantante todavía, pero la desecha. Ninguna oportunidad queda sin ser desperdiciada y solo importa la embriaguez:

*(...) El PIANISTA: La atracción se fue al baño. (Se oyen gritos.) ¡BAAL!*

*MJURK (golpea insistentemente la puerta): ¡Señor! ¡Pero conteste! Le prohíbo que se encierre. Yo le pago por el tiempo que está perdiendo. ¡Y lo tengo por escrito! ¡Estafador!*

*Sigue golpeando la puerta con exaltación.*

*LUPU (por la puerta de la derecha se ve la noche azul): La ventana del baño está abierta. El buitre ha volado. Sin aguardiente no hay poesía.*

*MJURK. ¿Vacío? ¿Volado? ¿Salió por el baño? ¡Estafador! Lo denuncié a la policía.*

*Se precipita afuera.*

*GRITOS (acompañados desde atrás). ¡BAAL! ¡BAAL! ¡BAAL!*

Derrotado en su pelea contra el aguardiente, Baal se convierte en un niño silvestre y al mismo tiempo en un despojo de la decadencia. Su canción es al mismo tiempo una alegoría de sí mismo y una afrenta contra la pureza infantil:

*BAAL (tras la cortina): Soy pequeño, mi corazón es puro, quiero estar siempre alegre. (Aplausos. BAAL prosigue, acompañándose de la guitarra.)*

*El viento cruzó la habitación*

*El niño tragó ciruelas azules*

*Y dejó el suave cuerpo blanco*

*Listo para la distracción.*

*Aplausos en el café. Se oyen exclamaciones. BAAL sigue cantando y el desorden va en aumento porque la canción se hace cada vez más desvergonzada. Por último, se produce un descomunal desorden en el café.*

Es evidente como, a medida que Baal se va hundiendo en una renuncia a toda espiritualidad, a toda cultura, su poesía se va empobreciendo y su lenguaje es cada vez con más frecuencia, telegráfico y brutal.

En medio del lumpen y la decadencia, Baal trata de escapar a la asfixiante civilización y busca sumergirse en la naturaleza, pues Baal reacciona contra una cultura y una civilización falseadas, confundiéndose cada vez más con la espontaneidad animal, con los instintos.

## **2.5 Baal y la Naturaleza (II):**

La escena octava representa la consumación del amor homosexual entre EKART y Baal. Como en la escena anterior el escenario está dominado por la presencia de la Naturaleza y los momentos de sensualidad son metaforizados con sutiles insinuaciones:

*CAMPOS VERDES, CIRUELOS AZULES*

*BAAL. EKART.*

*BAAL (caminando lentamente por los campos): ¡Desde que el cielo está más verde y grávido, el aire de julio, el viento, sin una camisa en el pantalón! (Volviéndose hacia EKART.) Me afilan los muslos desnudos. Mi cráneo está henchido por el viento, en el vello de las axilas tengo pegado el olor de los campos. El aire tiembla como emborrachado con aguardiente.*

*EKART (detrás de él): ¿Por qué huyes de los ciruelos como un elefante?*

*BAAL: ¡Pon tu aleta sobre mi cráneo! Se hincha a cada pulsación y vuelve a desinflarse como una vejiga. ¿No lo sientes al tacto?*

*EKART: No.*

*BAAL: No entiendes nada de mi alma.*

Al parecer Baal está completamente dedicado al amor silvestre, en camino de retorno a sus raíces. Con suaves palabras se acarician los amantes fuera de toda obviedad:

*EKART: ¿Por qué no nos sumergimos en el agua?*

*BAAL: Mi alma, hermano, es el quejido de los trigales mecidos por el viento y el centelleo en los ojos de los insectos que quieren devorarse.*

*EKART: Un muchacho con entrañas inmortales a quien julio ha enloquecido, eso eres tú: una bola que un día dejará manchas de grasa en el cielo.*

*BAAL: Eso no es más que papel, pero no importa.*

*EKART: Mi cuerpo es liviano como una pequeña ciruela al viento.*

*BAAL: Eso viene del pálido cielo de verano, hermano. ¿Por qué no abandonamos nuestros cuerpos al agua tibia de un charco azul? Si no, las blancas carreteras nos arrastrarán hacia el cielo como cuerdas de ángeles.*

Sus diálogos prometen tranquilidad, sus discusiones son tiernas. La hipótesis interpretativa enunciada al final de la escena sexta queda con la presente confirmada.

En la siguiente escena (9). Baal quiere hacerle un regalo a EKART, un regalo homosexual sublimado: el espectáculo de los toros al atardecer. Esto demuestra que el verdadero amor de Baal, al menos el que se afianza, es por Ekart. El de Sophie fue un amago de amor, pero ella está demasiado apegada a la figura de la madre y las condiciones son muy hostiles:

*UNA TABERNA DE ALDEA. ATARDECER*

*CAMPESINOS en torno a BAAL. EKART en un rincón.*

*(...) BAAL: Pero entonces, ¿para qué he embaucado a los muchachos?*

*EKART: Supongo que por algunos aguardientes.*

*BAAL: No delires. Quiero darte un festín, EKART.*

*Se vuelve y abre la ventana. Oscurece. Vuelve a sentarse.*

*EKART: Estás borracho con seis aguardientes. ¡Qué vergüenza!*

El regalo para EKART es comparado por Baal con una divina comedia (ofrenda proverbial de un poeta a su amante). Los toros son una celebración de la masculinidad y la maquinación del espectáculo, una ofrenda de amor:

*BAAL: Será maravilloso. Amo a esta gente sencilla. ¡Te ofreceré una comedia divina, hermano! ¡Salud!*

*EKART: Te gusta jugar con los ingenuos. Los pobres muchachos me romperán el cráneo, y a ti también.*

*BAAL: Les servirá de lección. Ahora pienso en ellos, en este cálido atardecer, con cierta ternura. Vienen para engañar, a su manera, con simpleza, y eso me gusta.*

*EKART (se pone de pie): Elige: los toros o yo. Me voy antes de que el tabernero sospeche algo.*

*BAAL (sombrió): ¡La tarde está tan cálida! Quédate una hora más. Después me iré contigo. Ya sabes que te quiero. Desde aquí se huele el estiércol de los campos. ¿Crees que el tabernero querrá servirle un aguardiente más a gente que ha inventado esta historia de los toros?*

*EKART: Oigo pasos. (...)*

Entre el amor entregado de la “virgen” y el amor frío de EKART, Baal parece haber escogido al último. Baal crea el desorden en las aldeas, le regala el caos y la belleza a su elegido:

*(...) CURA: ¿Pero no comprende qué infantil era su plan? (A EKART.) ¿Qué quiere este hombre?*

*BAAL (se reclina): En el ocaso, al atardecer. Naturalmente, es preciso que sea al atardecer y naturalmente que el cielo esté nublado. Cuando el aire está tibio y sopla un poco de viento, entonces llegan los toros. Llegan de todas partes, a paso lento. Es un espectáculo grandioso. Y luego, esa pobre gente está allí en el medio, y no sabe qué hacer con los toros, y se ha engañado: sólo tiene la ocasión de vivir un espectáculo grandioso. También amo a la gente que se ha engañado. ¿Y dónde pueden verse reunidos tantos animales?*

*CURA: ¿Y para eso quería convocar a siete aldeas?*

*BAAL: ¡Qué son siete aldeas en comparación con semejante espectáculo!*

*CURA: Ahora comprendo. Usted es un pobre tipo. Y sin duda siente un amor especial por los toros, ¿verdad?*

*BAAL: ¡Ven, EKART! Este hombre lo arruinó todo. El cristiano ya no ama a los animales. (...)*

En la escena décima encontramos a Baal pregonando “*El Aguardiente de Teddy para los hijos de Teddy*” con el fin de que su saqueo del cadáver de Teddy no sea descubierto, pues no hay otra manera de sobrevivir para quien quiere beberse el mundo. Brecht no plantea salidas formales en Baal. No hay transformación del mundo:

## ÁRBOLES AL ATARDECER

Seis o siete leñadores están sentados, apoyados en los árboles. Entre ellos, BAAL. Sobre el pasto, un cadáver

(...) LOS OTROS: ¡Cretino! -¡Vayamos a buscar el aguardiente!

BAAL: Es una vergüenza.

LOS OTROS: ¡Ajá! ¿Y por qué, Gran Elefante?

BAAL: Es propiedad de TEDDY. No debe romperse el barrilito. TEDDY tiene mujer y cinco pobres huérfanos.

UNO: Cuatro. Sólo son cuatro.

OTRO: ¡Y ahora se le ocurre, de repente!

BAAL: ¿Quieren privar a cinco pobres huérfanos del aguardiente de su pobre padre? ¿Eso es comportarse religiosamente?

EL ANTERIOR: Cuatro. Cuatro huérfanos.

BAAL: ¿Chupar el aguardiente y sacárselo de la boca a los cuatro huérfanos de TEDDY?

UNO: TEDDY no tenía familia alguna.

BAAL: Pero huérfanos sí, amigos míos, huérfanos.

OTRO: Y ustedes, que se dejan tomar el pelo por este Elefante loco, ¿creen que los huérfanos de TEDDY tomarán el aguardiente de TEDDY? Bueno, es propiedad de TEDDY...

BAAL (interrumpe): Fue...

El. OTRO: Y ahora, ¿qué quieres decir con eso?

OTRO: Habla por hablar. No tiene sentido común.

EL OTRO: Yo digo: fue propiedad de TEDDY, por lo tanto lo pagaremos. Con dinero, con buen dinero, muchachos. Entonces podrán acercarse los huérfanos. (...)

Baal llega incluso a saquear los cadáveres para satisfacer su deseo de aguardiente. No hay nada sagrado para Baal. Solo la naturaleza es religión para Baal. Baal se ha hecho carroñero en su camino de descenso pero no cesa de destruir ni de embriagarse. Trabaja como leñador haciendo lo menos posible:

(...) LOS OTROS (de regreso): ¡Eh! ¡Elefante, ahora verás lo que es bueno! ¿Dónde ha ido a parar el barrilito de brandy que estaba bajo la vieja cama de TEDDY, muchacho? -¿Dónde estabas tú cuando nos ocupábamos de TEDDY? ¿Eh, señor? TEDDY ni siquiera estaba del todo muerto. -

*¿Dónde estabas, canalla, saqueador de cadáveres, protector de los pobres huérfanos de TEDDY, eh?*

*BAAL: ¡No hay ninguna prueba, amigos míos!*

*LOS OTROS: ¿Y dónde está entonces el aguardiente? En tu valiosa opinión, ¿se tomó todo el barril? -Este es un asunto endiabladamente delicado, hijo mío. -¡Ponte de pie, vamos, arriba! ¡Da cuatro pasos y niega después que estás perturbado, totalmente trastornado, por dentro y por fuera, viejo cochino! -¡Levántenlo, háganle unas cosquillas, muchachos, a este violador del pobre honor de TEDDY! (...)*

Para Baal no hay sitio, él llega sólo en busca de algo que destruir, que devorar, que consumir. Pero Baal ya delira, sus ojos cada vez más se tornan hacia dentro, se burla de sí mismo, se consume.

En la siguiente escena, los amantes se hallan atrapados en el delirium del alcohol, sus facciones y almas se deforman. Baal desnuda su naturaleza. Su autodestrucción es cada vez más evidente:

*UNA CABAÑA*

*Se oye llover. BAAL. EKART.*

*(...) EKART: Tengo una especie de cielo en mi cráneo, muy verde y condenadamente alto, y las ideas bajan como livianas nubes medidas por el viento. Su dirección es incierta. Pero todo eso ocurre en mi fuero interno.*

*BAAL: Es el delirium. Eres un alcohólico. Ahora, ¿ves?, el alcohol se venga.*

*EKART: Cuando se aproxima una crisis de delirium lo noto en mi cara.*

*BAAL: Tú tienes una cara con mucho lugar para el viento. Cóncava. (Lo mira.) Ni siquiera tienes cara. No eres nada. Eres transparente.*

*EKART: Me vuelvo cada vez más matemático. (...)*

La escena duodécima aclara el camino a seguir. Baal desprecia a SOPHIE, se burla de su indefensión e insta a EKART a no compadecerse, a no ablandarse como ella. Con este conflicto se revela un problema psico-sexual muy complejo



que se deriva del hecho de la transición entre heterosexualismo inseguro e inmaduro, a un homosexualismo “viril”. Además, Baal demuestra en la acción, lo que manifestó antes en su canción contra la preñez:

*LLANURA. CIELO. ATARDECER*

*BAAL. EKART. SOPHIE.*

*(...) EKART: ¿Cómo puedes tratarla así, que está embarazada de ti?*

*SOPHIE: Yo misma lo quise, EKART.*

*BAAL: Ella misma lo quiso. Y ahora se cuelga de mi cuello.*

*EKART: Es bestial. Siéntate, SOPHIE.*

*SOPHIE (se sienta pesadamente): ¡Déjalo ir!*

*EKART (a BAAL): Si la echas a la calle, me quedo con ella.*

*BAAL: Ella no se quedará contigo. Pero tú me abandonarías por ella. Así eres tú.*

Ekart no se irá a pesar de todo lo que le ha hecho Baal y en realidad Ekart no amaba a Sophie, sostenía aventuras esporádicas:

*EKART: Me echaste dos veces de la cama. Mis amantes te dejaban indiferente, y me las sacaste pese a que yo las amaba.*

*BAAL: Porque las amabas. Dos veces profané cadáveres para que te conservaras puro. Lo necesito. Dios es testigo, no experimenté placer alguno.*

*EKART (a SOPHIE): ¿Y todavía amas a esa bestia transparente?*

*SOPHIE: No tengo la culpa, EKART. Aún amo su cadáver. Aún amo sus puños. No tengo la culpa, EKART. (...)*

Baal, desprecia la feminidad –tal como aparece en Sophie; es decir, sujeción a la madre y a las normas establecidas, ignorancia de los propios deseos, inmadurez, preñez.- y abandona a SOPHIE embarazada y le aconseja, con terrible cinismo, que aborte, que **lo ahogue en el río.**

**Su idea del amor no ha logrado desarrollarse más allá de un estado primario,** no olvidemos las palabras de Freud en su libro *El Malestar en la Cultura*: "(...) De los instintos sexuales podemos decir, en general, lo siguiente: son muy numerosos, proceden de múltiples y diversas fuentes orgánicas, actúan al principio independientemente unos de otros y sólo ulteriormente quedan reunidos en una síntesis más o menos perfecta. El fin al que cada uno de ellos tiende es la consecución del placer orgánico, y sólo después de su síntesis entra al servicio de la procreación (...)"<sup>52</sup>

Por otro lado, la referencia al cordero es una clara oposición a la compasión cristiana:

(...) BAAL: ¡Que se largue! Está comenzando a encanallarse. (Se pasa las manos por el cuello.) Ella lava su ropa sucia con tus lágrimas. ¿No te das cuenta que anda desnuda entre nosotros? Soy paciente como un cordero, pero no puedo salir de mi pellejo.

EKART (se sienta junto a SOPHIE): ¡Vuelve a casa con tu madre!

SOPHIE: No puedo.

BAAL: No puede, EKART.

SOPHIE: Pégame si quieres, BAAL. No volveré a decirte que camines despacio. No tuve esa intención. Déjame seguirte mientras las piernas me lo permitan y luego me acostaré entre los arbustos y no tendrás que volverte. No me echas, BAAL.

Sophie no puede volver con su madre pero tampoco puede ser la mujer que Baal hubiera necesitado. Es más bien cuestión de intereses: ¿Qué intereses comunes comparten?: Ninguno. Además Sophie se vuelve abyecta y es imposible amar a un ser abyecto que renuncia a la lucha por un mínimo de dignidad y autoestima. Finalmente, Baal comprueba que Sophie no es la mujer que podría acompañarlo:

BAAL: ¡Acuéstalo en el río, tu grueso vientre! Tú has querido que te vomite.

SOPHIE: ¿Quieres abandonarme aquí? ¿No quieres abandonarme aquí? Aún no lo sabes, BAAL. Eres como un niño, si puedes pensar algo semejante.

BAAL: Ya estoy harto de ti.

SOPHIE: Pero de noche, de noche no, BAAL. Tengo miedo de estar sola. Tengo miedo de la oscuridad. De eso tengo miedo.

BAAL: ¿En tu estado? Nadie te hará nada.

*SOPHIE: ¡Pero de noche! ¿No quieren pasar la noche conmigo?*

*BAAL: Ve con los gancheros. Hoy es la noche de San Juan. Seguramente están borrachos.*

*SOPHIE: ¡Un cuarto de hora!*

*BAAL: ¡Ven, EKART!*

*SOPHIE: ¿Y adónde iré?*

*BAAL: ¡Al cielo, amada!*

*SOPHIE: ¿Con mi hijo?*

*BAAL: ¡Entiéralo!*

*SOPHIE: Deseo que nunca más debas pensar en lo que me estás diciendo ahora, bajo ese hermoso cielo que tanto te gusta. Lo ruego de rodillas. (...)*

Baal ha vencido de nuevo, ha superado el sentimiento de culpa porque es determinista y se da cuenta que Sophie también es responsable del fracaso de la relación, ahora abandona a SOPHIE a su destino. EKART por su parte se opone a Baal, pero este lo conserva junto a sí (lo ama). Ya ha asesinado a sus dos mujeres y amado sus cadáveres.

## **2.6 Baal y los bajos fondos (III):**

Baal en la escena 13 es un habitante exclusivo de los bajos fondos que se encuentran en medio de los bosques, del circo de la miseria rural: lumpen, crimen y enfermedad lo rodean, "(...) en realidad, en todos los países capitalistas encontramos un número gigantesco de obreros sin empleo... En conjunto forman lo que Marx llamó el ejército de reserva. Debido a la existencia de este ejército industrial de reserva y a desempleo perenne, la dependencia y el yugo de la clase obrera aumentan constantemente... constituye un flagelo en manos de los capitalistas, un látigo que utilizan constantemente para mantener en orden a los que quedan con trabajo (...)"<sup>53</sup>:

*BARRACA DE MADERA MARRÓN. ES DE NOCHE. SOPLA EL VIENTO.*

*Sentados ante sendas mesas GOUGOU y BOLLEBOLL. El viejo MENDIGO y MAJA con su chica en el cajón.*

(...) La chica llora. MAJA abre la puerta. Entran BAAL y EKART, empapados por la lluvia.

BAAL: ¿Es ésta la cantina del hospital?

MAJA: Sí, pero no hay ninguna cama libre. (Más atrevida.) Y yo estoy enferma.

BAAL: Tenemos champagne con nosotros.

EKART se ha acercado a la estufa.

BOLLEBOLL: ¡Ven aquí! ¡Quien conoce el champagne hace buenas migas con nosotros!

EL MENDIGO: ¡Hoy sólo hay gente fina aquí, mi querido cisne!

BAAL (acercándose a la mesa, saca dos botellas de los bolsillos): ¿Eh?

EL MENDIGO: ¡Fantástico!

BOLLEBOLL: Sé de dónde has sacado el champagne. Pero no te delataré.

BAAL: ¡Ven, EKART! ¿Hay vasos aquí?

MAJA: ¡Tazas, señores míos, tazas!

Su paraíso silvestre es sórdido y decadente. Lo rodean malandrines y mendicantes. Sin embargo, Baal brinda con ellos, comulga con su bajeza, "(...) El ejército de reserva proporciona ejemplos de total empobrecimiento, miseria, hambre, muerte e incluso crimen. Quienes llevan años sin trabajo, empiezan a beber, se hacen rateros, vagabundos, etc. En las grandes ciudades... hay barrios enteros habitados por estos parados... Aquí **ya no encontramos al proletariado, sino a un estrato nuevo, compuesto por aquellos que han olvidado trabajar**. Este producto de la sociedad capitalista es conocido con el nombre de lumpenproletariado (...)"<sup>54</sup>:

Trae algunas.

GOUGOU: Necesito una taza para mí solo.

BAAL (receloso): ¿Usted puede tomar champagne?

GOUGOU: ¡Por favor!

BAAL: ¿Qué enfermedad tiene usted?

GOUGOU: Congestión pulmonar, no es nada. Una pequeña fluxión. Nada grave.

BAAL (a BOLLEBOLL): ¿Y usted?

BOLLEBOLL: Úlceras gástricas. Benignas.

BAAL (al MENDIGO): Supongo que usted también tiene alguna dolencia.

EL MENDIGO: Estoy loco.

BAAL: ¡A tu salud! ¡Ya nos hemos presentado! Yo estoy sano. (...)

Al final de la escena, Baal canta decepcionado, pero no se asusta porque el cielo sigue ahí, lo eterno permanece sin importar donde se encuentre. Ya solo queda **ser** sin preocuparse de nada, vivir en nuestra jaula, hacer lo indispensable y observar la miseria, participar de la miseria, resistirla. Ser un observador de la gran bacanal, como el Dios depravado que en el cielo duerme mientras los demás nos podremos entre la porquería:

*(...) BAAL (brutal):*

*Cuando nadas en los bajos fondos con ratas en el pelo,*

*El cielo por encima de ti permanece maravilloso.*

*(Se pone de pie con el vaso en la mano.) Negro está el cielo. ¿Por qué te asustas? (Tamborilea en la mesa.) Hay que aguantar el tiovivo. Es maravilloso. (Vacila.) Quiero ser el elefante que orina en el circo cuando no todo es hermoso... (Comienza a bailar, canta.) ¡Baila con el viento, pobre cadáver, duerme con la nube, Dios depravado!*

*Llega vacilando a la mesa.*

*EKART (ebrio, se ha puesto de pie): Ahora ya no te acompaño. También yo tengo un alma. Tú has corrompido mi alma. Corrompes todo. Ahora podré al menos dedicarme a mi misa.*

*BAAL: ¡Te amo, salud!*

*EKART: Pero yo ya no te acompaño.*

*Se sienta.*

Baal aclara cuál es su papel. Abandonarse a la naturaleza implacable. Aquí se reitera la invitación hecha por EKART a huir de la ciudad y vivir en medio de los campos. Mientras en las ciudades los hombres se mueven sin deseo, inertes, Baal está vivo.

### **2.7 Baal y la Naturaleza (III):**

En esta pequeña escena en el bosque (14), Baal confirma que ya no desea a mujer alguna, pues se solaza en la compañía de EKART:

*BOSQUECILLO VERDE. DETRÁS, EL RÍO.*

*BAAL. EKART.*

*BAAL (sentado en medio del follaje): El agua está templada.*

*Estamos tendidos en la arena como los cangrejos. Además, los matorrales, y las nubes blancas en el cielo. ¡EKART!*

*EKART (oculto): ¿Qué quieres?*

*BAAL: Te amo.*

*EKART: Estoy demasiado cómodo.*

*BAAL: ¿Has visto las nubes?*

*EKART: Sí. Son desvergonzadas. (Silencio.) Hace un rato pasó una mujer, enfrente.*

*BAAL: Ya no deseo mujeres...*

Por último, Ekart se erige hasta este punto como el gran amor de Baal, el verdadero. Regresa al campo con un amor al que no desprecia y mancilla. Al que no denigra y enfrenta.

Siguiendo con el ciclo de desintegración de Baal, nos encontramos ahora con la escena 15, la cual tiene un poema que es una suerte de homenaje a los caídos, a las víctimas de los cruentos combates de Baal contra el mundo. La protagonista es Johanna, ya muerta, el rostro de mujer que amó a Baal:

*CARRETERA. SAUCE.*

*Viento. Noche. EKART duerme sobre el pasto.*

*BAAL (a través de los campos, como ebrio, en pleno desaliño, como un sonámbulo): ¡EKART!  
¡EKART! ¡Ya está! ¡Despierta!*

*EKART: ¿Qué tienes? ¿Otra vez hablas en sueños?*

*BAAL (se sienta a su vera): Esto:*

*Y cuando se ahogó y flotando bajaba la corriente  
de los arroyos hacia los ríos caudalosos,  
el azul del cielo resplandecía maravillosamente  
como si debiera apaciguar al cadáver.  
Líquenes y algas se pegaron a ella  
de modo que lentamente se volvió más pesada.  
Glaciales, los peces nadaban junto a su pierna,  
plantas y animales dificultaban aún su último viaje.*

Baal está atormentado, su cinismo ha desaparecido lentamente para dar paso a la obsesión. El fantasma de sus actos lo persigue y sin embargo Baal se detiene para mirarlo y encontrar la belleza de la imagen del cadáver que lo desvela:

*Y a la tarde el cielo se puso oscuro como el humo  
y a la noche mantuvo oscilante la luz con las estrellas,  
pero a la mañana se despejó, a fin de que para ella  
aún existiera la mañana y la tarde.*

Esta es una descripción de la muerte como fusión progresiva con la naturaleza, como regreso a ese todo misterioso del que salimos. Baal es un agnóstico y un poeta materialista profundo e intenso. Pero al mismo tiempo, el poema alude a la muerte (al parecer por suicidio) de una de las mujeres que lo amó:

*Cuando su cuerpo blanco se corrompió en el agua  
sucedió que, muy lentamente, Dios la olvidó poco a poco:  
primero su rostro, luego las manos y sólo al final su pelo.  
Luego se convirtió en carroña de los ríos, entre tanta otra carroña.*

Baal no pierde detalle, aunque quisiera ser el Dios depravado que olvida rápido. Y mientras observa, más parece un enamorado que un arrepentido:

*Sopla el viento.*

*EKART: ¿Ya te obsesiona ese fantasma? No es tan malvado como tú. Sólo el sueño se ha ido al diablo, y el viento vuelve a bramar entre los sauces. Queda pues aún el blanco pecho de la filosofía, oscuridad y humedad hasta el fin de nuestros días, e incluso, en las mujeres, sólo una segunda visión.*

*BAAL: Con ese viento no se necesita aguardiente para estar borracho. Veo el mundo bajo una tenue luz: es el excremento del buen Dios.*

*Sopla el viento.*

Baal goza su tormento de la misma manera que ha gozado la oscuridad del mundo. Un mundo que sigue estando bajo el cielo y que parece ser tan solo el despojo de Dios, así como el bello cadáver es un despojo de Baal.

Tal vez el nuevo amor de Ekart (amor momentáneamente libertario con respecto a la ciudad siniestra) inspira nuevamente a Baal y explica por qué algunos de sus últimos de sus poemas son los más intensos.

En esta canción de la escena 17 Baal habla de su propia muerte o, más bien, de su vida, de cómo ésta fue exuberante y excesiva, de cómo fue consumiéndose en ella y de cómo lo ven quienes lo rodean, como un montón de andrajos:

*ARCE EN EL VIENTO. CIELO NUBLADO.*

*BAAL y el EKART sentados en las raíces.*

*BAAL: Beber es una necesidad, EKART. ¿Te queda algún dinero?*

*EKART: No. ¡Mira el arce bajo el viento!*

*BAAL: Tiembla.*

*EKART: ¿Dónde está la chica que arrastraste por las tabernas?*

*BAAL: Conviértete en pez y búscala.*

*EKART: Devoras demasiado, BAAL. Reventarás.*



*BAAL: Me gustaría oír el estallido.*

*EKART: ¿No te inclinas jamás sobre el agua, cuando es negra y profunda y aún no tiene peces? Nunca caigas en ella. Debes tener cuidado. Estás demasiado pesado, BAAL.*

*BAAL: Tendré cuidado de otro. Hice una canción. ¿Quieres oírla?*

*EKART: Léela y te conoceré.*

*BAAL: Se llama: la muerte en el bosque.*

Es una canción de tono profético. Habla de la muerte de alguien que se aferra, violento y apasionado, a la vida. Su vida se condensa en un gran árbol del bosque:

*Y un hombre murió en el bosque eterno,  
donde la tempestad y la corriente lo envolvieron.  
Murió como un animal, agarrado a las raíces,  
miró hacia arriba, hacia las copas, donde hacía días  
la tempestad bramaba sobre el bosque sin cesar.*

*Y había algunos parados alrededor de él  
y decían para que se calmara:  
¡Ven, te llevaremos a casa, camarada!  
Pero él los golpeó con sus rodillas,  
escupió y dijo: ¿Adónde?  
Pues no tenía tierra ni hogar.*

*¿Cuántos dientes te quedan en la boca?  
Y por lo demás, ¿cómo estás? , déjanos ver.  
¡Muere un poco más tranquilo, no seas tan cobarde!  
Anoche ya comimos tu caballo.  
¿Por qué no quieres ir al infierno?*

Pero lo importante no es la muerte de Baal sino como Baal puede ser testigo hasta de su propia muerte. El poeta sigue estando vivo, mas vivo que todos los demás:

*Y el bosque los rodeaba a él y a ellos con su alboroto.*

*Y ellos lo veían asirse al árbol*

y oían cómo les gritaba.

*Y sintieron más terror que nunca,  
tanto que temblando cerraban los puños:  
pues él era un hombre como ellos.*

*¡Eres un inútil, un sarnoso, un loco, un animal!  
¡Eres pus, estiércol, montón de andrajos!  
Nos quitas el aire con tu avidez,  
decían. Y él, él, esa úlcera:  
¡Quiero vivir! ¡Aspirar vuestro sol!  
¡Y, como vosotros, cabalgar en la luz!*

El poema es también una confesión: Baal, la bestia, el voyerista de la destrucción, termina por buscar la luz y se aferra a la vida como un loco, tiene miedo de morir y este pensamiento lo desvela:

*Era algo que ningún amigo comprendía,  
que estuvieran allí temblorosos y mudos ante ese horror.  
La tierra sostiene su mano desnuda  
y de mar en mar, bajo el viento, se extienden tierras:  
y es preciso que yo repose aquí, silenciosamente.*

*Sí, la exhuberancia de su pobre vida  
lo dominaba de tal manera, que aún se aferraba a la tierra  
con su carroña, con su cadáver.  
A la madrugada, cayó muerto sobre el césped oscuro.  
Llenos de asco lo enterraron, fríos de odio,  
bajo las ramas inferiores del árbol.*

Ocurre un hecho extraordinario, tanto dentro de la poesía como dentro de las transformaciones de Baal como poeta: el muerto se transfigura en árbol iluminado, se transmuta en naturaleza eterna y divina:

*Y, mudos salieron cabalgando de la espesura.  
Y aun echaron una mirada hacia el árbol  
bajo el cual lo habían enterrado a aquel  
para quien la muerte era demasiado amarga:  
arriba, el árbol estaba inundado de luz.  
E hicieron una señal de la cruz sobre su joven rostro  
y cabalgaron raudos por las praderas.*

*EKART: Sí. Sí. ¿A eso has llegado?*

*BAAL: Cuando no puedo dormir de noche, miro las estrellas. Es exactamente así.*

## **2.8 Baal y los bajos fondos (IV):**

En una taberna, en la escena 18, Baal canta para celebrar que ha aceptado la muerte, que se ha entregado a su desintegración. La luz que creyó haber querido le hiere la vista.

Pero antes de analizar el punto climático es importante mencionar a un personaje como WATZMANN, quien hace una franca y satírica alusión al éxtasis místico en relación con la embriaguez:

*UNA TABERNA.*

*Atardecer. EKART. LA CAMARERA. WATZMANN. JOHANNES, andrajoso, con un saco raído, el cuello levantado, depravado sin esperanza de recuperación. La moza tiene los rasgos de SOPHIE.*

*Sopla el viento, Beben.*

*(...) WATZMANN: ¿Qué es la carne? Se desintegra como el espíritu. Señores míos; estoy completamente borracho. Dos por dos son cuatro. Por lo tanto, no estoy borracho. Pero tengo premoniciones de un mundo superior. ¡Inclinaos, huí... humillaos! Abandonad al viejo Adán. (Bebe*

*temblorosa y violentamente.) Aún no he descendido del todo, puesto que tengo mi premonición y puedo calcular correctamente que dos por dos... ¡Qué palabra curiosa es dos, d...o...s! ¡Dos!*

*Se sienta. (...)*

El borracho anuncia los nuevos tiempos, días de enajenación y delirio, de premoniciones paganas, y nuevos hombres desvencijados en medio de la desolación de las ciudades. Inmediatamente después, Baal toma su guitarra y canta:

*BAAL (toma la guitarra y con ella destroza la lámpara): ¡Ahora voy a cantar! (Canta.)*

*Enfermo de sol y totalmente carcomido por la lluvia,  
con un laurel robado en su pelo revuelto,  
olvidó toda su juventud, salvo los sueños de esa época.  
¡Alcanza el techo! Jamás el cielo que está encima.*

*(Hablando.) Mi voz tiene una pureza de timbre...*

*Afina la guitarra.*

*EKART: ¡Sigue cantando, BAAL!*

*BAAL (sigue cantando)*

Baal prefiere ya, la oscuridad del seno de la tierra, en medio de la nostalgia de los sueños perdidos. Es un llamado a buscar lo salvaje en contra de los elementos artificiales de la urbe:

*¡OH, vosotros, expulsados del cielo y del infierno!  
¡Asesinos, que tanto habéis padecido!  
¿Por qué no permanecisteis en el seno de vuestra madre,  
donde reinaba la calma y dormíais existiendo?*

*(Hablando.) La guitarra tampoco estaba afinada.*

*W ATZMANN: Es una buena canción. ¡Justo lo que me gusta!*

*¡Romanticismo!*

*BAAL (sigue cantando)*

Baal sueña todavía con una pradera bajo el cielo, un refugio que se constituye como la antítesis de las ciudades y una victoria sobre aquella forma de vida llena de vanidad que Baal siempre rechazó:

*Pero él busca aún en mares de ajeno,  
aunque su madre lo olvida,  
riendo y jugando y a veces no sin lágrimas,  
siempre, el país donde se viva mejor.*

*WATZMANN: Ya no encuentro mi vaso. La mesa se tambalea estúpidamente. Pero enciendan la luz. ¿Si no cómo va a encontrar uno su boca?*

*EKART: Tonterías. ¿Tú ves, BAAL?*

*BAAL: No. No quiero. Es linda la oscuridad. Con el champagne en el cuerpo y nostalgias sin recuerdo. ¿Eres mi amigo, EKART?*

*EKART (trabajosamente): ¡Sí, pero canta!*

*BAAL (canta):*

*Vagando por el infierno y azotados a través de paraísos,  
embriagado por chorros de luz inaudita,  
sueña en ocasiones con una pequeña pradera  
cubierta por un cielo azul y nada más.*

*JOHANNES: Ahora permaneceré siempre contigo. Puedes llevarme sin problemas. Ya casi no como.*

*WATZMANN (ha encendido trabajosamente la luz): Hágase la luz. ¡Ja, ja, ja!*

*BAAL: Encandila.*

*Se levanta.*

Al final de esta escena, cuando se enciende la luz, Baal mata a Ekart por celos porque mientras estaba apagada la luz, Ekart hacia el amor con la camarera:

*(...) EKART (con la camarera sobre sus rodillas, se pone trabajosamente de pie, intentando desprender de su cuello el brazo de ella): ¿Pero qué tienes? Si no es nada. Es ridículo.*

*BAAL se dispone a saltar sobre él.*

*EKART: ¿No estarás celoso de ésta?*

*BAAL avanza a tientas; cae una copa.*

*EKART: ¿Por qué no he de tener hembras?*

*BAAL lo mira.*

*EKART: ¿Soy tu amante?*

Baal pasa del heterosexualismo promiscuo y embrutecido, al amor homosexual por Ekart y es durante su relación con él que escribe algunos de sus poemas más interesantes. Sin embargo, esta redención amorosa es inaccesible a quien, como Baal, concibe la libertad como negación y desafuero. De otra manera se vería transfigurado en un héroe. Baal no puede amar sin dominar, sin poseer, sin consumir. Si él ama a EKART, EKART debe ser suyo, sólo suyo y no contaminarse con las carnes femeninas, pueriles. Cuando EKART se resiste a tal compromiso, Baal prefiere destruir a su verdadero amor, antes que perderlo. Lo hace por celos, dejando salir la ira voraz del dominador, poseído por el instinto asesino:

*BAAL se abalanza sobre él y lo estrangula. La luz se apaga, WATZMANN ríe con risa de borracho, la camarera grita. Otros parroquianos entran desde la habitación vecina con una lámpara.*

*WATZMANN: Tiene un cuchillo.*

*LA CAMARERA: ¡Lo está asesinando! ¡Jesús, María!*

*DOS HOMBRES (se arrojan sobre los que luchan): ¡Al diablo, hombre! ¡Suelte! -¡Este tipo le dio una puñalada! ¡Dios mío!*

*BAAL (Si: incorpora; súbitamente se hace de noche; la lámpara se apaga): ¡EKART!*

La renuncia a todo amor es la puerta hacia la auto destrucción. Como vemos, el amor baaliano está definido como un apetito posesivo, negativo y no fecundador; mientras que el amor en un hombre "normal", humilde y resignado es prolífico, fertiliza la tierra y hace florecer los campos.

Al buscar la ruta del amor y la seducción en Baal nos encontramos con una serie de fatales encuentros donde Baal satisface su deseo sádico, el cual necesita

masoquistas para satisfacerse: Un claro ejemplo son Johanna y Johannes, dos “virgos” que desean dejar de serlo y buscan a Baal, seducidos por la fuerza de éste. No olvidemos que ellos mismos traicionan a su clase burguesa y a sus prejuicios culturales.

Freud, en el libro *El Malestar en la Cultura* explica contra que tipo de estructuras sociales y culturales se revela el hombre por medio de la sexualidad: “(...) *La existencia de tales tendencias agresivas, que podemos percibir en nosotros mismos y cuya existencia suponemos con toda razón en el prójimo, es el factor que perturba nuestra relación con los semejantes, imponiendo a la cultura tal despliegue de preceptos. Debido a esta primordial hostilidad entre los hombres, la sociedad civilizada se ve constantemente al borde de la desintegración. El interés que ofrece la comunidad de trabajo no bastaría para mantener su cohesión, pues las pasiones instintivas son más poderosas que los intereses racionales. La cultura se ve obligada a realizar múltiples esfuerzos para poner barreras a las tendencias agresivas del hombre, para dominar sus manifestaciones mediante formaciones reactivas psíquicas. De ahí, pues, ese despliegue de métodos destinados a que los hombres se identifiquen y entablen vínculos amorosos coartados en su fin; de ahí las restricciones de la vida sexual, y de ahí también el precepto ideal de amar al prójimo como a sí mismo, precepto que efectivamente se justifica, porque ningún otro es, como él, tan contrario y antagónico a la primitiva naturaleza humana. Sin embargo, todos los esfuerzos de la cultura destinados a imponerlo aún no han logrado gran cosa. (...)*”<sup>55</sup>

## **2.9 Baal y la Naturaleza (IV):**

Baal no persigue la eternidad, tan sólo quiere podrirse bajo las raíces de los árboles, dormir, retornar a la Madre Naturaleza. En el último poema de la obra, ya sin Ekart y sin mujer, Baal se bestializa definitivamente, huye por los bosques. Baal es ya un asesino, un carroñero más. Lo que parece ser un poema en el que se ufana de su aventura, termina siendo un lamento final del poeta degradado:

*10 LONGITUD ESTE DE GREENWICH*

*Un bosque. BAAL, con una guitarra y las manos en los bolsillos del pantalón, se aleja.*

*BAAL: ¡El viento pálido en los árboles negros! Son como los cabellos mojados de LUPU. A las once sale la luna. Entonces estará bastante claro. Es un bosque pequeño. Voy a largarme para llegar a los grandes. Camino sobre suelas gruesas desde que estoy nuevamente solo con mi pellejo. Debo continuar rumbo al norte, según las nervaduras de las hojas. Debo dejar atrás este asuntito. ¡Adelante! (Canta)*

*BAAL hace un guiño a los gordos buitres  
que a la luz de las estrellas esperan el cadáver de BAAL.  
Se aleja.*

*A veces BAAL se hace el muerto. Un buitre se precipita sobre él  
y BAAL, en silencio, come un buitre para su cena.  
Ventarrón.*

Baal, bajo la eternidad del cielo y a la vista de las promisorias estrellas es una bestia más del mundo, pero una bestia singular que se lamenta con humor de su oscuro destino, de su desintegración.



### 3. El peregrinaje de la desintegración

*“¡OH, vosotros, expulsados del cielo y del infierno!  
¡Asesinos, que tanto habéis padecido!  
¿Por qué no permanecisteis en el seno de vuestra  
madre,  
donde reinaba la calma y dormíais existiendo?”*

*“BAAL: Lucharé con cuchillo si es necesario.  
**Quiero vivir aunque pierda el pellejo.** Me  
atrincheraré aunque sea en los dedos de los pies.  
Caeré como un toro: en el pasto, allí donde es  
más blando. Tragaré la muerte y no me enteraré  
de nada.”*

La aventura central de Baal es la de identificarse progresivamente con la naturaleza, seguir al instinto y al deseo, aunque esto lo lleve a la muerte/desintegración. Pero Baal ve la muerte como algo frugal, como una parte de la Naturaleza. Baal simplemente se deja llevar por el río, por las pulsiones elementales de la vida.

Baal se abandona a su fuerza vital, quiere sólo **vivir/disfrutar hasta las últimas consecuencias** e, inconscientemente se dirige hacia la muerte; pero esto, en el contexto de Baal, no es más que una entrega total a la naturaleza, en franco rechazo de la vida alienada de las ciudades.

En una época donde los héroes contemporáneos se hacen mártires o señores de las urbes, Brecht deja que su personaje emprenda un viaje de retorno al bosque.

En la obra, las acotaciones –mínimas, sintéticas- son una indicación constante del itinerario de Baal. Una serie de pistas para que descubramos el sentido de su peregrinación: De la ciudad al campo, en el sentido contrario del escalador social o del hombre industrial. Pues en vez de asumirse como habitante “adulto” de la ciudad se dirige al bosque como un animal/niño, donde muere. Según la Coral, su origen estaba también allí.

Baal hace un pequeño viaje por el mundo que representa, un retorno a la naturaleza, el gran escape y victoria de un renegado de las ciudades:

*“(...) Al principio, actor de variedades y poeta. Luego, propietario de un tióvivo, leñador, amante de una millonaria, presidiario y reclutador. (...)”*

Un itinerario a través del cual se transforma progresivamente para revelarnos el destino de lo humano. El proceso de ruptura con el medio va desde arriba (la burguesía) hacia abajo (la naturaleza, la tierra, lo animal) pasando por la brutalidad de las tabernas. Desde la mujer (Emilie, Johanna, Sophie, las hermanas) al hombre (Ekart) pasando por la ambigua amistad con Johannes:

### **Coral del Gran Baal**

- **Nace como Hombre salvaje** y natural en medio de la naturaleza. **Desde su infancia**, Baal siempre parecerá un niño y su condición infantil, de inocencia cruel y desconcertante, será un lazo con sus orígenes.

### **Baal y la Burguesía**

- En su adultez lo encontramos en las ciudades, escenario de sus actos. **Se alcoholiza y conoce la embriaguez de los sentidos.** Frente a la tentación

del aburguesamiento **es irreverente y seductor -victimario en vez de víctima- inicia el descenso.**

#### **Baal y los bajos fondos (I)**

- Habiendo derrotado al aburguesamiento se dedica a la seducción sadomasoquista de mujeres y a ser un célebre trovador. Pese a ser golpeado por la muerte de JOHANNA, **Baal reinicia su camino de descenso, rechaza la culpa**, se levanta renovado y joven.

#### **Baal y la Naturaleza (I)**

- **El camino de retorno de Baal se hace evidente.** El poeta intenta amar a SOPHIE.

#### **Baal y los bajos fondos (II)**

- Baal está sumergido en la marginalidad y la degradación social, desprecia toda salida del deterioro. Su **vicio lo domina completamente.**

#### **Baal y la Naturaleza (II)**

- A través del amor homosexual, un acto libertario que al mismo tiempo rechaza y encarna lo femenino, **llega al amor verdadero.** Abandona a SOPHIE. Baal **renuncia al resto de amores** para dedicarse a poseer a EKART. Arrastra a su amante viril a la indolencia.

#### **Baal y los bajos fondos (III)**

- El poeta acepta su papel, **se deja llevar por la vida extrema del lumpen.** Se abandona.

#### **Baal y la Naturaleza (III)**

- Se torna **completamente homosexual**, reafirma su amor por EKART. **Presiente su muerte** y manifiesta su naturaleza salvaje en una canción.

#### **Baal y los bajos fondos (IV)**

- **Asesinato de su amor verdadero**, EKART. Movido por la ira y los celos animales, Baal ha cortado todos los lazos que lo mantenían flotando sobre su tumba.

#### **Baal y la Naturaleza (IV)**

- **Retorno a su origen**. Ya ahíto de tanto devorar, habiendo consumido al mundo a través de la entrega sensual, completa su viaje, no teniendo a quien mancillar, se ahoga en su propio veneno y **muere en el bosque** dejando solo el rumor de su paso por la vida.

Baal sigue un itinerario con estructura circular. El ciclo de Baal es el ciclo de muchos migrantes del campo a la ciudad que retornan al campo empujados por la miseria y la desesperación. Los dolores, miserias e instintos del Hombre se encarnan en Baal y su viaje es un viaje –consciente e inconsciente- de descenso permanente a la tumba. Esto será la marca de la vida de Baal y definirá su manera de vivir. No perseguir la inmortalidad, dejarse consumir y luchar por no perder ni un segundo la sensación durante la caída, pues si Baal no destruye se autodestruirá y eso sólo debe ocurrir al final cuando Baal se haya devorado al mundo.

**CONCLUSIONES  
BAAL Y NUESTRA ÉPOCA.**

*“(...) Para evitar el sufrimiento existen dos caminos, uno de ellos es el aislamiento voluntario de la sociedad –el ermitaño- y otro camino mejor: pasar al ataque contra la Naturaleza y someterla a la voluntad del hombre, Como miembro de la comunidad humana, empleando la técnica dirigida por la ciencia; así, se trabaja con todo por el bienestar de todos. Pero **los más interesantes preventivos del sufrimiento son los que tratan de influir sobre nuestro propio organismo**, pues en última instancia todo sufrimiento no es más que una sensación, sólo existe en tanto lo sentimos, y únicamente lo sentimos en virtud de ciertas disposiciones de nuestro organismo. El más crudo, pero también **el más efectivo de los métodos destinados a producir tal modificación, es el químico: la intoxicación**. No creo que nadie haya comprendido su mecanismo, pero es evidente que existen ciertas sustancias extrañas al organismo cuya presencia en la sangre o en los tejidos nos proporciona directamente sensaciones placenteras, modificando además las condiciones de nuestra sensibilidad, de manera tal que nos impiden percibir estímulos desagradables. Ambos efectos no sólo son simultáneos, sino que también parecen estar íntimamente vinculados. (...)”*

Freud, Sigmund. El malestar en la cultura.  
Madrid: Alianza Editorial, 1988, pág.60-61

Brecht bautiza su personaje con un nombre que proviene de una familia de Héroes divinos de la antigüedad (Marduk, Gilgamesh, etc.); los cuales están relacionados, no con las virtudes celestiales, sino con las fuerzas naturales, la destrucción, el exceso, lo dionisiaco y la lucha por el poder. Brecht, por medio de la parodia y la ironía, escribe una obra donde un poeta insignificante y lumpenizado -en constante conflicto con lo que podríamos llamar moral virtuosa- lleva un nombre divino y heroico; pero a su vez este nombre representa las pulsiones —eróticas y tanáticas- inconscientes del Hombre, su entrega al derroche de los sentidos.

***Brecht bautiza a Baal no sin humor, pero relacionándolo indirectamente con las contradicciones sociales y los conflictos morales del pueblo alemán de antes y después de la primera guerra.<sup>56</sup>***

Y estas contradicciones y conflictos (aunque dependen de contextos diferentes) no nos son extrañas en el presente\*. En el mundo y en nuestro propio país, hemos sido testigos del surgimiento y exterminio sistemático de proyectos políticos que hubieran podido, no solucionar “mesiánicamente” la grave situación socioeconómica y alcanzar de esta manera la paz, pero sí promover cambios sustanciales al interior de nuestra infraestructura económica y cultural que pudieran prepararnos para una verdadera transformación de nuestra forma de vida y para el acercamiento a una mayor justicia social. Pero desafortunadamente, es claro que hoy en día, en medio de un mundo políticamente unívoco, estamos en un país despojado de su tejido cultural y de sus esperanzas.

No nos puede extrañar entonces que, como la juventud de los tiempos juveniles de Brecht<sup>57</sup>, la nuestra sea una juventud desesperanzada y sin memoria. Igual que a comienzos del siglo XX, la juventud debe escoger entre la entrega ciega a las

---

\* Antes de comenzar con este capítulo de conclusiones es preciso ***advertir que las comparaciones que se realizarán con respecto a la juventud actual no se hacen desde una ciencia social específica. Tan sólo pretenden ilustrar y describir algunos comportamientos y síntomas comunes a nuestra juventud, los cuales fueron descubiertos a partir de la aplicación del método utilizado para abordar la obra (La crítica interpretativa).***

promesas y a los deberes del obrero (post) industrial o a una difícil rebeldía, -cuando no criminal-.

La alternativa masivamente aceptada, hay que decirlo, es la de la entrega ciega. Y esta entrega conlleva la aceptación de los “valores sociales” predominantes, la alienación de los individuos y, por supuesto, el sentimiento de desasosiego y crisis existencial que ha acompañado al desarrollo del capitalismo desde su auge industrial.

Para esta generación, la competencia, la rapiña económica y la miseria son tan solo los efectos colaterales del progreso. Quienes no las sufren, las usufructúan y todos por igual acuden en las ciudades a las drogas y al desenfreno para alimentarse, por lo menos, de la sensualidad de este mundo sórdido donde la exacerbación del sexo y la lujuria son pilares del status quo.

Este derroche de los sentidos, este erotismo destructor y rebelde (no revolucionario), es otra similitud clara con los tiempos de Brecht, que está manifiesta en la particular sensualidad del *antihéroe* de su obra. Para Baal el amor es un estado efímero que sólo depende del placer/erotismo. Cuando éste se acaba, cuando el objeto de deseo ha sido poseído y despedazado, es hora de seguir adelante en busca de nueva carne, de nuevos placeres. Pero aquí, más que de amor, se trata de promiscuidad sádica y brutalmente sensual, una servidumbre de lo erótico a lo destructivo: Para Baal ***el erotismo es su forma de rebelión más poderosa contra el medio civilizado y culto, el cual desprecia y quiere (a su manera) aniquilar.*** Baal busca mujeres y las cambia obsesivamente porque después de cada coito se siente más infeliz y más sólo. Toma a la hembra objeto y no a la mujer sujeto. Es un homosexual en potencia que sólo podrá amar con fuerza a Ekart.

Nuestra generación ha conocido esta forma de rebeldía sexual (si bien no con la belleza y calidad de los poemas de Baal) y ha heredado de los movimientos



juveniles de mitad de siglo (el hippismo, el feminismo, el rock) –que respondieron contra la moral capitalista y su culto a la guerra- esa tendencia al frenesí y a la liberación (y libertinaje) sexual.

La gran diferencia radica en que el sistema ha aprendido a aprovechar las tendencias salvajes del hombre, a darles rienda suelta en una “feria de las perversiones” donde se vende y se compra carnalidad; promoviendo de esta manera el derroche de las energías populares e individuales (su canalización sensual) para mantener la apatía popular y llevar al pueblo a una “rentable” desintegración.

En contra de todo discurso ético, nuestros “señores” siguen dependiendo de la lumpenización de la sociedad, sólo que en escalas globales. Ya no son sólo zonas determinadas de la ciudad y del campo las que albergan al lumpen. Países enteros se lumpenizan progresivamente y muchos de sus gobiernos alimentan a las clases altas “regalando” la mano de obra del pueblo.

Así pues la miseria y las contradicciones de nuestro mundo son una versión agudizada –si bien maquillada por el mundo mediático- de las de los albores del capitalismo industrial a comienzos del siglo veinte. Los conflictos a los que nos enfrentamos, la alienación y la sensualidad son hoy condiciones aun más propias de nuestra forma de vida.

El mensaje de Baal es para nosotros aún más urgente y así mismo su análisis; pues somos una generación que adolece de ignorancia, escepticismo y sobretodo de una suerte de sordera colectiva: Estamos (como generación) más alienados y adoctrinados que nuestros antecesores, vivimos cautivos en una prisión que, gracias a los sueños que se venden en la televisión y las revistas, parece un paraíso. Hemos cambiado la revolución por el culto a la belleza frívola y el desorden de los sentidos. Por tales razones **el “Baal” de Brecht nos habla**

***directamente, a nosotros, miembros de una generación desencantada y frenética.***

Por lo tanto, no es el “Baal” de Bertolt Brecht una explosión inspirada de un poeta trastornado, es más bien un manifiesto honesto y crudo de contradicciones humanas. *Baal* habla mordazmente, como viajero de las tabernas y los refugios de la miseria, del mundo en el que vive: “¡*Baal se Atona! ¡¡Baal Baila!! ¡¡¡Baal se Transfigura!!!*” es el título tentativo que Brecht pensó para la obra.<sup>58</sup> Brecht es un expresionista subversivo que invierte, para su beneficio, los patrones románticos de una lamentación por la miseria y la vacuidad: ***Con Baal (Brecht) nos ha legado un canto de lamentación, un grito animal que pregona los vicios y miserias de un mundo que compartimos con él -a través de nuestro diario enfrentamiento- con la alienación, la guerra, la destrucción de la Naturaleza y el apetito voraz de quienes nos dominan.***

# NOTAS

---

---

<sup>1</sup> Según el orden establecido en las OBRAS COMPLETAS que Brecht mismo organizó, BAAL figura como la primera de sus piezas para teatro.

<sup>2</sup> Willett, John. El teatro de Bertolt Brecht. Buenos Aires: Fabril Editora, 1963, pág. 280.

<sup>3</sup> Weideli, Walter. Bertolt Brecht. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 15-16.

<sup>5</sup> Willett, John. El teatro de Bertolt Brecht. Buenos Aires: Fabril Editora, 1963, pág. 42-43

<sup>6</sup> Gómez, Eduardo. Ensayos de Crítica Interpretativa –T. Mann, M.Proust, F.Kafka-. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1987, pág. 111

<sup>7</sup> "... la misión del arte es la representación fiel y verdadera de la totalidad de la realidad; pero el arte se halla a igual distancia de la copia fotográfica como -al fin y al cabo- del jugueteo con las formas abstractas." Tomado de Lukács, Gyorgy. Sociología de la Literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1968, pág. 218.

<sup>8</sup> Tomado de Willett, John. El teatro de Bertolt Brecht. Buenos Aires: Fabril Editora, 1963, pág. 329-330. (Otra versión en español se encuentra disponible en Brecht, Bertolt. Poemas y canciones. Madrid: Alianza Editorial, 1972, pág. 98)

<sup>9</sup> Thomson, Peter & Sacks, Elendyr (Editors). The Cambridge Companion to Brecht. London: Cambridge University Press, 1994, pg. 4 (Traducción del inglés por Daniel Mondragón)

<sup>10</sup> Este flujo de mano de obra del campo a la ciudad –con un subsecuente debilitamiento de la economía agraria- es una constante del funcionamiento económico capitalista que se mantiene hasta nuestros tiempos. Para corroborarlo basta sólo referirnos al problema del desplazamiento rural generalizado en Suramérica –si bien no exclusivamente en este continente-.

<sup>11</sup> Mandel, Ernest. El Facismo. Barcelona: Ediciones Akal, 1987, pág. 5

<sup>12</sup> Thomson Peter & Sacks Elendyr (Editors). The Cambridge Companion to Brecht. London: Cambridge University Press, 1994, pg. 5 (Traducción del inglés por Daniel Mondragón)

<sup>13</sup> Revista Máscara. Bertolt Brecht: Número de homenaje. # 2, Año 1. México: Escenología, A.C., 1998, pág. 86.

---

<sup>14</sup> Revista Texto y Contexto. Traducción de poemas de Brecht de Eduardo Gómez. # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre,1991, pág. 166

<sup>15</sup> "Order Prevails in Berlin", *Rosa Luxemburg*, Written: early January, 1919, Source: Gessemelte Werke, Publisher: Dietz Verlag, First Published: *Rote Fahne*, 14 January 1919, Translated: Marcus, Online Version: marxists.org 1999, Transcribed: Andy Lehrer, HTML Markup: B. Basgen (Traducción del inglés por Daniel Mondragón)

<sup>16</sup> Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pág.31

<sup>17</sup> Thomson Peter & Sacks Elendyr (Editors). The Cambridge Companion to Brecht. London: Cambridge University Press, 1994, pg. 5 (Traducción del inglés por Daniel Mondragón)

<sup>18</sup> Willet, John (Editor). Brecht on Theatre. New York: Hill and Wang, 1964, pg. 51

<sup>19</sup> Revista Texto y Contexto. Traducción de poemas de Brecht de Eduardo Gómez. # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre,1991, pág. 167

<sup>20</sup> *Ibid*, pág. 167

<sup>21</sup> LUMPEN es una palabra alemana cuyo significado en lenguaje familiar o coloquial figurado es "dedicado a la juerga", "dedicado a la vagancia", "dedicado a la picardía", "dedicado al delito" o "dedicada a la prostitución". Viene de "lump" = pícaro, bribón, bellaco. Otro significado de la palabra es "harapo", "andrajoso" o como adjetivo "andrajoso", "harapiento".

<sup>22</sup> Revista Texto y Contexto. Traducción de poemas de Brecht de Eduardo Gómez. # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre,1991, pág. 166

<sup>23</sup> Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. Tomo 1. Buenos Aires: Edic. Nueva Visión, 1983, pág. 75.

<sup>24</sup> \* "La condición colonial y semicolonial de China ha hecho aparecer en el campo y la ciudad una multitud de desempleados. Sin ningún medio decente para ganarse la vida, muchos de ellos se ven obligados a recurrir a medios deshonestos; de ahí los **bandoleros, gánsters, mendigos y prostitutas y los numerosos profesionales de la superstición**. Esta capa social es vacilante; algunos de ellos se dejan comprar fácilmente por las fuerzas reaccionarias, en tanto que otros pueden unirse a la revolución. Carecen de espíritu constructivo, son más proclives a la destrucción que a la construcción, y aquellos que se incorporan a la revolución se convierten en una fuente de la mentalidad de "insurrectos errantes" y del anarquismo en nuestras filas. Por eso, tenemos que

---

saber reeducarlos a la vez que precavernos de su tendencia a la destrucción. Tomado de "*La revolución china y el partido comunista de China*" de Mao Zedon (Ma Tse-tung) 1939

\* "El lumpenproletariado, ese **producto pasivo de la descomposición de las capas más bajas de la sociedad**, puede a veces ser arrastrado al movimiento por una revolución proletaria; sin embargo, en virtud del conjunto de sus condiciones de vida está más bien dispuesto a venderse a la reacción para servir a sus maniobras" Tomado del "*Manifiesto Comunista*" de Karl Marx y F. Engels.

<sup>25</sup> Gómez, Eduardo. REFLEXIONES Y ESBOZOS: Poesía, Teatro y Crítica en Colombia. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek. Colección literaria. Volumen 39, 1991. págs. 150-151

<sup>26</sup> Dort, Bernard. Lectura de Brecht. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A, 1973, pág. 53

<sup>27</sup> Modern, Rodolfo E. El Expresionismo Literario. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958, pág 28

<sup>28</sup> *Ibid*, pág. 35

<sup>29</sup> *Ibid.*, pg. 74-75

<sup>30</sup> *Ibid*, pág. 29

<sup>31</sup> "[...] El *Baal* de Brecht niega cualquier romanticismo, y en especial el último brote del romanticismo alemán: el expresionismo. Sólo participa en él para poder destruirlo mejor, llevándolo hasta el absurdo. [...]" Tomado de Dort, Bernard. Lectura de Brecht. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A, 1973, pág. 54

<sup>32</sup> Revista Texto y Contexto. Traducción de poemas de Brecht de Eduardo Gómez. # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre,1991, pág. 167

<sup>33</sup> Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. Tomo 1. Buenos Aires:Edic. Nueva Visión, 1983, pág. 68.

<sup>34</sup> Revista Texto y Contexto. Traducción de poemas de Brecht de Eduardo Gómez. # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre,1991, pág. 169

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 167

<sup>36</sup> Dort, Bernard. Lectura de Brecht. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A, 1973, pág. 50

---

<sup>37</sup> Diccionario de la Mitología Universal y de los Cultos Primitivos. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Mundi, 1963, pág 209-210.

<sup>38</sup> Leach, Maria & Fried, Jerome. Funk and Wagnalls. Standard Dictionary of Folklore, Mithology and Legend. New York: Harper and Row, Publishers, Inc., 1972, pg.989

<sup>39</sup> Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Tomo VII. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., pág. 9

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 8.

<sup>41</sup> *Ibid.* pág. 9

<sup>42</sup> Revista Texto y Contexto. Traducción de poemas de Brecht de Eduardo Gómez. # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre,1991, pág. 167

<sup>43</sup> Cid, Carlos. Mitología Oriental ilustrada. Barcelona. Editorial Vergara, 1962, pág. 291

<sup>44</sup> Biblia de Jerusalén. Barcelona: Editorial Española Desclée de Brouwer, 1966. Jc 2: 12-13

<sup>45</sup> *Ibid.* 1 Co 10: 19-20

<sup>46</sup> *Ibid.* Os 2: 4- 19

<sup>47</sup> El hecho de que la vida de Baal se narrada (de manera anticipada) en la Coral introductoria, nos permite afirmar que es la parte más "épica" (en el sentido brechtiano) y que por lo tanto es el fragmento de la obra que más se anticipa al Teatro Épico, cuya teoría vendrá años después.

<sup>48</sup> Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1988,, pág.60-61

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág 61

<sup>50</sup> *Ibid*, pág. 28-29

<sup>51</sup> Bujarin, N. y Preobrazhenski, E. "ABC del Comunismo"; Barcelona, Editorial Fontamara, 1977, pág. 61.

<sup>52</sup> Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pág.140

---

<sup>53</sup> Bujarin, N. y Preobrazhenski, E. "ABC del Comunismo"; Barcelona, Editorial Fontamara, 1977, *pág 64*.

<sup>54</sup> *Ibid.*, *pág 64*.

<sup>55</sup> Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1988, *pág. 53*

<sup>56</sup> Esta hipótesis interpretativa enuncia un sentido probable de la obra, si bien no podría ser el único posible puesto que: "(...) La crítica interpretativa no pretende, en ningún caso, agotar los posibles sentidos de una obra, sino descubrir o hacer más patentes y comprensibles sus principales tendencias. Considera que las intenciones del autor son secundarias y sólo se tienen en cuenta para valorar su grado de conciencia y de dominio al escribir o para invocarlas, cuando son evidentes y coinciden con la crítica, como un reforzamiento más de ésta. La interpretación crítica tal como la entiendo, nunca es lineal, sino que busca posibles desarrollos laterales del sentido, que no aparecen espontáneamente o con facilidad pero que están entre líneas o pueden ser deducidos legítimamente. ***La verosimilitud (siempre dentro de la realidad propia de la obra) del sentido más probable del proceso argumental, así como la relación entre contenido y forma, son criterios fundamentales para la crítica interpretativa, así como el establecer en qué medida la obra es susceptible de ser actualizada (en profundidad y no en sentido periodístico).***

La interpretación crítica será más o menos pasiva u objetivamente distanciada y re-creadora, de acuerdo a la riqueza existencial y cultural que el crítico ponga en juego, entendiendo tal riqueza como capacidad para sobrepasarse a sí mismo, para cuestionarse y aprender. (...)" Tomado de Gómez, Eduardo. Ensayos de Crítica Interpretativa –T. Mann, M.Proust, F.Kafka-. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1987, *pág. 112*

<sup>57</sup> "(...) la aventura expresionista de Brecht, en la que no se encontrará totalmente solo, es la aventura de toda su generación, que, apenas salida de la adolescencia, debió enfrentarse a la guerra y al hundimiento súbito de una sociedad cuya rígida armadura ya no era capaz de contener los agudos conflictos. Crisis económica, confusión moral, sangrienta lucha de clases, predominio de los instintos primarios (alimento, habitación, sexualidad), tales son las premisas de un retorno a la ley de la jungla cuando la simple voluntad de sobrevivir exige una astucia y una brutalidad sin paralelo. Lucha cotidiana donde millones de individuos son pisoteados, engullidos, dislocados. (...)" Tomado de Weideli, Walter. Bertolt Brecht. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, *pág 8*.

<sup>58</sup> Bertolt Brecht: A Non-Conformist Youth. copyright 1997 by Shay Goosens. Versión On-line tomada de



---

<http://www.geocities.com/Broadway/Stage/1052/brecht2.htm> (Traducción del inglés por Daniel Mondragón)

---

## BIBLIOGRAFÍA

### *BIBLIOGRAFIA DE BRECHT*

- Brecht, Bertolt. Baal. Tomo 11. Buenos Aires:Edic. Nueva Visión, 1981
- Brecht, Bertolt. Cien Poemas. Madrid:Edic. Hiperion, 1998
- Brecht, Bertolt. Poemas y canciones. Madrid: Alianza Editorial,1972
- Brecht, Bertolt. Diarios 1920-1922. Barcelona:Edic. Grijalbo. S.A, 1980
- Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. Tomo 1. Buenos Aires:Edic. Nueva Visión, 1983
- Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. Tomo 2. Buenos Aires:Edic. Nueva Visión, 1970

---

*BIBLIOGRAFIA SOBRE BRECHT*

- Willett, John. El teatro de Bertolt Brecht. Buenos Aires: Fabril Editora, 1963.
- Willet, John (Editor). Brecht on Theatre. New York: Hill and Wang, 1964
- Benjamin, Walter. Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones 3) (Col."Persiles", # 83). Madrid:Taurus Ediciones, 1987.
- Weideli, Walter. Bertolt Brecht. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Holthusen, Hans Egon. Brecht. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A, 1966.
- Thomson, Peter & Sacks, Elendyr (Editors). The Cambridge Companion to Brecht. London: Cambridge University Press, 1994.
- Dort, Bernard. Lectura de Brecht. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A, 1973.

---

*BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA SOBRE BRECHT*

- Revista Máscara. Bertolt Brecht: Número de homenaje. # 2, Año 1. México: Escenología, A.C.,1998
- Revista de Literatura Quimera. Dossier: Centenario de Brecht. # 173. Madrid: Emecé Editores, octubre, 1998.
- Revista ADE. Brecht: Número de homenaje. # 70-71, octubre, 1998
- Revista Texto y Contexto. Diálogo con Brecht: Eugenio Barba. # 32. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre,1997
- Revista Texto y Contexto. Traducción de poemas de Brecht. # 16. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Agosto/octubre,1991
- Gómez, Eduardo. REFLEXIONES Y ESBOZOS: Poesía, Teatro y Crítica en Colombia. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek. Colección literaria. Volumen 39, 1991.
- Bertolt Brecht: A Non-Conformist Youth. Copyright 1997 by Shay Goosens. Versión On-line tomada de <http://www.geocities.com/Broadway/Stage/1052/brecht2.htm>

---

## *DICCIONARIOS Y TEORÍA LITERARIA*

- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, S.A., 1974.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1986.
- Bal, Mieke. Teoría de la Narrativa. Madrid: Edic. Cátedra, 1990.
- Chatman, Seymour. Historia y Discurso. Madrid: Ed. Taurus, S.A., 1990.
- Modern, Rodolfo E. El Expresionismo Literario. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.
- Pavis, Patrice. Diccionario de Teatro. Barcelona: Paidós, 1998
- Gómez, Eduardo. Ensayos de Crítica Interpretativa: T. Mann – M. Proust – F. Kafka. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1987

---

## *DICCIONARIOS MITOLÓGICOS*

- Diccionario de la Mitología Universal y de los Cultos Primitivos. Tomo 1. Buenos Aires: Editorial Mundi, 1963.
- Cotterell, Arthur. Diccionario de Mitología Universal. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Cid, Carlos. Mitología Oriental ilustrada. Barcelona. Editorial Vergara, 1962
- Jame, E.O. Historia de las Religiones: Los dioses del mundo antiguo. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1962.
- Sainz De Robles, Federico Carlos. Ensayo de un Diccionario Mitológico Universal. Madrid: Aguilar, 1958.
- Noël, J.F.M. Diccionario de Mitología Universal. Tomo 1. Barcelona: Edicomunicación, S.A.
- Leach, Maria y Fried, Jerome. Funk and Wagnalls. Standard Dictionary of Folklore, Mithology and Legend. New York: Harper and Row, Publishers, Inc., 1972.
- Bauco, L. Y Millocca, F. Diccionario de El Péndulo de Foucault. Bogotá: Ed. Palas Atenea, S.A., 1990.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Tomo VII. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

---

*HISTORIA - ECONOMÍA POLÍTICA - PSICOANÁLISIS*

- Goldhagen, Daniel Jonah. Los Verdugos Voluntarios de Hitler. Madrid: Ed. Santillana, S.A. (Taurus), 1997.
- Mandel, Ernest. El Facismo. Barcelona: Ediciones Akal, 1987
- Childe, V.G. Qué sucedió en la Historia. Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1975.
- Marx, Carlos. El Capital. Volumen 1. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1974.
- El Siglo del Liberalismo. Bogotá: Círculo de Lectores S.A., 1985.
- Economía Planeta. Diccionario Enciclopédico. Tomo II. Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 1980.
- Luxemburg, Rosa. Order Prevails in Berlin. Written: early January, 1919, Source: Gessemelte Werke, Publisher: Dietz Verlag, First Published: *Rote Fahne*, 14 January 1919, Translated: Marcus, Online Version: marxists.org 1999, Transcribed: Andy Lehrer, HTML Markup: B. Basgen.
- <http://www.escape.com/~farras/aram.htm#star>.
- Bujarin, N. y Preobrazhenski, E. "ABC del Comunismo", Barcelona, Editorial Fontamara, 1977.
- Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

---

## LIBROS SAGRADOS Y TEOLOGICOS

- Macho, Alejandro Diez (Edición y Comentarios). Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo II. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1983.
- Biblia de Jerusalén. Barcelona: Editorial Española Desclée de Brouwer, 1966.
- Denyer, C.P. (Compilador). Concordancia de las Sagradas Escrituras. Nashville: Editorial Caribe, 1978.