

Colaboradores de Brecht¹

REGULA ROHLAND
Universidad de Buenos Aires

[...] A mi juicio, quienes alegan que Shakespeare no puede ser el autor de las obras que se le atribuyen porque un hombre con tan pocos estudios nunca habría estado en condiciones de escribir tales obras esgrimen un argumento débil. Bastan unos pocos conocimientos, pescados al vuelo, para crear en escena la apariencia de erudición, así como el actor –por bruto que sea– puede representar a un personaje inteligente con sólo copiar su actitud general, así también un autor teatral ignorante puede exponer conocimientos en sus piezas. No necesita adquirir conocimientos, le basta con observar a quienes los poseen y, sobre todo, no necesita saber una palabra más de lo que exige su texto.

Lo que me induce a creer que las piezas de Shakespeare son obra de un pequeño equipo no es la convicción de que un solo hombre no puede haberlas escrito porque es imposible que tanto talento literario, tanta capacidad técnica y tanta cultura general se reúnan en un solo individuo. Es que, a mi juicio, las piezas están montadas de tal manera –desde un punto de vista estrictamente técnico– que creo reconocer la obra de un equipo. No es preciso que el equipo haya estado integrado siempre por los mismos elementos. Puede haber trabajado de una manera muy fluida; Shakespeare puede haber sido la

¹ Al presente trabajo antecedió una puesta a punto de la bibliografía dedicada al tema de las colaboradoras, escrito en alemán, con el título *Zum Thema: Brechts Mitarbeiter. Teil I: Die permanenten Mitarbeiterinnen am Text*. Este trabajo, del cual el presente es la lógica continuación, fue presentado para el X Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos, celebrado en Octubre de 2000 en Caracas. El mencionado trabajo es accesible en el CD publicado para preparar dicho Congreso. Aquí pareció suficiente incluir la extensa cita del *Diario de trabajo*, porque de ella se deduce con bastante precisión lo que puede colegirse de la amplia bibliografía dedicada al tema.

personalidad decisiva, puede haber tenido colaboradores puramente ocasionales, etc.; pero también podría ser que las ideas principales provinieran de algún hombre encumbrado que haya utilizado permanentemente a S[hakespeare]. Por mi parte, me inclino a creer que S[hakespeare] era el dramaturgo en jefe. La utilización de obras antiguas, la necesidad de crear repertorio, la adaptación de papeles a la medida del actor, el carácter de apunte de las piezas, los pasajes apresuradamente reunidos, el ingenuo placer del teatro y la destreza en el oficio, el hecho de que tanto la poesía como la reflexión son eminentemente teatrales y dependientes, todo eso hace pensar que el autor es un actor o un director teatral.²

En lo que se refiere a datos concretos, parecería difícil avanzar sobre el tema de la colaboración literaria más de lo que se ha hecho en estudios anteriores, como los artículos de Tom Kuhn y James K. Lyon y el nuevo libro de este último, *Brecht in Context*, así como en el libro sobre Elisabeth Hauptmann de Sabine Kebir³. Sin embargo, parece oportuno observar algunas cosas acerca del tema, ante todo con vistas a encontrar una definición correcta del concepto de ‘colaborador’ (*Mitarbeiter*). Encontramos por ejemplo un párrafo de James K. Lyon que subraya que “one could argue that those from whom he borrowed should be acknowledged as fully fledged collaborators who were co-equal to those present”⁴. Lo que Lyon propone aquí de manera exageradamente irónica, toca, por cierto, las raíces de uno de los procedimientos fundamentales de la literatura, pues al proponer que toda cita sea una colaboración se coloca en el extremo opuesto de la escala que abarca el concepto de colaboración frente a aquellos que afirman que Brecht fagocitó despiadadamente las obras de sus colaboradores de ambos sexos. En realidad el uso de la cita en literatura es siempre, y ante todo, comentario: el texto citado es *per se* material, el intertexto genera siempre

² *Diario de trabajo*. Ed. W. Hecht. Trad. anónima. Buenos Aires: Nueva Visión 1977, I, 205. El texto se encuentra en: *Arbeitsjournal. Werkausgabe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, I, 155-156. En la *Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe* (de aquí en más GFBA), tomo 26: 443-444. Cita del 8. 12. 40. Las citas que no indiquen una traducción citada se han traducido directamente del original alemán. He reemplazado aquí la cita de Brecht acerca de Shakespeare, más sucinta y más bella que mi texto de la primera parte de este estudio mencionado en la nota anterior.

³ Kebir, S., *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin: Aufbau 1997; Tom Kuhn, «Bertolt Brecht and notions of collaboration», in: Ed. Steve Giles & Rodney Livingstone, *Bertolt Brecht. Centenary Essays*. Amsterdam: Rodopi, 1998: 1-8.

⁴ Lyon, James K., «Collective Productivity -Brecht and his Collaborators», en: *Brecht-Jahrbuch* 21 (1996), 1-8; Lyon, J. K., *Brecht in Context*. New Revised edition, London: Methuen (1984), 1988.

una situación de comentario. Como es sabido, Brecht ha explotado de muchas formas, generalmente paródicas, todo tipo de obras literarias, y no en última instancia la *Biblia*, tomando sus pensamientos y expresiones como fuente de formulación y pensamiento y confiriéndoles con agudeza un nuevo uso y valor. Frente a esto, la colaboración es una forma de creación colectiva de una obra sobre la base de estos y otros materiales; es decir, se trata de un proceso creativo comunitario del cual parte la nueva expresión que justifica la obra. La obra es el resultado. La recriminación de que Brecht fagocitó las obras de sus colaboradores significa que se apropió, sin tener en cuenta esta circunstancia, de la participación de los colaboradores en las obras que figuran bajo su nombre –lo cual, tal como hoy día es ampliamente conocido, sencillamente no es cierto–: la omisión debe ser atribuida, en parte, a la práctica de las editoriales, para las cuales es más sencillo presentar a un autor famoso que a un grupo continuamente cambiante. Pero que se quiera equiparar este procedimiento con el de la adaptación de fuentes, es algo que debe ser rechazado de pleno desde el punto de vista artístico.

Además, son muchas las voces que defienden a Brecht sosteniendo que su energía de trabajo se ha manifestado no sólo en las obras de sus tres colaboradoras más cercanas, sino también en la de otros amigos, por ejemplo de Lion Feuchtwanger, sin que se destacara su nombre como colaborador o su participación en esas obras⁵. Esto indica que Brecht no sólo en beneficio propio fue laxo en las cuestiones de la propiedad intelectual, sino que también lo fue como dador⁶.

Una diferencia entre Brecht y sus colaboradores literarios que se refiera tanto a su diferencias ideológicas como artísticas apenas si ha sido expuesta hasta ahora, ya que en los textos publicados o en las versiones mecanografiadas –que son la mayoría de los testimonios– las partes de la colaboración no se pueden distinguir con claridad. John Willet, por ejemplo, no encuentra ninguna diferencia entre las narraciones que fueron publicadas a finales de los años veinte bajo el nombre de Brecht y aquéllas que aparecieron bajo el nombre de Hauptmann, y supone que por motivos eco-

⁵ Con respecto a esto hay una nota de E. Hauptmann, 25/2/1926, sobre la pieza *Warren Hastings*, véase Sabine Kebir, «Koketter Männlichkeitswahn oder gute Teamarbeit? Brecht und die Frauen. II» en: *Die neue Gesellschaft /Frankfurter Hefte*. Bonn: J.H. Dietz Nachfolger, 1998, H. 1 (Januar), 51-56, aquí p. 56. Esta nota aporta más detalles sobre la colaboración y nombres de los colaboradores.

⁶ La laxitud en los asuntos de la propiedad intelectual es una de las características fundamentales que Brecht mismo se adjudica. El caso más conocido de esta actitud es su reacción ante las acusaciones por haberse apropiado para la *Ópera de cuatro cuartos* de las traducciones de Villon realizadas por K. Ammer, a quien, en efecto, en el curso del tiempo le fue adjudicada una parte de de los honorarios, véase abajo nota 13.

nómicos en muchas ocasiones el nombre de Brecht fue utilizado también para trabajos que provenían de la pluma de sus colaboradores (1998: 77). Sabine Kebir sostiene la misma hipótesis: “Esta fijación de los medios en una prominente autoría masculina fue y es el problema central de las colaboradoras de Brecht, aunque menos del mismo Brecht. Los medios y las editoriales simplemente no les permitían apartarse de su sombra” (Kebir 1997: 114-15). Por cierto, sin una presuposición semejante no se puede concebir que Fuegi haya atacado profusamente a Brecht como explotador de mujeres.

Siempre fue posible para Brecht encontrar en el campo de la literatura colaboradores que compartieran sus mismos pareceres. En varios casos –ante todo los de Margarete Steffin y Ruth Berlau–, los colaboradores eran comunistas más radicales que él, dado que Brecht estaba convencido en cuanto a los objetivos políticos de la URSS pero mantenía una actitud precavida con respecto a la política; de este modo, en el campo de la ideología mantenía con sus colaboradoras más cercanas una relación inversa a la que tenía con los músicos. Margarete Steffin es, por eso, para Brecht, tal como lo atestiguan varias cartas y poemas, un “soldado” o su “maestra” –aunque “pequeña”⁷ a la que agradece la puntualización de múltiples preguntas con respecto a la sociedad de clases. Las experiencias de M. Steffin como hija de obreros fueron, como es sabido, utilizadas de forma prominente en algunas de las obras brechtianas en las que figura como colaboradora, ante todo en las escenas obreras de *Terror y miseria del Tercer Reich* y *Los fusiles de la señora Carrar*. Tales obras, que surgieron como producción colectiva bajo la égida de Brecht, contradicen en cierta medida sus principios artísticos centrales: en ambos textos mencionados impera completamente la empatía y su gesto no es el de un distanciamiento. Evidentemente Margarete Steffin ha logrado imponer aquí sus convicciones artísticas más profundas, aunque el estilo lacónico y conciso es el del maestro.

En cuanto se refiere a la productividad y calidad artística, en la colaboración literaria la relación era inversa respecto de lo que sucedía en las otras artes: los colaboradores aportaron, por cierto, su capacidad artística personal, pero, como era menor que la de Brecht, fue subsidiaria. El impulso principal para la creación de las obras partía de Brecht, tal como se ve en los

⁷ “Pequeña maestra” es la expresión que Brecht utiliza en uno de los poemas que hablan de la muerte de Margarete Steffin (“Mein General ist gefallen / Mein Soldat ist gefallen”; «Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M.S.», GBFA 15, p. 45. Este último traducido en Bertolt Brecht, *Más de cien poemas*. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Traducción de Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión (Poesía Hiperión 344), 1998, p. 267.

rasgos que permanecen inmutables en ellas. Los colaboradores le presentaban sus resultados y propuestas. Quien no se podía adaptar a esa relación subsidiaria quedaba finalmente aislado del grupo. Los recuerdos de Arnolt Bronnen⁸, quien, como rival de Brecht, finalmente declinó su amistad, muestran claramente cómo podía darse un caso semejante. El de Marieluise Fleißer es otro ejemplo conocido⁹.

El problema de la colaboración literaria es abordado de manera imaginaria en el extenso tratado de Peter Weiss sobre la temática brechtiana que forma parte de la *Estética de la resistencia*¹⁰. En el segundo libro de esta obra el narrador finge numerosas visitas a Brecht durante la estancia de éste en Suecia. Se ocupa del tema de la colaboración literaria al inventar, por parte del grupo en torno a Brecht –en cuyo círculo se introduce el narrador en primera persona como un emigrante que vive en Estocolmo y al que se le van encomendando investigaciones sobre la historia sueca–, una extensa dedicación al tema de la reina Margarita de Dinamarca, Suecia y Noruega y al del minero y guía de los campesinos Engelbrecht Engelbrechtsson, quien encabezó en el siglo XV una sublevación contra el sucesor de la reina, Erich de Pomerania.

En principio, hay que observar que Brecht se ha dedicado, en efecto, ocasionalmente a ese tema¹¹; sin embargo, no lo hizo tan extensamente como describe Weiss. A éste, el proceso imaginario de la elaboración de este tema entre el grupo brechtiano le permite fundamentar ampliamente su posición con respecto a las cuestiones del equipo de colaboradores de Brecht.

Peter Weiss investigó concienzudamente cómo solía desarrollarse el trabajo colectivo de este grupo utilizando un tema nada brechtiano, con sus importantes escenas de masas, y reprodujo de manera singular el clima tenso de trabajo en torno al dramaturgo. Lo describió con mucha menos ligereza de lo que lo hace el mismo Brecht cuando se refiere, por ejemplo, con motivo de sus puestas en escena en el *Berliner Ensemble*, a la rela-

⁸ Arnold Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. München: dtv 1998.

⁹ Marieluise Fleißer escribió en 1962 un cuento, «Avantgarde» (*Gesammelte Werke* III, Frankfurt: Suhrkamp 1983, p. 117-168), en el que describe de manera muy sentida al joven Brecht en su rol dominante, y, en 1964, un ensayo, «Frühe Begegnung» (*ibid.*: 297-308), en el que plantea su relación con Brecht de un modo reconciliador y objetivo.

¹⁰ Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, 1978 y 1981. [Peter Weiss, *La estética de la resistencia*. Trad. de José Luis Sagüés (Libro I), Arturo Parada (Libro II) y Luis A. Acosta (Libro III). Hondarribia: Hiru 1999.]

¹¹ «Bruchstücke zu zwei Szenen und Stichworte» BV 4265: número que remite al catálogo del Archivo Brecht en Berlín. Documentado en el tomo de registro de la *GBFA* bajo el tema “Engelbrecht”: «Fragmentos de dos escenas y apuntes».

jación y alegría que se sentía en la colaboración¹². Pero Weiss ha sabido relevar aquello que, en la fase de la elaboración de textos, debe de haber primado en la colaboración: la centralización sobre la figura de Brecht; la tensión colosal de Brecht durante el trabajo; su intensidad y su capacidad de incorporar y estructurar la información recibida y de utilizarla como material. Su capacidad de trasvasar casi de inmediato la información política a una expresión artística. Su fuerza de decisión, cuando algo debía ser resuelto, tal como, en el caso de este tema, la interrupción del trabajo en conjunto.

Pero no todo se limita a la colaboración literaria. La colaboración de Brecht con artistas plásticos, con decoradores de teatro y músicos es otro campo más, poblado por George Grosz, Kaspar Neher y Erich Engel; Erwin Piscator, Kurt Weill, Hanns Eisler y Paul Dessau, pero también por John Heartfield, Fritz Lang y muchos otros. Se trata de artistas creativos con los que Brecht colaboraba, en un principio, en pie de igualdad, en el sentido de que en la cooperación se presupone que cada uno de los artistas es competente en su área. En efecto, los honorarios de las óperas y obras cantadas se repartieron en porcentajes cambiantes; el porcentaje refleja la repartición desigual de las responsabilidades que incumbían a cada artista en la obra correspondiente¹³.

Una tesis difundida refiere que los efectos artísticos se producían de forma paralela y no subordinada. Por ejemplo, John Willett escribe en su último libro: “Writer, composer and designer – audience would get three distinct impressions in their three media rather than a Wagnerian *Gesamtkunstwerk* where these media fused in a new totality” (1998: 143). Frente a esta aserción que hace pensar en un libre desarrollo de cada artista ante el tema, afirma Thomas R. Nadar (1997)¹⁴, que, a pesar de todo, en las óperas y las obras cantadas en las que participaba Brecht como autor de los textos, las innovaciones formales, en lo que se refiere a la música, se derivaban de la práctica y la teoría del escritor dramático, o sea, de Brecht, y no radicaban en la posición previa de Weill, Eisler o Dessau. Ciertamente, Brecht ha considerado a los creadores de una ópera como “una colectividad de artistas independientes”, y afirma que la separación de estos

¹² Un ejemplo es «Die Regie Bert Brechts», *GBFA* 23: 162-166.

¹³ Es significativa, por ejemplo, la parte que se concedía a E. Hauptmann (coescritora: 15%, de lo que se quitaron luego 2,5% para K. Ammer, el traductor de los textos de Villon que fueron incluidos), frente a Brecht (60%) y Kurt Weill (25%), respectivamente en la *Ópera de cuatro cuartos* y en *Happy End* (Hauptmann: todo el adelanto, partes iguales para los ingresos posteriores); Willett, 1998: 74-75).

¹⁴ Nadar, Thomas R.: «Brecht and his musical collaborators», en: Siegfried Mews (ed.), *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Westport, Connect. & London 1997, 261-277.

elementos, que consta de “tres tratamientos del tema, [...] a través de la poesía, la música y la imagen”¹⁵ es fundamental para la renovación de la ópera. Con todo, se puede constatar un espíritu de conjunto, del cual sería interesante saber si se trata, en lo que se refiere a su concepción general, de fenómenos de autoridad, como en el caso de la colaboración de los ayudantes de escritura, o qué otro tipo de espíritu animaba estos equipos más complejos.

El tema de esta cuestión es la concepción artística como tal. La tesis del presente esbozo de la problemática es que ésta estaba más elaborada y era más consistente y convincente en Brecht que en el caso de los otros artistas que contribuían a las obras. Además, se respaldaban en convicciones que Brecht asimiló estudiando tratados acerca de cuestiones de economía y sociedad que, por cierto, entre tantos textos líricos propiamente poéticos, ocasionalmente lo conducían a escribir una serie de poemas y ensayos absolutamente dogmáticos¹⁶. En Brecht, desde mediados de los años veinte se vuelve cada vez más importante la vertebración teórica adquirida en sus estudios del marxismo-leninismo y de la economía política (y que había fortificado y movilizado a través de sus conversaciones con Karl Korsch¹⁷ y Walter Benjamin), y su capacidad artística de apercebir formas y de crearlas. Unidas a la decisión de no apartarse nunca de su línea propia, las convicciones así adquiridas proporcionan a las obras producidas por Brecht en colaboración con otros artistas una impronta propia, específica, que hace que los trabajos que estos artistas crearon en la colaboración con él se diferencien netamente de los trabajos surgidos en otras circunstancias, mientras que no se aparten en la misma medida dentro de la serie de obras de Brecht. Así como éste acuñó para su teatro innovador el nombre de “Thaeter” –‘taetro’– también quiso dar un nombre reformulado a la música transformada según sus exigencias: “Misuk” –‘mísuca’¹⁸.

¹⁵ GW 17: 1210; GBFA 23:413-14, “Kollektiv selbständiger Künstler”.

¹⁶ Me refiero a poemas como el «Solidaritätslied» de 1931 (GFBA 14:119-120), o «Erwartung des zweiten Plans», de hacia 1933 (*ibid.*: 189). O, entre los traducidos, «Elogio de la dialéctica», en Bertolt Brecht, *Más de cien poemas*. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Traducción de Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Madrid: Hiperión (Poesía Hiperión 344), 1998: 157.

¹⁷ A Karl Korsch (Santa Monica, fin del 1942 / comienzos de diciembre de 1942). Bertolt Brecht. *Briefe 1913-1956*. Berlin & Weimar: Aufbauverlag 1983, Carta n.º 449; GFBA 29: 255-56 (Carta n.º 1035): allí le habla como a su ‘maestro’ y ‘amigo personal’, aunque reconoce que “difieren... en cuanto a su valoración de la URSS”.

¹⁸ Véase R. Grimm, *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. 6. Auflage. Nürnberg: Verlag Hans Carl 1972: 33-64: “Para distinguir su tipo de música de la habitual utilizaba, según testimonio de Eisler, de la expresión” (*Sinn und Form IX*: 440).

A esto se añaden sus conocimientos específicos en el campo de las otras artes y el interés teórico en las relaciones entre las artes. Brecht poseía ideas concretas en lo que se refiere al carácter de la música que requerían sus obras. Testimonios escritos dan cuenta de la minuciosa programación a la que sometió la colaboración de un músico; por ejemplo en las «Notas sobre el *Círculo de Tiza*» («Anmerkungen zum Kreidekreis»), párrafo 8 ‘Acerca de una música para el *Círculo de tiza*’ (“Über eine ‘Kreidekreis’-Musik”), fija para cada acto el carácter y el ritmo de la música:

Acto I algo salvaje – el ritmo combinado con ideas de marcha; la canción de los mimos al final, frío y debería hacer posible que Grushe actúe en contrapunto.

Acto II música que empuja pero que es tenue y delicada.

Acto III poético y en la escena principal contraste entre las melodías de velatorio y las de casamiento. En la terminación se repite la melodía del primer acto.

Acto IV balada que empuja (piano, lo mejor), interrumpida por dos canciones que deben ser fáciles de cantar, “porque la figura de Azdak debe ser representada por el actor más fuerte, no por el mejor cantor”.

Acto V una buena músicaailable para el final.¹⁹

Las ideas precisas de Brecht acerca de la música –recordemos que había comenzado como cantor de sus propias canciones, y que cuando estaba en Berlín ejercía fascinación a través del canto sobre los jóvenes artistas con quienes tenía trato²⁰– fueron una precondition para que pudiera negociar, en un nivel profesional, con los músicos y que, al utilizar y estimular a la vez su mayor talento y sus conocimientos musicales, pudiera dirigirlos al servicio de sus finalidades y metas artísticas. Escribió, por ejemplo –así lo manifiestan los editores Inge Gellert y Werner Hecht (*GBFA* 22/2:1006)–, en los años 1937/38, en conexión con la visita de Hanns Eisler en 1937 y para estimularlo, un breve ensayo, «Über gestische Musik»²¹. Se refiere en él al “gesto social” que define la actitud política “que debe respaldar el ejercicio de la música”. Esta actitud, por cier-

¹⁹ *GW* 17, 1207-1208; *GBFA* 24: 343 s. (Traducción abreviada y paráfrasis.)

²⁰ Véase Arnolt Borneen, *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. Berlin: dtv 1998, 14-15. Véase también Helmut Schmidt-Garre, «Brecht oder Weill – Wer gab den Ton an?». En *Musik. Internationale Zeitschrift für Musik* 2. 1977: 53-57, que contiene muchas observaciones que respaldan el presente trabajo. Véase también Nadar p. 270 acerca del estilo primitivo que Brecht utilizaba adrede en estas funciones.

²¹ ‘Sobre música gestual’, *GBFA* 22.1:329-331.

to, sólo puede describirla de manera general, no de forma específica desde el punto de vista de la música. De esta forma, en el breve capítulo del ensayo *Unmenschlichkeit der Stoffe an sich* (*Inhumanidad de las materias en sí*) el fasto de los fascistas no se analiza propiamente, sino que se habla de él como de una ‘manifestación carente de calidades’ (“qualitätslose Erscheinung”), y su párrafo más concreto culmina en la aserción de que: “en vez de personas que caminan, se ven allí personas que progresan solemnemente; hay muchos colores, se hinchan los pechos con soberbia, etc.” (“da gibt es statt gehender schreitende Menschen, einige Steifheit, viel Farbe, selbstbewußtes Sich-in-die-Brust-Werfen usw.”), y el comentario dice:

todo esto podría seguir siendo el gesto de una función popular, una cosa sin transcendencia, solamente fáctica, y de esta forma dada. Sólo cuando el progreso solemne se produce por encima de cadáveres, estamos delante del gesto social del facismo. Esto quiere decir que el artista debe confrontarse con el hecho de la pompa, no puede dejarlo hablar por sí, expresarlo simplemente, así como el hecho mismo lo desea²².

Frente a una obra musical con texto, continúa en el párrafo “Criterio” (“*Kriterium*”),

es un criterio excelente... el de mostrar en qué actitud, con qué gesto debe presentar el que canta cada uno de los pasajes: de forma educada o airada, humilde o soberbia, con aceptación o rechazo, astuto o ingenuo. Han de ser preferidos los gestos más comunes, más vulgares, más banales²³.

Aunque obviamente estos criterios no se refieren al acontecimiento musical en tanto tal, han podido ayudar a Eisler como directivas en la elaboración de la postura adecuada para realizar la composición musical de la «Cantata para el aniversario de la muerte de Lenin» (*Kantate zu Lenins Todestag*), sobre el texto de Brecht. En la base está una comprensión mutua preexistente, en tanto la música gestual ya había sido practicada en común por ellos durante años previos.

Hanns Eisler fue subvencionado a comienzos de los años cuarenta por la Rockefeller Foundation (Nadar 1997: 268) para investigar en el marco de la New School of Social Research, Nueva York, acerca de la aplicación de la música innovadora al cine –proyecto que años más tarde culminó con la

²² *GBFA* 22.1: 331.

²³ *Íbid.*

primera gran obra sobre este tema. Antes de realizar el proyecto se debía pedir a Brecht, con quien había colaborado en el equipo responsable de la película *Kuhle Wampe* y volvía a colaborar en *Hangmen also die*, que formulase de manera informal sus teorías acerca del tema. A esta fase del proyecto se remontan algunas notas dispersas de Brecht «Sobre música fílmica», escritas en 1942 («Über Filmmusik», *GBFA* 23: 10-20), de las que Hanns Eisler adoptó numerosas ideas en su proyecto y más adelante en el libro escrito en conjunto con Theodor W. Adorno, *Composing for the Films* (terminado en 1944)²⁴. En cuanto al tema que nos ocupa, este ensayo contiene algunas observaciones acerca de la proporción en que participan las artes en el cine. Ante todo se trata de un pasaje del capítulo 10:

Presupuesto de la colaboración en pie de desigualdad. La colaboración entre socios de fuerza desigual en el fondo depende de que el más fuerte por lo menos no deje de reconocer al más débil como productor independiente. Aunque la música no puede ser intransigente, el film tampoco logra lo que le es posible si se somete totalmente a la música. Su harakiri, su completa disolución, no le es útil.²⁵

Nadar reconoce la diferencia entre la posición política del poeta y la concepción de Kurt Weill, dado que, para él, éste “viewed the sacrifices made by an individual for the good of society in terms of personal struggle, gain, and loss, rather than as a politically determined problem” (p. 264). Este crítico considera que el logro personal de Brecht es que, utilizando la denominación de ‘separación de los elementos’²⁶, separa las artes, o sea que no amalgama las *songs* con la acción, sino que las contrapone. Así también, separa otros elementos, por ejemplo en las «Notas a la ópera de cuatro cuartos» delimita el lenguaje simple frente al lenguaje culto y el canto²⁷, y también separa los elementos lingüísticos, como proyecciones en carteles, etc., de los musicales. Las *songs* tienen el efecto de ‘comentario’ referido a la situación dramática o a los caracteres. Esto se ve con especial claridad en «Sobre música fílmica» en el párrafo sin número cuyo título es ‘Mezcla de las funciones’ (“Mischung der Funktionen”). Allí, Brecht hace el diagnóstico de que, en la película *Syncopation*, de William Dieterle, la “idea de un

²⁴ Se publicó en Nueva York, en la Oxford University Press en 1947, y en alemán en 1949. Hay información acerca de este proyecto en una nota de *GBFA* 23: 425; Hecht en su *Brecht Chronik* (1998: 679) no trata extensamente el tema.

²⁵ *GBFA* 23:11.

²⁶ *GW* 15: 437. Este pasaje se refiere a representaciones teatrales berlinesas de fines de los años veinte. Hemos visto que la separación de elementos sigue teniendo un importante papel en los años cuarenta («Sobre música fílmica»), *GBFA* 23: 13-14.

²⁷ Notas a la ópera de cuatro cuartos, capítulo 5, «Acerca de la ejecución de los *songs*», *GW* 17: 996-97; *GBFA* 24: 62.

viaje a través de diferentes formas del jazz... no es percibida por el oyente”, porque “en el comienzo de la película había escenas acompañadas de música en las que no importaba la música, sino la escena”. Por esto, el espectador no habría podido percatarse ‘de que ahora la escena [...] se convertía en menos importante que la música. Los espectadores habían sido acostumbrados a escuchar con poca atención aquello que se entonaba como acompañamiento y a considerarlo de poca importancia” (GBFA 23: 19). El diagnóstico muestra que el uso de las diferentes artes presupone una gran sensibilidad para la capacidad de los efectos producidos por cada una de ellas y atribuye a cada una una función importante como parte del mensaje artístico. También se encuentran algunas menciones de la música utilizada como contrapunto del ambiente o de la acción, de manera que se realizan con ella enunciados propios que llevan a la conciencia o subrayan la adecuación o inadecuación entre la acción y la situación.

En uno de sus ensayos, «Hanns Eisler, notas para una contribución al tema de la popularidad»²⁸, Brecht se refiere a los “cinco artistas que, habiendo tomado el partido del pueblo que fue maltratado en la Guerra Mundial y no fue indemnizada en la República, llegaron a más renombre”, de entre ellos el músico es Eisler y, por cierto, no Weill; los otros: el artista gráfico George Grosz, el creador de frotomontajes Johannes Herzfeld (John Heartfield), el director teatral Erwin Piscator y el poeta, el propio Brecht. Entre éstos, comparando sus trayectorias como artistas, el músico “no se había encontrado con tanta resistencia en su arte y había encontrado masas populares para ejecutar sus obras”. Nadar muestra también que Eisler, igual que Weill y al contrario de lo que pasaba con Brecht, era conocido en los EE.UU. antes de llegar allí, y que había encontrado fácilmente trabajo e ingresos. Durante el exilio en América, Eisler vivió en Santa Mónica, California, durante los mismos años que Brecht y mantuvo el contacto personal con él.

Que los otros artistas no siempre se adecuaban a Brecht e incluso lo subordinaban, lo muestra el caso de Kurt Weill. Existía una historia previa importante, que abarcaba no solamente la *Ópera de cuatro cuartos*, *Mahagonny* y una de las piezas didácticas, sino también la obra escrita en el exilio parisino de Weill, *Los siete pecados mortales* (*Die sieben Todsünden*), “a daringly innovative work... and one of Weill’s finest achievements” (Nadar: 264), cuando en 1943 el músico, célebre en los EE.UU., se mostraba interesado en una elaboración musical de *Schweyck en la segunda Guerra Mundial* (*Schweyck im zweiten Weltkrieg*) en forma de “musical play”, pero pedía como condición que las partes fueran iguales. Brecht estuvo de acuerdo con esto mientras se pudiera llegar a que “el *Schweyck* sea nuestra

²⁸ “Hans Eisler “[Notizen für einen] Beitrag zum Thema Volkstümlichkeit”, de 1983/39, *GW* 19: 334-337. *GBFA* 22: 403 ss.

propiedad en común, en la cual yo pongo la pieza dramática y Ud. la música”, de tal forma que “ni la pieza ni la música... puedan usarse solas”²⁹. Pero hubo diferencias serias, también conectadas con la disputa acerca del tema de Schweyk con Erwin Piscator, que lo había impulsado y se resintió de que Brecht se apropiara de él. Tales diferencias ya no se referían a las partes que implicaba la colaboración en una obra en común y llevaron a que en aquel momento estos artistas se separaran de la colaboración con Brecht (Willett 1998: 113-114). Weill gozaba de fama en Broadway, pero su música de estos años no podía adaptarse a las intenciones de Brecht. Por cierto, para el autor dramático una colaboración con Weill habría sido muy de desear por su éxito, pero no estaba dispuesto a aceptar las condiciones que el músico ponía a una alianza, aunque su estilo artístico y su visión del mundo no tuvieran futuro en los EE.UU.

Un fenómeno similar también se ve en la poco brechtiana película de Fritz Lang *Hangmen also die*, en cuyo libreto y filmación Brecht tuvo parte y que, mediante un extrañamiento más pronunciado en la actuación –que sí se propone en el nivel musical–, sin duda habría podido mejorar en seriedad y expresividad. Se trata de una película que, pese al suspense debido a la falsificación histórica que Brecht trataba de superar sin éxito, Lang supo impregnar con muchos detalles exactos acerca del régimen nazi.

En cuanto artista, Brecht no podía ceder. Mantuvo el principio del espectador no “entonado” durante toda su vida, y sigue hablando sobre él en el *Pequeño Organon* de 1948³⁰ y todavía en 1956 escribe un breve párrafo con el título de «Agrupación de artes independientes» (GW 17: 1210; GBFA 23: 413-14), que se refiere a la separación entre las artes implicadas: el texto, la música y el cuadro escénico. La separación incluso puede llevar a que se aprenda de los errores de coordinación entre las artes, como lo muestra el ‘Ejemplo de una invención escénica por apercibirse de una falta’ (GBFA 23: 410-411), cuando una falta apercibida en el cuadro escénico hace resaltar un rasgo previamente desapercibido de la situación.

El *Diario de trabajo* contiene claves adicionales acerca de este tema, por ejemplo las instrucciones que Brecht diera al músico (2.2.41), al que indicó:

Tenga en cuenta que los instrumentos no hablan por el ‘yo’, (*o sea, no acompañan los movimientos internos del papel*) sino por el ‘él’ o la ‘ella’. ¿Qué lo obliga a usted a compartir los sentimientos del ‘yo’ que está en escena?, ¿dónde están sus propios sentimientos? usted tiene derecho a adoptar su propia posición con respecto al tema de la can-

²⁹ Bertolt Brecht, *Briefe 1918-1956*, ed. Günter Glaeser, Berlin: Aufbau-Verlag 1983, N° 455. GBFA 29: 270 (N° 1059, del 23. 6. 1943)

³⁰ *Kleines Organon*, capítulos 70-72, GBFA 23: 94-96.

ción. Hasta el apoyo que usted brinda, puede valerse de otros argumentos. Emancipe usted a su orquesta.³¹

Algunos de los significativos comentarios de Parmet, de 1957, aparecen reproducidos en la *Brecht Chronik* de Hecht. El músico constata acerca de Brecht: “Tenía una capacidad única para discutir, sin miramientos, que desahacía muy eficientemente todas las dudas que uno tuviera y llevaba a uno a poder realizar todo lo que se le pedía.” Y relata acerca del proceso de trabajo:

Irresistiblemente me condujo a la situación interna que deseaba, y esperaba animar a través de esto mi fantasía en la dirección que buscaba. Pero no se limitaba solamente a hablar o hacerse entender por gestos. En el mismo terreno musical trató de influir sobre mí. Una vez escandía un ritmo sobre la mesa, en otra ocasión se puso a cantar con su voz nada musical un inspirador *Trat-ta-ta, trat-ta-ta*.³²

Finalmente también las emociones se delimitan a través de la teoría de la *separación*. Véase por ejemplo una entrada en el *Diario de trabajo*, del 15.11.40, donde Brecht dice que “en el teatro épico, la línea emocional y la intelectual son idénticas, tanto en el actor como en el espectador” por lo que “conviene construir sobre la base de la curiosidad y del afán de ayudar [lo que] podría provocar una serie de emociones equivalentes a las logradas sobre las base del temor y la compasión.” Aquí, Brecht lucha, como siempre, contra la tendencia del espectador a adoptar una visión acrítica. Se trata aquí, según el *Diario de trabajo* 11.1.41 (las entradas de los días 12, 14 y 15.1.41 lo amplían), de la seducción a través de una sugestión:

[...] Para el actor del teatro actual [...] la propia identificación *coincide* con la identificación del espectador (empatía sugestiva). Le resulta difícil imaginar la primera sin la segunda y le resulta difícil llevar a la práctica la primera sin la segunda. De hecho, las dos medidas tienen una existencia separada, y su combinación es un arte especial, pero no es “el” arte. El actor de teatro *actual* tampoco puede imaginar un efecto sin identificación y el efecto sin sugestión. Pero aún hoy, el actor está practicando identificación sin sugestión en la comedia. El artista de variétés logra el efecto buscado sin recurrir a la sugestión.³³

³¹ Ed. Nueva Visión 1977: 242; la cursiva indica el añadido nuestro que falta en la traducción.

³² Citado según Hecht, 1998: 624.

³³ *Diario de trabajo* 11.1.41; ed. Nueva Visión 1977, I: 225; las cursivas indican cambios nuestros.

El ensayo «Música para un teatro épico» («Musik für ein episches Theater»), de 1935, muestra con referencia a esto, cómo las diferentes musicalizaciones de obras de teatro y óperas de Brecht se analizan desde este punto de vista³⁴. La capacidad de convencer de Brecht siempre vuelve a mostrarse. Más allá de los documentos elaborados por Rainer Rumold³⁵, tenemos materiales instructivos acerca del plan, que hubo de ser abandonado en 1937, proyectado con objeto de realizar ilustraciones para la edición en la editorial Malik. En las once «Indicaciones para el dibujante» (“Stichpunkte für den Zeichner»; 1935; *GBFA* 24: 201-203) se escogen las escenas de la *Ópera de cuatro cuartos* que habían de ser representadas por George Grosz, el ilustrador; para la escena cuarta, existen además explicaciones más pormenorizadas en una carta de Brecht a Grosz, de enero del 1935³⁶ escrita en Skovbostrand, con la finalidad de acercar la manera de actuación nueva, épica, a los lectores que “no han visto siquiera aquellas aproximaciones al teatro moderno que antaño [...] llevamos al escenario. No pueden imaginar, entonces, cómo se representan las obras”. Las explicaciones de la carta, a diferencia de las que aparecen en las ‘Indicaciones’ son muy detalladas en lo que se refiere a detalles que hagan patente para la vista la idea escondida en el texto; o sea, que forman contrapunto con la superficie del mismo:

“Ópera de cuatro cuartos”:

Línea central: *Los bandidos son burgueses*.

Los mendigos tienen en sus manos libretas de ahorro. Asimismo los bandidos. Y las putas. La mesa de la comida de bodas podría consistir en una tabla sobre cajas con pólvora. La horca “puesta a disposición por la empresa X & Co”.

La Biblia de Peachums está sujeta con una cadena, protegida contra el robo.

³⁴ *GBFA* 22.1: 155-164.

³⁵ Véase Rainer Rumold, «George Grosz and Bertolt Brecht in Exile: The Avant-Garde against itself», en: *Exil :Literatur und die Künste nach 1933* / hrsg. von Alexander Stephan. Bonn, Bouvier, 1990 (Studien zur Literatur der Moderne ; Bd 17). S. 28-39. Rumold echa luz sobre la conexión cambiante del pintor hacia las vanguardias, considerando su tema a partir del distanciamiento que habría separado a Brecht de Grosz en 1953. Los pasajes que se pueden encontrar acerca de la relación entre Brecht y Grosz no apoyan esta interpretación. Los últimos testimonios se refieren a los dibujos sobre el poema «Los tres soldados», donde Brecht duda si se debería o podría publicar el poema sin las ilustraciones (*GBFA* 30: 323, n.º 1891); la mención anterior es de fin de marzo del 47, a Wieland Herzfelde. En este caso todavía Brecht habría gustado de conseguir ilustraciones para un poema extenso, probablemente “Freiheit und Democracy” (“Libertad y democracia”), véase *GBFA* 29: 29: 415, n.º 1242 y 416, n.º 1243.

³⁶ Cita de *Briefe* 1983, n.º 245, p. 229. *GBFA* 28: 484-86, n.º 638.

En esta escena (Escena 4., Mac y Polly) el texto principal de Macheath comienza significativamente con un hipócrita “Con Dios” (“Mit Gott”). También existe un pasaje acerca de *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*³⁷. El tema es la representación de un grupo pequeño de personas. Brecht resume sus indicaciones como sigue:

Cuando hablan, por ejemplo, cuatro hombres con un solo hombre, los cuatro deberán aparecer como cuatro, cada uno es un cuarto de uno de los partidos; estamos ante dos partidos. Si tenemos, por ejemplo, el cuadro (histórico) “Patrones Chúdicos abandonan a sus pares chúdicos a las bandas de los Iberin”, entonces hace falta por lo menos y probablemente nada más que lo que sigue: el cabeza puntiagudo, secuestrado por los verdugos (éstos, interesados en su vestimenta de buena calidad, su reloj, etc., el cabeza puntiaguda con los brazos atados, levantados con un gesto implorador) y los otros tres ricos (entre ellos un cabeza puntiaguda), que miran hacia otro lado, quizás al aire, pero pegados uno al otro, como es natural, y un espectador que observa curioso (el índice invisible)³⁸.

En la misma época, enero de 1935, manda a Robert Storm Petersen, que habría de ilustrar la tapa de la *Novela de cuatro cuartos*, un extenso retrato interior de Peachum, dedicado exclusivamente a sus intenciones, no sus rasgos físicos³⁹.

En todos los casos se trata de lograr que se tornen visibles principios y pensamientos espiritualistas.

De manera similar se hacen palpables las indicaciones al pintor y artista gráfico Hans Tombrok, cuya personalidad y formación de autodidacta analiza en el *Diario de Trabajo* (29.1.40). Durante su estancia en Suecia y Finlandia, Brecht apoyó a este artista y le dio consejos para ayudarlo a evolucionar desde la ideología romántica que formalizaba en sus obras hacia una meta más acorde con sus pensamientos. Estos consejos son, en el comienzo, comentarios sobre cómo vender ciertas tablas con imágenes e inscripciones realizadas por el pintor; a mediados de 1940, se trata de ilustraciones de *Terror y miseria del Tercer Reich* y, un poco más tarde de otras para el *Galileo Galilei* realizadas para su editorial rusa, y siempre son de un carácter absolutamente concreto y técnico. Aun cuando intenta apartar al interlocutor del estilo que practica, como pasa en el comienzo con Tombrok, Brecht lo hace a través de la alabanza y la persuasión, no recurre a demostrar su superioridad, al contrario: ésta se deduce por los cambios

³⁷ Este pasaje en la edición de cartas se transmite como “Probablemente parte añadida a la carta” (n.º 245, de enero del 1935). En *GBFA* se integró en el n.º 638.

³⁸ *Briefe* 1983:230-31; *GBFA* 28: 485-86, n.º 638.

³⁹ *Briefe* 1983:231-32, Carta 246, Anejo; *GBFA* 28: 483-84, n.º 637.

mismos que propone⁴⁰. No se trata de directivas de trabajo, de explicaciones sobre cómo realizar la tarea, sino de discutir con el colaborador la finalidad del trabajo, de manera que éste pueda realizarse mejor y con mayor conciencia.

Otra cosa que se puede observar en conexión con el valor autónomo de los interesados es que Brecht, en ciertas circunstancias, se negó a tomar una decisión si ésta caía en el campo de otro arte. Por cierto, para que esto sucediera, la relación debía ser de una especial confianza: se documentan casos muy claros de los últimos años con respecto a Caspar Neher, del trabajo en el Berliner Ensemble⁴¹.

Si bien hay casos en que la apropiación de temas resulta problemática y lleva al enfriamiento de las amistades, como en la elaboración del *Schweyk*, esto no es la regla. Por el contrario, resulta evidente, a partir de los casos que aquí se han podido ver, que normalmente la colaboración con Brecht se basaba en la búsqueda de principios comunes, y que es casi imposible pensarla sin que exista la base de un entendimiento y un respeto mutuos. Que la personalidad del autor dramático haya sido singularmente fuerte y convincente es un hecho al que sus colaboradores, si no se decidían a marcharse del grupo, no se podían sustraer; esta contundente personalidad artística es, precisamente, lo que sigue ejerciendo fascinación sobre quienes se ocupan de sus obras.

Referencias bibliográficas

- BRECHT, B., *Arbeitsjournal. Werkausgabe*, Suhrkamp (Frankfurt a.M. 1974), I, 155-156.
- *Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe*. E. Werner HECHT, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlev Müller. Aufbau (Berlín) / Suhrkamp (Frankfurt 1988-2000).
- *Gesammelte Werke (Werkausgabe)*. Suhrkamp (Frankfurt a.M. 1967).
- *Briefe 1918-1956*, ed. Günter Glaeser, Aufbau (Berlín 1983), nº 455.
- *Diario de trabajo*. Trad. anónima. Nueva Visión (Buenos Aires 1977).
- *Más de cien poemas*. Selección y epílogo de Siegfried Unseld. Traducción de Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. Hiperión (Madrid 1998). Col. Poesía Hiperión 344.
- BRONNEN, A., *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. dtv (Berlín 1998), 14-15.

⁴⁰ Véanse entre las cartas a Tombrok en: *Briefe* 1983, las que se encuentran entre los nºs 399 y 418, pp. 383-402. *GBFA* 29: n.ºs 921-935.

⁴¹ Por ejemplo en Egon Monk. «Damit warten bis Cas kommt». En ed. Christine Tretow & Helmut Gier, *Caspar Neher – Der grösste Bühnenbauer unserer Zeit*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1997: 26-35.

- FLEISSER, M., *Gesammelte Werke III*, Suhrkamp (Frankfurt 1983).
- GRIMM, R., *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. 6. Auflage. Hans Carl (Nürnberg 1972).
- HECHT, W., *Brecht Chronik*. Suhrkamp (Frankfurt 1998).
- KEBIR, S., «Koketter Männlichkeitswahn oder gute Teamarbeit? Brecht und die Frauen. II» en: *Die neue Gesellschaft /Frankfurter Hefte*. J.H. Dietz Nachfolger. (Bonn 1998) H. 1 (Januar), S. 51-56.
- *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Aufbau-Verlag (Berlin 1997).
- KUHN, T., «Bertolt Brecht and notions of collaboration», in: Ed. Steve Giles & Rodney Livingstone, *Bertolt Brecht. Centenary Essays*. Rodopi (Amsterdam 1998), 1-8.
- LYON, J., *Brecht in Context* (1984). New revised edition. Methuen (London 1988).
- LYON, J. K., «Collective Productivity -Brecht and his Collaborators». En *Brecht-Jahrbuch* 21 (1996), 1-8.
- MONK, E., «Damit warten bis Cas kommt», in ed. Christine Tretow & Helmut Gier, *Caspar Neher – Der grösste Bühnenbauer unserer Zeit*. Opladen/Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1997: 26-35.
- NADAR, T. R., «Brecht and his musical collaborators». En Ed. Siegfried Mews, *A Bertolt Brecht Reference Companion*. Westport, Connect. & London 1997, 261-277.
- PARMET, S., “Die ursprüngliche Musik zu ‘Mutter Courage und ihre Kinder’”, in: *Schweizerische Musikzeitung*. Zürich 1.12.1957, 465-468.
- RUMOLD, R., «George Grosz and Bertolt Brecht in Exile: The Avant-Garde against itself». In: *Exil: Literatur und die Künste nach 1933* / hrsg. von Alexander Stephan. Bouvier (Bonn 1990) (=Studien zur Literatur der Moderne, tomo 17).
- SCHMIDT-GARRE, H., «Brecht oder Weill – Wer gab den Ton an?». *Musik. Internationale Zeitschrift für Musik*. Musik (1977), 53-57.
- WEISS, P., *Die Ästhetik des Widerstands*. Suhrkamp (Frankfurt a.M. 1975, 1978 y 1981).
- *La estética de la resistencia*. Trad. de José Luis Sagüés (Libro I), Arturo Parada (Libro II) y Luis A. Acosta (Libro III). Hiru (Hondarribia 1999).
- WILLETT, J., *Brecht in context*. Methuen (London 21998).