

BRECHT SOBRE GALILEO Y LA RESPONSABILIDAD DEL CIENTÍFICO

I

Bertolt Brecht escribió tres versiones de *La vida de Galileo*. La primera versión la terminó a finales de 1938 durante su exilio en Dinamarca. El 25 de noviembre de ese año apunta en su *Diario*: "He terminado *La vida de Galilei*, Me llevó tres semanas. Sólo tropecé con dificultades en la última escena. Como en Juana al final tuve que recurrir a un artificio para asegurar el distanciamiento del espectador. Aun aquellos que se entreguen a la empatía sin el menor reparo tendrán que advertir el efecto de distanciamiento en el propio camino de su identificación con Galileo. Con una actuación estrictamente épica se produce una empatía admisible".

No dedicó, pues, mucho tiempo a la redacción de la obra; pero sí había dedicado tiempo a documentarse sobre la personalidad histórica del personaje y sobre su obra científica. En su apunte revela dos cosas. Una: que supone, de entrada, una cierta identificación del espectador del siglo XX con lo que fue y representó Galileo como científico en el siglo XVII. Y dos: que le importa crear un efecto de distanciamiento respecto de la empatía o identificación simpatética que supone en el espectador. Sobre todo al final de la obra. De ahí las dificultades de la escena final, que compara con las tuvo años antes al escribir *Santa Juana de los mataderos*. De hecho, la obra de Brecht sigue un hilo histórico que respeta, en líneas generales, lo que fue la evolución de Galileo Galilei en el ámbito de la ciencia.

Ya en esta primera versión, sin embargo, Brecht ha puesto mucho énfasis no sólo en mostrar a su público lo que representó Galileo como científico sino también lo que fue como persona, cómo era su carácter, cuáles fueron sus gustos y sus actitudes. El Galileo de Brecht es un hombre que ama los placeres de los placeres de la vida. Un hombre del que el papa dice que "piensa sensualmente" y que "no sabe rechazar ni un vino viejo ni una idea nueva". El juicio del papa concuerda, por lo demás, con las palabras que Brecht pone en boca del propio Galileo: "Para experimentar bien hay que saber gustar el vino de Sicilia". Un hombre que necesita hacer cosas que no son las que más le gustan pero que las hace para alimentar a la familia; que es consciente de que las derivaciones técnicas de su ciencia están siendo utilizadas por comerciantes y mercaderes y que dedica tiempo a esas invenciones para no sólo para alimentar a sus suyos sino también para ganar el tiempo que necesita para la investigación que más le importa. Hasta ahí Brecht supone, con razón, que "la interpretación estrictamente épica" del personaje creará en el espectador una "empatía admisible".

A partir de ahí ha de intervenir en la representación lo que Brecht llama "distanciamiento". Lo que está intentando con esto lo explica bien en una conferencia sobre el teatro experimental que pronunció en Suecia al año siguiente, en 1939. En esa conferencia resumió su idea de lo que es o puede ser un teatro progresista, entendiéndolo por tal un teatro que favorezca o suscite la acción del espectador, su intervención. La "identificación" del espectador con el personaje en escena es, para él, un pilar de la estética dominante, porque así se construye un mundo que, al ofrecer significados unívocos, un solo camino, acaba no teniendo nada que ver con el existente. El efecto de "distanciamiento", en cambio, que es lo que correspondería al teatro alternativo, ha de presentar un mundo abierto que favorezca la intervención del espectador. El distanciamiento es, por de pronto, una técnica de actuación teatral; una técnica por la cual el actor representa o se pone en escena de tal manera que el espectador pueda extrañarse, sorprenderse, e imaginar otras reacciones y actitudes posibles en el personaje que se está representando. Los personajes en escena no son ya seres de una pieza cuyas actuaciones y reacciones parecen marcadas por el destino, de manera que, ante lo

que ve en escena, el espectador puede adoptar una actitud *nueva*, puede manifestarse como hombre de la propia época, dejar de resignarse ante el destino, y pensar en la posibilidad de intervenir sobre el mundo y transformarlo.

Naturalmente, el efecto de distanciamiento como técnica teatral es una concertación, en el ámbito de la representación, de la concepción del mundo del propio Brecht, quien pensaba que los seres humanos no deben llegar a considerar natural la opresión, el oprobio y la destrucción sino intervenir en los procesos naturales y sociales desde su propio conocimiento, pensando con su propia cabeza. En cierto modo, Brecht ve la técnica teatral como las otras técnicas. No es partidario de la sofisticación técnica en sí, tampoco en el teatro sino, por así decirlo, de un uso alternativo de la técnica teatral. Pues aquí pasa como con otras técnicas e invenciones, a saber: que pueden facilitar el dominio sobre la naturaleza y al mismo tiempo contribuir a la infelicidad del ser humano.

En esta misma conferencia sobre el teatro experimental Brecht argumenta su objetivo aprovechando unas declaraciones sobre la ciencia y la técnica en general que Albert Einstein había hecho poco antes, con motivo de la exposición Internacional de Nueva York. Y le cita: "Nuestra época ha producido muchos espíritus innovadores cuyos inventos podrían beneficiar considerablemente nuestras vidas. Gracias a la fuerza de las máquinas podemos cruzar los mares y también podemos utilizar la fuerza de las máquinas para liberar a la humanidad del trabajo muscular que produce fatiga. Hemos aprendido a volar y gracias a las ondas electro-magnéticas podemos difundir informaciones y noticias por todo el mundo. Pero, en cambio, como no se ha organizado en absoluto la producción y distribución de las mercancías, el individuo tiene que seguir viviendo con el miedo de verse excluido del proceso económico".

II

Mientras se estaba preparando la representación de la primera versión de *La vida de Galileo*, ahora en Finlandia, Brecht vuelve sobre el asunto y anota brevemente en su diario [25-IX-1940] tres cosas que prueban la importancia que daba no sólo al texto sino también a la puesta en escena y a la representación del personaje. No le acaban de gustar los aguafuertes que ha encargado para enmarcar la representación. No le gusta la interpretación: "Galileo está mal interpretado. Es demasiado etéreo. La idea que se tiene corrientemente de lo que ha de ser un enamorado de las estrellas". Apunta, en cambio, como debería ser Galileo en escena: "Gordo, socráticamente feo, bien asentado sobre sus piernas. En una palabra: un físico".

Esto último, empezando por lo de socráticamente feo, es fácil de escribir pero no tan fácil de explicar a un actor, como se verá por la complicación de las relaciones del propio Brecht con Charles Laughton cuando preparaban lo que iba ser la segunda versión de la obra. Lo entendería mejor un físico y filósofo de la ciencia, Hans Reichenbach, del Círculo de Berlín, que había sido discípulo de Einstein y que, como éste, se vio obligado a exiliarse en Estados Unidos cuando el nazismo llegó al poder en Alemania. Ya en América del Norte, Brecht, que ha dejado el texto de su Galileo a Reichenbach, anota en su *Diario* [26-X-1941]: "Me felicitó por la parte de física que hay en *Galileo* y por el enfoque histórico". Viniendo de quien venía la felicitación, y a pesar de que las representaciones de la primera versión en Finlandia no fueron bien, eso se puede tomar como un espaldarazo. Y, en efecto, para la segunda versión de *La vida de Galileo* Brecht ha contado con la opinión autorizada de Reichenbach (y de algún otro físico). Pero pasarían todavía tres años antes de que se pusiera a la segunda versión, a la versión americana, ya casi al final de la Segunda Guerra Mundial.

En esta segunda versión tiene mucha importancia la colaboración de Brecht con Charles Laughton, que era ya un actor de cine y teatro conocido y reconocido en Norteamérica. Brecht y Laughton se habían encontrado ya en algunas ocasiones y éste se había sentido atraído por otro de los personajes brechtianos, el Schwej teatral, inspirado en la narración del checo Hasel, una de las grandes novelas del siglo XX. Con su olfato para los personajes de época y su amor por la parodia, Brecht había resucitado al Schwej de Hasel en una pieza titulada *Schwej en la segunda guerra mundial*. Al parecer, fue Laughton quien propuso a Brecht representar *Galileo* en Estados Unidos. Y se pusieron a ello en diciembre de 1944. A Brecht le pareció una buena idea no sólo por su valor como actor sino porque su "panza de Buda", como solía decir, se aproximaba mucho a aquel "gordo, socráticamente feo" que había imaginado para hacer Galileo. Le escribió incluso un poema:

El gran Laughton recitaba el suyo
como un poema edificante para sí y nocivo para nadie.
Allí estaba: no inesperado, pero tampoco ordinario,
Y creado a base de alimentos
Seleccionados sin prisa,
como un pasatiempo

La creación de esta segunda versión del Galileo fue muy laboriosa. Si la primera versión se escribió en tres meses, esta segunda tardaría casi tres años en estar lista para su representación. El 10-XII-1944 Brecht apuntaba en su *Diario*: "Estoy trabajando con Laughton, ahora de forma sistemática, en la traducción y versión escénica de *Galileo*". Y a continuación alude a los obstáculos con las que va topando: lo difícil que resulta resolver problemas que parecen insignificantes y que se presenta por separado y la complicación del escribir deprisa atendiendo a lo esencial pero eludiendo lo problemático sin capitular. De hecho, lo que estaban haciendo Brecht y Laughton no era nada fácil ni siquiera en el plano de traducción: Laughton no sabía nada de alemán y Brecht hablaba poco inglés. Tuvieron que encargar a otros una versión al inglés a partir de la cual trabajar. Pero, además, una cosa es la traducción y otra la versión escénica, es decir, la preparación de la cosa para ser representada. Pronto se vio que habría que hacer modificaciones con respecto a la primera versión. Y no sólo por el cambio de lengua y los problemas de entendimiento lingüístico.

Todavía en diciembre de 1944 Brecht alude en su *Diario* a estas modificaciones: "Las mayores dificultades han surgido en el discurso de Galilei sobre la época en la escena primera". Al pasar del alemán al inglés y al discutir con Laughton sobre la traducción Brecht se da cuenta de dos cosas: 1ª Que en la versión inglesa se corre el riesgo de perder un elemento por él muy querido y muy propio no sólo del Galileo sino de buena parte de sus obras, lo que llama el "elemento irreverencia" o el "elemento blasfemia"; y 2ª Que es muy difícil poner en inglés su particular concepción de la dialéctica, lo que se ha llamado a veces "dialéctica suspendida", su manera de jugar lingüísticamente con las contradicciones, su formar de volver constantemente del revés el calcetín de la historia. Y eso precisamente en el discurso de Galileo sobre su época. Laughton no cree que sus oyentes norteamericanos vayan a entender frases como "Puesto que es así no seguirá siendo así...". Lo obliga a corregir lo que parece una contradicción directa por la paráfrasis, menos cortante y más explicativa: "Porque allí donde ha residido la fe por espacio de mil años, justamente allí, reside ahora la duda".

Uno de los biógrafos de Brecht, Ronald Hayman¹, ha contado con cierto detalle como trabajaron Brecht y Laughton en la nueva versión del Galileo. Lo hacían en la casa de Laughton para no tener que transportar los voluminosos diccionarios de sinónimos que manejaban; estudiaron diferentes formas de conducta y variaciones dialectales en Esopo, la Biblia, Molière, Shakespeare; Brecht interpretaba a Galileo primero en alemán o en mal inglés y luego Laughton lo ponía en inglés correcto y ensayaba diferentes maneras de decirlo; encargaban en bibliotecas y museos libros con información histórica y grabados para utilizar en los decorados; se familiarizaron con la pintura de Brueghel para informarse y decidir sobre la indumentaria, etc. A mediados de 1945 seguían incorporando cosas nuevas, algunas de ellas "realmente buenas", en opinión de Brecht. En la anotación de su *Diario* correspondiente al 14.V.1945 se refiere, entre esas novedades realmente buenas, a la controversia de Galileo con Ludovico en la escena dedicada a las manchas solares.

Unos meses después, a propósito de la observación que le hace un amigo que sabe de teatro, Brecht escribe unos párrafos sobre la forma y el contenido de la obra que hay que considerar sustanciales para estudiar las diferencias entre la primera y la segunda versión del *Galileo*. Acepta ahí [Diario: 30-VII-1945] que en el aspecto formal no defiende demasiado estusiásticamente la primera versión, que habría sido escrita "ajustándose a la historia tradicional y sin la menor intención de demostrar algo", pero que en el trabajo con Laughton ha ido surgiendo un Galileo nuevo. La novedad apunta a diferenciación entre "el progreso puro de una ciencia" y "su progreso en el terreno de la revolución social", o sea, entre lo que llamamos progreso científico propiamente dicho y los efectos o consecuencias de los avances científicos en la vida social. Lo curioso es que Brecht atribuye esta novedad, cosa rara, no a su propia conciencia política sino al diálogo mantenido con "un actor sin ideas políticas definidas, al menos en la cuestión central".

Con este comentario Brecht está subrayando el mensaje ético-político de la obra, cada vez más acentuado en la segunda versión (y en la tercera). Un mensaje muy en la línea del materialismo histórico: Galileo despoja de su importancia social a la astronomía de la joven burguesía, convierte la astronomía en una "materia", la esteriliza. Y pone de manifiesto, al mismo tiempo, que la clase dominante tiene conciencia práctica de su ideología porque sabe de la debilidad de alguno de los eslabones de la cadena con que sujeta a los oprimidos. Con todo, éste no pretende ser un mensaje moral en el sentido de la *moraleja* parábolas tradicionales, sino al contrario: "Las parábolas son la materialización de ciertas ideas, aquí [en el *Galileo*] una materia da origen a ciertas ideas".

El cambio decisivo, que habría de tener su reflejo principal en la última escena de *La vida de Galileo*, se produce, sin embargo, dos meses después, ante la noticia de la utilización de la bomba atómica en Hiroshima. Brecht, que sigue trabajando con Laughton, apunta el 10-IX-1945: "La bomba atómica sólo ha impresionado a la gente simple como algo terrible". Para él hay más: "Este superpedo ha apagado el repique de las campanas de la victoria". Como Einstein, se ha dado cuenta de algo que no todos veían: se ha ganado la guerra, pero no la paz. Hasta Laughton le parece un ingenuo porque, ante la noticia, teme que a partir de entonces la ciencia quede desacreditada hasta el punto de que la gente pierda toda simpatía por quien fue el padre de la ciencia moderna, Galileo. Diez días después estaba de acuerdo con Laughton en que la obra iba a tomar otra dimensión: "La bomba atómica ha convertido realmente las relaciones entre sociedad y ciencia en un problema de vida o muerte".

¹ R. Hayman, *Brecht, Una biografía*, traducción de Jaime Zulaika, Argos-Vergara, Barcelona, 1985, pag. 300 y ss.

La vida de Galileo empieza a tener a partir de ahí una dimensión trágica. La imaginación de Brecht, en su trabajo con Laughton, se dispara. Hay un paso intermedio, mientras la preparación de la segunda versión continúa, que ayuda a entender lo que será su final: el diálogo de Galileo con el discípulo y el monólogo del científico con que concluirá la obra. Brecht empieza a pensar en una inversión casi paródica del mito de Prometeo. Imagina un Prometeo que descubre el fuego por sí mismo y en un acto delictivo se lo entrega a los dioses, que son ignorantes y malignos, que explotan a los hombres y que viven de las riquezas que producen éstos. Prometeo, encadenado por los dioses para que no revele el secreto del fuego a los hombres, descubre un día un resplandor rojizo en el horizonte y sabe así que los dioses han utilizado el fuego para extorsionar a los hombres. En la obra – concluye Brecht– “los dioses sólo tienen que aparecer en el coro” [*Diario*: 20.X.1945].

Esto está escrito una semana antes de que Brecht y Laughton discutieran los cambios que habían de introducir en la última escena del *Galileo*. En la anotación del *Diario* en que da cuenta de este cambio, Brecht acaba reconociendo que la aportación de Laughton no se reduce a su enorme capacidad de trabajo y a su instinto teatral sino que también ha sido importante para la elaboración de los elementos políticos de la obra. Afirma ahora [10-X-1945] que han sido iniciativa suya tanto la elaboración de “la nueva línea Ludovico” como las modificaciones en la última escena, a saber: la entrega del libro al discípulo que se marcha a Holanda y la advertencia de que esto no debe alterar en nada el enjuiciamiento social del autor.

Es como si Brecht estuviera viendo ya en el actor el Galileo ambivalente en lo científico y en lo social en que ha pensado: “Laughton está dispuesto a arrojar su personaje a los leones”. Que es precisamente lo que él quiere: distanciamiento. Ya no es el actor políticamente indefinido en la cuestión central, tal como lo veía meses atrás, sino que “tiene una especie de Lucifer en la cabeza”. Y dice esto con uno de sus “venenos” característicos: “Laughton expone con más claridad que nunca esa concepción una noche en que, al atravesar una fila de huelguistas que montaban guardia ante el estudio, oyó que le gritaban *scab!* [esquirol], cosa que le hirió profundamente... Allí no le aplaudían”. No es, desde luego, un elogio del colaborador que tanto ha hecho por mejorar la segunda versión del *Galileo*, cosa que tampoco se podía esperar en el Brecht de los *Diarios* (que están plagados de “venenos”), pero es evidente que aquel descubrimiento de lo “luciferino” en su personaje y aquella situación por la que ha pasado le gustan. Y le gustan, porque aquel estar dispuesto a *arrojar el personaje a los leones*, contrapuesto al *allí no le aplaudían*, tiene mucho que ver con el efecto de distanciamiento que estaba buscando. El director está viendo ya a su personaje en escena haciendo pensar a los espectadores.

Otra de las cosas que ha acabado influyendo en la versión brechtiana del Galileo ha sido la actitud política de Albert Einstein en los meses inmediatamente posteriores a la explosión de la bomba atómica. En septiembre de 1945 Brecht lee unas declaraciones en las que Einstein mantiene que no hay que entregar el secreto de la bomba atómica a otras potencias (pensando sobre todo en la URSS de entonces) y repropone su idea (expresada también por Russell) de un gobierno mundial. Brecht comenta de manera sarcástica: “El gobierno mundial que propugna Einstein parece pensado de acuerdo con el modelo de la Standard Oil, con una parte patronal y otra parte laboral”. Hasta entonces, como se ha visto, Brecht había citado a Einstein favorablemente; incluso había pensado en él para argumentar su comparación entre la ambivalencia de la técnica en general y la ambivalencia de la técnica teatral en particular. Ahora, en cambio, dice: “Ese brillante cerebro científico ha sido implantado en un mal violinista y eterno gimnasta, con cierta debilidad por las generalizaciones políticas”.

Pero esta reflexión crítica de Brecht no se limita a Einstein sino que incluye al conjunto de los científicos que han intervenido en el Proyecto Manhattan y en la fabricación de la bomba atómica. Brecht cree ver en la actuación de los científicos inmediatamente posterior a los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki una contradicción. La contradicción está, para él, en que, por una parte, los científicos han intuido justamente, con razón, que la libertad de investigación puede quedar considerablemente limitada si la nueva energía pasa a ser monopolizada por los militares (como de hecho estaba ocurriendo), pero, por otra parte, no han visto sino vagamente lo que está ocurriendo en el mundo exterior a los laboratorios, las implicaciones sociales más generales de esta situación. Esta vaguedad en la percepción que los científicos tienen del mundo exterior, o sea, de lo que ocurre más allá de los laboratorios y de la investigación propiamente dicha, es para Brecht un peligro porque, como dice ahí, "para destruir el mundo no es necesario entenderlo". Brecht parece estar implicando que guardar el secreto de la bomba atómica y propugnar un gobierno mundial también es algo negativo, en este caso desde el punto de vista político, puesto: que el domino de los EE.UU. sobre el resto del mundo "comienza para los científicos con un policía a su vera".

Dos meses después, en diciembre de 1945, la versión americana de Galileo ha quedado concluida. Sólo falta, según Brecht, la balada que quiere añadir a la obra y de la que se encargaría Eisler. Hace un ensayo general e invita a los amigos más próximos, entre ellos a varios físicos. En la anotación correspondiente en el *Diario* [1-XII-1945] Brecht escribe un prólogo para la obra, que no figura en las ediciones posteriores y que prueba la influencia que había de tener el inicio de la era atómica en la fase final de esta versión de la obra. El prólogo dice así:

Estimado público de esta ancha avenida
hoy entraréis en un mundo de elipses y medidas
y aquí someteremos a vuestra visión crítica
la hora y circunstancias en que nació la física,
os mostraremos la vida de Gaileo Galilei,
leyes de gravitación en pugna con la *gratia dei*
la lucha de la ciencia contra la autoridad
al cruzar los umbrales de una Nueva Era.
Veréis a la ciencia joven, ardiente y vital,
testigos seréis de su pecado original
y sabréis por qué perdió toda su dignidad
de ama de la naturaleza y se prostituyó a la sociedad.
Y no contenta con reducirse a simple mercancía
incurrió en un error más grave todavía.
Alejada del pueblo, inasible, prohibida,
no ayudo al hombre sencillo: le complicó la vida
Y estos fenómenos, por cierto, no han perdido vigencia
¡Mirad , si no, lo que hoy está ocurriendo con la ciencia!
Por eso esperamos que seáis todo oídos
no por mérito nuestro; sí por el tema elegido.
Pues ha llegado la hora de aprender la lección
hoy la bomba atómica ha entrado en acción

Diez días después de haber escrito este prólogo Bertolt Brecht recapitulaba sobre su colaboración con Laughton (TEXTO Diarios pág. 94]

III

Brecht hizo, ya casi al final de su vida, una última versión de *La vida de Galileo* para ser representada por el Berliner Ensemble con música de Hans

Eiler. Esta última versión del *Galileo* es la fusión de un proyecto abortado (llevar al teatro la vida de Albert Einstein) y de su reconsideración sobre las relaciones entre ciencia y ética. Su trasfondo es ya el paso de las armas atómicas a las bombas de hidrógeno (experimentadas por los EE.UU y la URSS) y su resultado premonitorio. El olfato de Brecht para los grandes temas epocales le llevó a interesarse por Einstein y sus contradicciones, en un momento en el que, después de las demostraciones de Hiroshima y Nagasaki, el arma nuclear empezaba a amenazar a la humanidad como una espada de Damocles. Esto le llevó a Varsovia. Allí se entrevistó con Infeld, el físico polaco que había sido colaborador de Einstein. Pero éste le disuadió de su proyecto de llevar la vida de Einstein al teatro. Brecht apunta en su Diario a propósito de la entrevista con Infeld: "Me dijo: Einstein está solo. ¿Con quién le va a hacer usted dialogar?"

Cambió de plan pero encontró la forma de introducir su preocupación en los diálogos de Galileo con sus familiares, discípulos y contradictores. En estos diálogos está el testamento ético-político de Brecht, su punto de vista maduro acerca de las relaciones entre ciencia y ética en la modernidad. *La vida de Galileo* es una concreción poética de la aspiración marxiana a fundir ciencia y proletariado, una defensa de la "suave violencia de la razón sobre los hombres". Y ahí está el Brecht más profundo, el más filosófico: la explicación de que lo sencillo es lo difícil, de que el pensamiento crudo no es mero punto de partida para empezar a pensar sino conclusión de un pensamiento elaborado.

Cuando Sagredo le dice a Galileo: "¿Cómo puedes confundir la lastimosa astucia [de los hombres] con la razón?. Éste contesta: "No hablo de su astucia. Sé que llaman al asno caballo cuando lo venden y al caballo asno cuando lo quieren comprar. Esa es su astucia. La vieja, que la noche antes del viaje, le da con su mano seca un haz de heno más al mulo, el navegante que, al comprar provisiones, piensa en la tormenta y en la calma chicha, el niño, que se pone la gorra cuando se le demuestra que puede llover, todos ellos son mi esperanza, todos atienen a razones. Sí, tengo fe en la suave violencia de la razón sobre los hombres. A la larga no pueden resistírsele. La seducción que se desprende de una prueba es demasiado grande. La mayoría se rinde a ella, y a la larga todos. Pensar es uno de los mayores placeres del ser humano".

Brecht defiende aquí la verdad del conocimiento científico por vía negativa, esto es, como disminución del error, como aspiración a ser un poco menos tontos de lo que somos: "Una de las causas principales de la miseria de las ciencias es su supuesta riqueza. Su objetivo no es abrir la puerta a una sabiduría infinita, sino poner límites al infinito error "[9,83]. Exalta el rodeo y el salto ante las dificultades: "Ante los obstáculos el camino más corto entre dos puntos puede ser una línea curva". Y presenta el trabajo del científico como antiheroico: "La gente que sufre me aburre"; "la desgracia procede de errores de cálculo". Cuando uno de los discípulos exclama: "¡Pobre del país que no tiene héroes!", Galileo corrige: "No. Pobre del país que necesita héroes".

También por vía negativa, en una escena memorable, el discípulo, que ha dudado de la moralidad del científico, llega a la comprensión de la complicada relación entre ciencia y ética: "Usted esconde la verdad. Pero del enemigo. También en el campo de la Ética nos llevaba siglos de adelanto. Lo mismo que el hombre de la calle, nosotros nos dijimos: Morirá, pero no se retractará. Usted volvió y dijo: me he retractado pero viviré. Tiene las manos sucias, dijimos nosotros. Usted dijo: más vale manos sucias que vacías". Galileo-Brecht ratifica: "Más vale manos sucias que vacías. Suena realista. Suena a mí. Nueva Ciencia, nueva Ética" [14, 117-118].

Para llegar a este punto Bertolt Brecht ha puesto en boca Galileo sus propias preocupaciones acerca lo que estaba siendo la ciencia contemporánea, sobre la

mercantilización del conocimiento científico y su alejamiento de las fatigas de los hombres de abajo:

“Si los científicos, intimidados por los poderosos egoístas, se contentan con acumular Ciencia por la Ciencia misma, se la mutilará y vuestras nuevas máquinas significarán sólo nuevos sufrimientos. Quizá descubráis con el tiempo todo lo que haya que descubrir, pero vuestro progreso será sólo un alejamiento progresivo de la Humanidad. El abismo entre vosotros y ella puede ser un día tan grande que vuestros gritos de júbilo por alguna nueva conquista sean respondidos por un griterío de espanto universal”.

Así el científico se hace reflexivo y, en su filosofar autocrítico sobre lo hecho, no sólo descubre el poder real de la ciencia en la sociedad, en la lucha entre las clases, sino también la deontología, lo que significa la ciencia con conciencia, que hay más cosas en el mundo que la ciencia misma:

“Como científico, tuve una posibilidad excepcional. En mi época, la Astronomía llegó a la plaza pública. En esas condiciones muy especiales, la firmeza de un hombre hubiera podido provocar grandes conmociones. Si yo hubiera resistido, los hombres dedicados a las ciencias naturales hubieran podido desarrollar algo así como el juramento de Hipócrates de los médicos: la promesa de utilizar la Ciencia únicamente en beneficio de la Humanidad! Tal como están las cosas, lo más que se puede esperar es una estirpe de enanos inventores, que podrán alquilarse para todo. Además, he llegado al convencimiento, Sartre, de que nunca estuve verdaderamente en peligro. Durante algunos años fui tan fuerte como la autoridad. Y entregué mi saber a los poderosos para que lo usaran, no lo usaran o abusaran de él, según conviniera mejor a sus fines. He traicionado a mi profesión. Un hombre que hace lo que yo he hecho no puede ser tolerado en las filas de la Ciencia”.

Haciendo pensar a Galileo sobre su propio caso, y muy probablemente llevando en la cabeza el ejemplo del viejo Einstein, quien, con Leo Szilard, empujó a las autoridades norteamericanas a fabricar la bomba atómica para protestar luego por su utilización sobre las poblaciones de Hiroshima y Nagasaki y por la carrera armamentista, Brecht rechaza el progresismo ingenuo, advierte de las complicaciones de la vieja función prometeica de la ciencia, llama la atención sobre su función social presente y futura y obliga al espectador a pensar sobre la distancia que, a pesar de los progresos científicos, sigue habiendo entre el conocimiento que se tiene del movimiento de los astros y el conocimiento que el pueblo tiene de los movimientos de los que mandan:

“En mis horas libres, y tengo muchas, he repasado mi caso y he pensado en cómo lo juzgará el mundo de la Ciencia, al que no pertenezco ya. La Ciencia comercia con el saber, obtenido mediante la duda. Al tratar de impartir saber, a todos sobre todas las cosas, aspira a hacer de todos los hombres que duden. Nuestro nuevo arte de la duda encantó al gran público. Nos arrancó el telescopio de las manos y lo apuntó hacia sus torturadores: príncipes, terratenientes y sacerdotes. Esos hombres egoístas y brutales, que habían aprovechado ansiosamente los frutos de la Ciencia, notaron todos que la fría mirada de la Ciencia se dirigía hacia una miseria milenaria, pero artificial, que podía ser eliminada claramente si se les eliminaba a ellos. Nos abrumaron con amenazas y sobornos, irresistibles para las almas débiles. Pero, ¿podemos negarnos a la masa y seguir siendo científicos? *Los movimientos de los cuerpos celestes se han vuelto más previsibles; pero todavía son incalculables para los pueblos los movimientos de sus soberanos*”.

Francisco Fernández Buey