



# Bertolt Brecht: Trabajando el Diario

Y día y noche se libra en los nevados campos  
de Smolensk la batalla por la dignidad humana.  
(12-IV-1942)

Javier Maqua

**S**E puede leer el **Diario de Trabajo**, de Brecht, de dos formas diferentes: desde el principio hasta el final, siguiendo la trayectoria lineal de los días y los años, al compás de la diacronía de sus fechas, según el orden impertérrito de la numeración de sus páginas; o siguiendo nuestro libre albedrío, abriendo el libro al azar, dando autonomía a cada uno de sus párrafos, independizando la hora y la fecha que los señalan.

En el primer caso —siguiendo la numeración ordenada de sus páginas— tenemos una lectura **para Brecht**. El **Diario de Trabajo** se nos ofrece —como diría Barthes— en un «para sí». Nos permite rastrear los avatares biográficos del dramaturgo, ir analizando la relación entre su trabajo y su vida, entre los acontecimientos que le rodean y la reflexión que Brecht hace sobre ellos; reflexión hasta tal punto capital que hace de la circunstancia motor del propio trabajo artístico. Nos permite conocer mejor a Brecht y su procedimiento. Nos garantiza una época y su análisis, una obra y su medio.

En el segundo caso —como lectura al azar— hago una lectura «para mí». Los párrafos sueltos se nos presentan en toda su autonomía, recortados del conjunto, como citas, como reflexiones, como máximas. Atraviesan la textura de la biografía, dinamitan las fechas y el tiempo que las originó, para presentarse hasta nosotros desnudos, sincrónicos, confrontándose con circunstancias distintas —las de hoy— con inaudita actualidad.

Algo parecido sucede con las **Máximas** de La Rochefoucault, con la lectura de los **Pensées** de Pascal e, incluso, salvando las distancias, con las dos alternativas propuestas por Cortázar para **Rayuela**.

## A PEDAZOS

El texto artístico moderno —literario o filmico— es un texto a pedazos, una escritura a trozos. Parece como si el artista moderno dudara de la propia «obra», de todas las «obras» en general, de esa vacilante unidad que cierra e instaura la «obra de arte». Así, la obra moderna se definirá como tumba de otras obras («tumba de estructuras» para Macheray), rebuscando en la literatura fragmentos, trozos que, en estado casi puro, introduce en su propio trabajo. La novela moderna es novela de novelas; en muchos casos está construida con materiales «ajenos» que no pertenecen a su «autor». El artista moderno es un traficante de cadáveres, una especie de Dr. Frankenstein que merodea insistentemente las sepulturas de los ancestros en busca de sus restos, de algún hueso útil; el autor fabrica su obra como un «bricolage» de sus antepasados. De ahí el impudor con que hoy se «cita» sin acreditar los orígenes autoriales de la cita.

Es el momento —como señala Jordi Llovet—

en que la «función metalingüística» supera a la «función de realidad». En que la obra se constituye no como un reflejo o espejo de la realidad, sino que bucea en otra realidad —la lingüística, la de la literatura misma— traduciendo en reflejo de un reflejo. De ahí que en la actualidad difícilmente pueda hablarse de géneros literarios (la novela, el drama, la poesía...) o de géneros filmicos (el thriller, el western, el melodrama...); ahora, cada obra, en su afán de transgredir la norma del lenguaje, constituye su propio género, con sus propias claves de decodificación.

El film moderno es —él también— un film a trozos, film de filmes. Desde sus manifestaciones más baratas, más nostálgicas —**El amigo americano** o **Los restos del naufragio**, p. e.—, hasta sus obras más complejas, más rupturistas, que estructuran géneros nuevos —Bresson, Hanoun, la trilogía filmica de Syberberg, **El viaje de los comediantes** de Angelophoulos— el cine moderno es un cine de citas, un cine de pedazos, a golpes de metáfora, que desconfía de la unidad del relato.

## EL BRECHT MODERNO

*O todos o ninguno. O todo o nada.  
Uno solo no puede salvarse.  
O los fusiles o las cadenas.  
O todos o ninguno. O todo o nada.*

No me parece justo citar —como lo hace Savater— los conocidos versos de Brecht como síntesis y paradigma de cierta «nobleza progresista» partidaria del Todo y sus totalizaciones. Por el contrario, Brecht es uno de los secuaces del pedazo difícilmente asimilables a los gregarios del Todo. Lo es política y estéticamente hablando.

Brecht combate el Todo (el orden y la ley del Todo empeñados en crear unidades y consensos totalizadores) donde quiera que se encuentre. Su constante capacidad para la inquina y la disidencia son proverbiales. El hecho, p. e., de que el dramaturgo alemán «consiguiera» a lo largo de su dilatada existencia permanecer al margen de esa «unidad» llamada Partido Comunista Alemán ha sido analizado normalmente haciendo referencia a su cobardía y a sus vacilaciones. Pero en una obra tan poblada de injurias, de afirmaciones y negaciones cortantes, de tomas tan brutales de posición, resulta difícil encontrar la cobardía y la vacilación. En la política, Brecht jamás deja de ser crítico y pedazo.

Lo mismo sucede en su dramaturgia. Su doc-



Brecht combate el Todo (el orden y la ley del Todo empeñados en crear unidades y consensos totalizadores) donde quiera que se encuentre. («La Justicia», fotomontaje de 1933).



Las reflexiones de Brecht demuestran hasta qué punto las «generalizaciones» constituyen el centro de su trabajo. (Brecht, en 1933 y 1953).

trinarismo e, incluso, su dogmatismo estético acerca de las normas «únicas» que debían regir el teatro épico no es más que la obsesión por el descuartizamiento del drama en sus distintos elementos. Jamás en un autor ha parecido tan evidente el troceado de la obra, los elementos que la componen. Las escenas se

suceden completamente aisladas, desnudas, una detrás de la otra y, a menudo, separadas por canciones, rótulos o efectos que garantizan el aislamiento y la distancia. Los personajes se componen de rasgos abiertamente contradictorios y en absoluto lineales. El espectador se ve forzado a reunir todos esos datos



En la política Brecht jamás deja de ser crítico y pedazo. (El 25 de mayo de 1955, Brecht recibe en Moscú el premio Lenin de la Paz).

dispersos acerca de los personajes; datos —re-cuérdese *Madre Coraje*— que no siempre coinciden y, en muchos casos, que se niegan los unos a los otros. En su afán de simplicidad, Brecht no abandona jamás la complejidad de los contrarios... Por último, sus continuas anotaciones a la técnica del actor llevan el mismo camino, teorizan la distanciaci3n y el extrañamiento para evitar fáciles identificaciones, cómodas unidades.

## EL DIARIO DE TRABAJO

Los pedazos que conforman el rosario de citas (autocitas) del *Diario de Trabajo* pueden clasificarse de muy diversas maneras.

### A) A NIVEL DE CONTENIDO

Desde el punto de vista de la espoleta de sus reflexiones ocupan un lugar preferente la **prensa**, los **amigos**, los **compa5eros de trabajo**, las **lecturas**, los **objetos** que le rodean.

Un artículo —por lo com3n banal— de peri3dico, una fotografía —por lo com3n nada inocente— son materias suficientes para una reflexi3n. Un objeto —en la mayoría de los casos sin ning3n valor de uso, un fetiche— desencadenan su comentario. Las anotaciones constantes a su propio trabajo —provocadas mu-

chas veces por un acontecimiento externo a él— cruzan, por otra parte, el *Diario*.

Las reflexiones de Brecht demuestran hasta qu3 punto las «generalizaciones» constituyen el centro mismo de su trabajo. De un hecho concreto se avanza hacia una consideraci3n abstracta. De un particular trivial se llega hasta una generalizaci3n no inocua. La facilidad con que Brecht generaliza, arranca lo general de lo particular, es abrumadora. Si una criada roba un panecillo, la necesidad de enfrentarse al hecho provoca en Brecht la siguiente reflexi3n: «Pocas veces me puedo resistir cuando los perros mendigan una caricia, me parece un pedido imposible de denegar, porque es un llamamiento que si no obtiene respuesta nunca m3s se repetirá, con lo cual quedaría interrumpida toda relaci3n, quedaría suprimida la inteligencia. Cuando no hay respuesta, cesan las preguntas». O esta otra: «Francia cay3 en la l3nea Maginot. Ese hotel subterr3neo de cinco pisos es el s3mbolo del parasitario rentista franc3s! El avestruz escondi3 la cabeza cinco pisos por debajo del nivel del suelo».

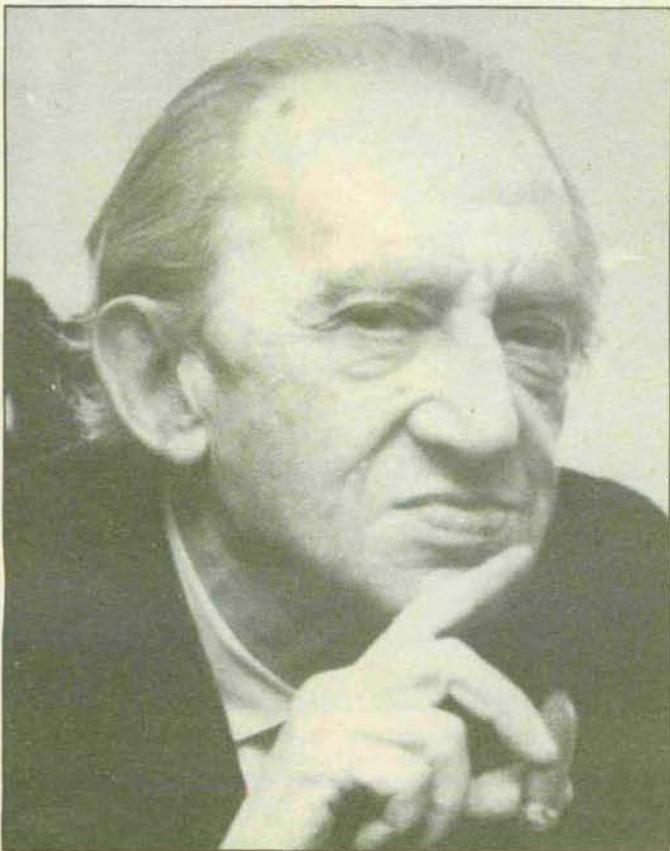
Pero quiz3s lo que m3s sorprende en el diario brechtiano son dos factores aparentemente contrapuestos: el continuo e insistente comentario a las opiniones ajenas (amigos o compa5eros de trabajo) y el tono absolutamente fr3o, sin adjetivaciones, utilizado para la descrip-



ción de las escasas escenas de su vida íntima: «Por la tarde hubo un party en casa de Homolca. A Aisler se le subió a la cabeza el ponche de durazno y corrió serio peligro de decir todas las verdades que desde hace meses viene callando para conseguir un "job"» (12-VIII-42).

1. Una **opinión**, un **juicio**, es un acto político importante para escritores como Brecht. No se trata de hojarasca al viento, ni de comentarios baladíes, deslices sin interés. El constante opinar sobre los comportamientos y las ideas ajenas forma parte de su propio trabajo. En un mundo dominado por el disimulo, la máscara y las buenas costumbres, semejante insistencia en el juicio del prójimo resulta, a veces, odiosa. Como Lenin, Brecht es maestro del insulto, del oprobio, del impropio, de la infamia. Su lengua es extremadamente afilada y no pierde ocasión en cebarse en el contrario. La Escuela de Frankfurt (con Adorno a la cabeza), Fritz Lang, Thomas Mann y, sobre todo, Lukacs son algunas de sus víctimas favoritas entre las figuras de la época.

Se sabe que esta práctica no se limitaba a la intimidad del Diario, sino que se extendía a su vida pública, lo cual le proporcionó motivo para continuos disgustos. No obstante, nada más lejos del chismorreo o la envidia, prácticas habituales del comentario ácido en círculos creativos del tipo que frecuentaba el autor alemán. La reivindicación consecuente que



gravita debajo del persistente ejercicio de la crítica personal es la distancia entre el hombre (el sujeto) y la ideología que éste despliega en su trabajo, en sus actitudes, en sus relaciones sociales. Los «trabajadores de la cultura» son habitualmente ciegos a la hora de distinguir entre la crítica al hombre y la crítica a su ideología. Acostumbrados al fácil halago o al hábil disimulo se sienten heridos en lo más íntimo ante cualquier crítica de tipo ideológico dando fe con esta actitud de la importancia de ésta. Brecht les enfrenta constantemente con esta dicotomía.

*«No he hecho nada por superar la pérdida de Grete. ¿De qué sirve resignarse a lo sucedido?... Hitler la mató; la mataron Hitler y el hambre, Hitler sigue con vida y el hambre domina al mundo. Fui derrotado cuando intenté salvarla y no quise facilitarle las cosas. Hay que olvidar las obras coronadas por el éxito, pero no las que han fracasado» (30-VI-42).*

2. Este es, tal vez, el comentario más elocuente acerca de su vida íntima que puede hallarse en el **Diario de Trabajo...** La proliferación del comentario ajeno frente a la ausencia del propio comentario es uno de los interrogantes más llamativos que sugiere su trabajo.

Brecht, en una de sus notas, sugiere que esta ausencia puede deberse a diversos motivos:

a) «No he dado aún con una forma de exposición —de asuntos privados— que me satisfaga».

b) «Siempre pensé hacerles superar límites imprevisibles en cuanto a cantidad y calidad».

d) «Esta última idea me impide escoger temas que no sean literarios».

Bertolt Brecht jamás consiguió estos desideratums. No es casual que una de sus principales insuficiencias como «creador» sea el carácter pertinazmente **asexual** de sus personajes. El sexo no tiene cabida en la obra y en el diario de Brecht (salvo, tal vez, en **Los negocios del señor Julio César**) y, cuando la tiene, es bajo fórmulas malthusianas. No en vano, la diferencia esencial entre **Luces de la Ciudad** y **El señor Puntilla y su criado Matti** (dos obras basadas en el mismo esquema argumental) (\*)

(\*) Se especuló mucho acerca de esta identidad. Brecht podría haber visto el film de Chaplin e inspirarse en su idea central. Las notas sobre Chaplin son numerosas en los distintos apuntes del dramaturgo alemán, pero curiosamente nin-

Su lengua es extremadamente afilada y no pierde ocasión en cebarse en el contrario. Fritz Lang, Thomas Mann y, sobre todo, Gyorgy Lukacs son algunas de sus víctimas favoritas entre las figuras de la época. (Lang, Mann y Lukacs).



«No he hecho nada para superar la pérdida de Grete. ¿De que sirve resignarse a lo sucedido?... Hitler la mató; la mataron Hitler y el hambre. Hitler sigue con vida y el hambre domina al mundo». (Escena de «Schweyk», de Brecht, estrenada en Erfurt en 1958).

está en el tratamiento sexual. El film de Chaplin está atravesado de lado a lado por el sexo (aunque sea bajo formas sublimadas), mientras la obra de Brecht se resiente de su ausencia.

Los objetos, los fetiches, son la única referencia concreta a los estados de ánimo. Su intimidad misma está «materializada». «Mis dos medios de producción —dice— los cigarros y las novelas policiales, se acaban y deben ser racionados».

No obstante, los dilemas entre su posición ideológica y sus necesidades vitales (comer, luego vender su producto de trabajo) no son siempre disimulados. Por ejemplo: «La forma particularmente grosera en que Lang rompió el estricto convenio de confiar a la Weigel el papel de una verdulera de nuestra historia plantea una vez más el problema de cómo tomarse una cosa así; la antigua obligación de reaccionar con violencia ante la inmoralidad

*guna hace referencia a **Luces de la ciudad**. Esta ausencia resulta llamativa y sospechosa.*

privada debe considerarse como algo caduco dadas las condiciones generales...». Sucesivamente, Brecht se pregunta si debe violentarse con Lang o guardar las formas para tener opción a un nuevo trabajo.

## B) A NIVEL FORMAL

Sólo unos breves apuntes acerca de las disposiciones formales del **Diario de Trabajo**.

Frases cortas, en forma de **sentencias**, estructuran en su mayor parte el trabajo brechtiano. La condensación que implica la máxima, el esfuerzo de resumen, su organización en torno a dos o tres núcleos fuertes perfectamente definidos, dan al Diario su verdadera dimensión. En primer lugar, denotan el esfuerzo generalizador que ya señalábamos. Junto a la síntesis que garantiza la sentencia está la continua afirmación «moral» que informa. El texto de Brecht es un constante ejercicio de **moral**, de extraer consecuencias morales de todo lo que toca. Por último, la forma sentenciosa conlleva la apariencia de dogmatismo de todo su discurso.

El paso persistente de lo concreto a lo abstracto, de lo particular a lo general, permite un juego dialéctico entre las personas prodomi-



Los personajes se componen de rasgos abiertamente contradictorios y en absoluto lineales. El espectador se ve forzado a reunir todos esos datos dispersos acerca de los personajes; datos —recuérdese «Madre Coraje»— que no siempre coinciden y, en muchos casos, que se niegan los unos a los otros. (María Casares, en «Madre Coraje», de Brecht).

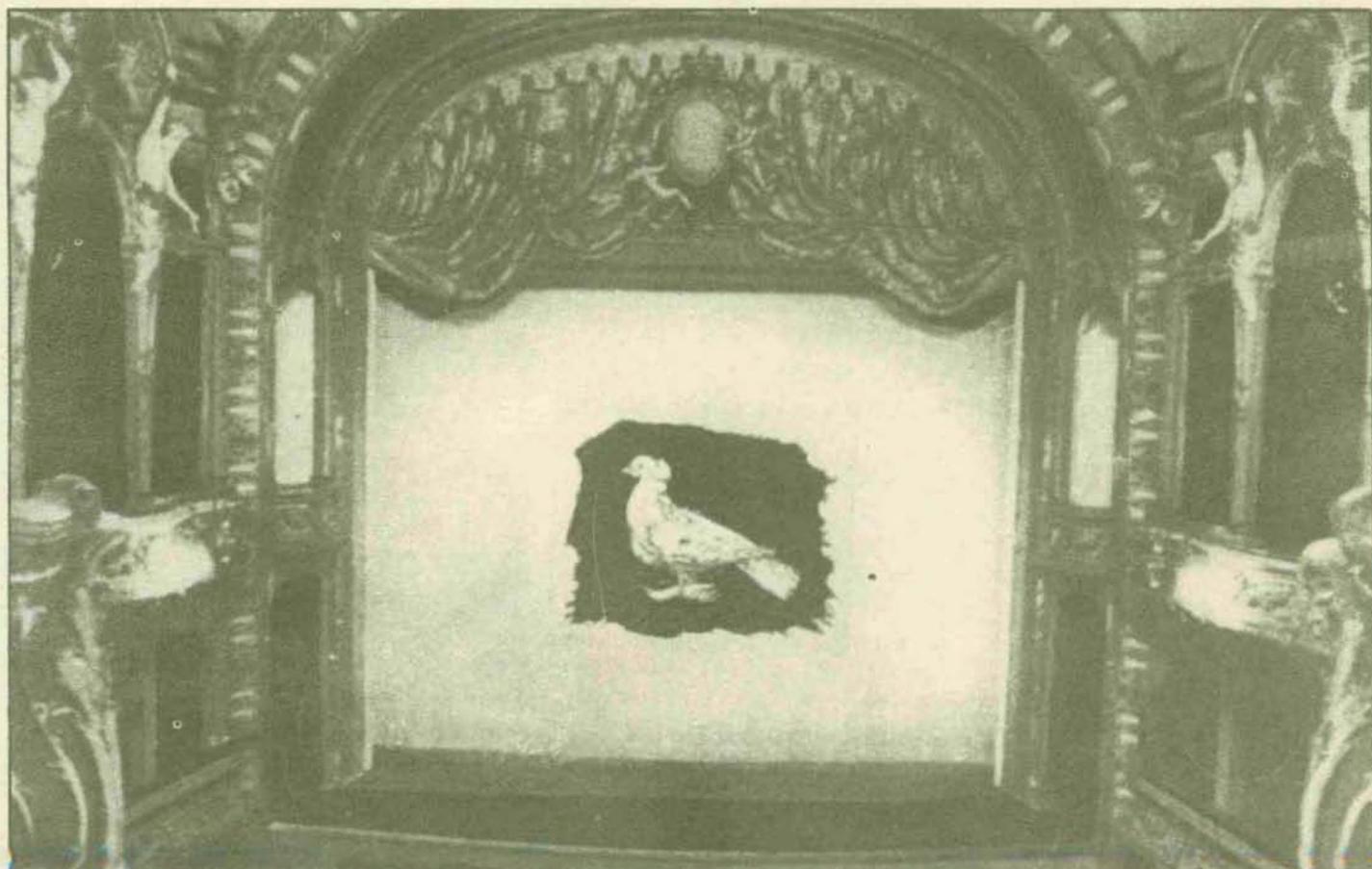
nales. La segunda persona (el «tú») está ausente del discurso. Y —cosa poco común en los diarios— es la tercera persona la dominante. Las notas empiezan casi siempre con un apunte sobre la situación relatado en primera persona, para pasar inmediatamente a las generalizaciones y reflexiones «impersonales» (en tercera persona): «Pasamos la velada en casa de fulanito. Es un recitador...», «estuve en lo de Lang. Una vez cantó loas a la Atlántida que...», «He leído en forma superficial la totalidad del periódico. Todo parece muy distorsionado...» ... Este paso del «yo» al «él» se produce muy a menudo, pero la mayoría de las veces la tercera persona ondea sin interferencias.

Por último, se hace patente a lo largo del Diario la búsqueda de la metáfora (una metáfora contundente y rica) como procedimiento para resumir y condensar la reflexión al mismo tiempo que la sugerencia de la imagen la abre a nuevas situaciones.

Sentencia, metáfora, tercera persona, generalización, no son otra cosa más que tijeras del discurso. Tijeras que descomponen y recortan. Recortes que son pedazos. ■ J. M.



«...O los fusiles o las cadenas. O todos o ninguno. O todo o nada».



En su afán de simplicidad, Brecht no abandona jamás la complejidad de los contrarios... (La paloma de la paz de Picasso, emblema del «Berliner Ensemble», de Brecht).