

ENTRE LO PÚBLICO Y LO ÍNTIMO: EL DIARIO DE LOS DRAMATURGOS

CLAUDIA GIDI

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Desde hace algunos años me he dedicado al estudio del texto dramático, de modo que al recibir la invitación para participar en un simposio sobre el diario como forma de escritura y pensamiento, me entusiasmó la posibilidad de indagar sobre las relaciones que podrían existir entre el ejercicio de una escritura volcada hacia la interioridad y otra que, por el contrario, conduce a lo público y lo espectacular. Nunca antes, leyendo al azar diarios de dramaturgos, me había preguntado si habría alguna relación entre ambas prácticas. Ahora, gracias a este simposio, pude plantearme con toda claridad el problema y tuve ocasión para volver a algunos de los diarios que me habían parecido, por diversas razones, memorables; diarios como los de Joe Orton, Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Arthur Miller, Rodolfo Usigli... y debo reconocer que no pude dar con un rasgo general que los identificara en conjunto. Por el contrario, y quizá como hubiera debido esperar desde un principio, lo que hallé fue una diversidad de formas de escritura, de asuntos, tonos y preocupaciones propios del género diario. Y es que tal como señala Alain Girard, cada diario se parece sólo a sí mismo, aunque al final, dejando atrás las particularidades de cada uno, se pueda observar el parentesco que tienen entre todos (1996, 34).

Antes de empezar, y sin detenerme demasiado en ello, quisiera mencionar un tipo de escritura en especial, cercano y a la vez distante del diario, pero ante todo inscrito por completo en la esfera de lo teatral: me refiero a las bitácoras de trabajo, género muy practicado sobre todo en los últimos años. Las bitácoras dan cuenta del proceso de creación de las puestas en escena —ese fenómeno tan evanescente como misterioso—, mediante el recuento cotidiano de los ensayos. Responden al interés, cada vez más extendido, por el espectáculo teatral como forma artística autónoma e independiente del texto dramático, que en las últimas décadas ha buscado, quizá en exceso, separar lo literario de lo espectacular. Las bitácoras, pues, instrumento de trabajo que aspira a posibilitar ulteriores investigaciones sobre el fenómeno teatral, constituyen un testimonio que, en el mejor

de los casos, deja constancia del arte poética, no ya del dramaturgo sino del director de escena. Sin embargo, no voy a abocarme ahora al estudio de este género porque dista mucho del interés central del simposio, toda vez que la bitácora no da lugar a las reflexiones privadas del yo; por el contrario, son textos que más bien tienden a desdibujar el yo que escribe, y que las más de las veces no son redactados por el director de escena sino por algún testigo privilegiado del proceso de creación.

Un diario importante, vasto y trascendente desde el punto de vista de la literatura, del drama y la política, es el del famoso dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Aunque en rigor, al hablar del autor de *Madre coraje*, habría que hablar de dos tipos distintos de diarios. Por una parte están los más íntimos, de juventud, que van de 1920 a 1922; y por otra, los famosos Diarios de trabajo, que abarcan de 1938 a 1955.

En los primeros —escritos en letra cursiva y en cuadernillos probablemente confeccionados por el propio autor, según señalan los editores alemanes—, Brecht recoge ante todo sus vivencias personales, aunque también aparecen algunos versos suyos, notas sobre las obras teatrales que estaba escribiendo y algunas reflexiones sobre arte y política.

Por el contrario, en los Diarios de trabajo, mecanografiados en hojas sueltas que después iba pegando sobre las páginas de un cuaderno, la vida íntima se relega a un último plano. En los extraños momentos en que llegan a filtrarse sucesos de su vida privada aparecen descritos siempre de manera sobria y escueta, sin adjetivación alguna. En la entrada del 21 de marzo de 1941, Brecht explica que los asuntos de índole privada no solo tienen muy poco interés para él, sino que, además, no ha dado con una forma de exponerlos que lo satisfaga (1977, 271).

En absoluta coherencia con su propuesta de un arte ligado de manera indisoluble a lo social y a lo político, Brecht se ocupa fundamentalmente de su quehacer creativo y de los extraordinarios acontecimientos que marcaron la historia de las primeras décadas del siglo XX: la llegada de Hitler al poder, la Segunda Guerra Mundial, el macartismo en los Estados Unidos, etcétera. En este sentido, el Diario de trabajo de Brecht pareciera ilustrar lo que afirma Alan Pauls sobre los diarios del siglo XX: se ocupan, si no de los derrumbes personales (alcoholismo, locura, impotencia), de las catástrofes históricas (guerras, holocaustos) (Pauls, *ápu*d Giordano, 2006, 86).

Ahora bien, es posible observar una transformación significativa en estos Diarios de trabajo. Las entradas que van de mediados de 1938 al inicio de la Segunda Guerra están centradas en su trabajo artístico; en ellas plantea y comenta problemas relacionados con su obra creativa, reflexiona sobre sus lecturas, registra conversaciones con amigos e intelectuales. Un año después, no solo registra también los acontecimientos políticos, sino que comienza a insertar en el Diario,

a manera de collage, fotografías, recortes de periódico, mapas, caricaturas, a veces sin relación directa con las notas que acompañan. Esta forma de armar su Diario evoca, sin duda, un rasgo importante de la propuesta teatral de Brecht, que consiste en incorporar a la escena elementos visuales y sonoros tales como canciones, grandes carteles, proyecciones cinematográficas, para establecer un contrapunto con la acción dramática y suscitar así un efecto distanciador.

Importa este Diario para la historia del teatro toda vez que, como señala Pauls, constituye un «fenomenal laboratorio experimental donde el escritor, mientras huye de la Alemania nazi, monta y desmonta la máquina de su pensamiento y de su práctica» teatral (1996, 109). En él, Brecht vertió muchas de las ideas que iban a ser fundamentales para el desarrollo de su propuesta dramática, la cual buscaba construir imágenes de la vida social con la intención no de subyugar al espectador sino de invitarlo a adoptar una actitud crítica frente a dicho fenómeno social, para estar por fin en condiciones de transformar el estado de cosas. El diario, entonces, con su buena dosis de reflexión política, puede funcionar como vía de entrada a su obra dramática y como pista para seguir las huellas del desarrollo de su pensamiento teórico.

Quisiera que pensáramos ahora en los diarios de Eugène Ionesco, otro gran autor dramático, que como Brecht, revolucionó la escena teatral en Occidente, rompiendo los paradigmas de la tradición clásica aristotélica. Se trata de un creador que también vivió los años convulsos de la Segunda Guerra Mundial y que nos dejó unos diarios sumamente atractivos tanto desde el punto de vista del género al que pertenecen, como por las relaciones acentuales que pueden reconocerse entre ellos y su obra dramática.

Tuve a mi alcance la versión castellana de los diarios de Ionesco, publicados en vida de su autor: *Journal en miettes* (1967) y *Présent passé, passé présent* (1968); ambos editados por Guadarrama, en versión de Marcelo Arroita-Jáuregui, bajo los títulos genéricos de *Diario* y *Diario II*. En ellos, Ionesco pone a prueba la flexibilidad de un género ya de suyo maleable. Borra aspectos que han sido considerados esenciales. Llama la atención, por ejemplo, la ausencia casi total de marcas temporales, característica considerada por muchos autores como *sine qua non* del diario. En el primer volumen prácticamente no hay fechas que ubiquen los textos. En el segundo, aparecen algunas más, no muchas, que indican un año, no días ni meses. Además, las entradas no están ordenadas de manera cronológica; rompiendo así con otra de las grandes convenciones del género, que es la narración lineal de la vida interna o externa de un ser humano. Ionesco salta con gran libertad de su infancia al presente, para de inmediato volver la mirada a otro punto, de difícil ubicación en el tiempo.

Como sabemos, puede resultar problemático trazar las fronteras entre los géneros del yo o autobiográficos. Y en estos diarios queda patente esta dificultad: en ellos el pasado tiene un espacio mucho mayor que el presente. La escritura

de Ionesco parece incluso que tiende a desdibujar el presente de la enunciación, supuesto que está en la raíz del género diario y, en cambio, se detiene mucho más en recuerdos de su infancia, en la recreación de su mundo onírico, así como en reflexiones filosófico-existenciales, en las que la idea de la muerte ocupa un lugar central. Sin embargo, los Diarios de Ionesco no son la crónica del siglo XX, sino el testimonio de una conciencia dividida entre el impulso estético y la tensión moral. Se trata de una escritura fluida e intensa en la que lo estrictamente biográfico apenas desborda los confines de la infancia.

La recuperación de su propia historia se expresa, a veces, en reconstrucciones «simples» de momentos, sensaciones o imágenes: jirones de su pasado: «Busco en mi recuerdo las primeras imágenes de mi padre. Veo colores oscuros. Yo tenía dos años, me parece. Mi madre está junto a mí, lleva un gran moño. Mi padre frente a mí, cerca de la ventanilla. No veo su rostro, veo sus hombros, veo una chaqueta. De repente, el túnel. Lanzo un grito» (Ionesco, 1969, 9). Otro tanto ocurre con su mundo onírico, aunque en diversas ocasiones va más allá del mero retrato de los sueños para buscar en ellos sentidos que expliquen su existencia. En todo caso, buscarse a sí mismo parece ser el impulso que lo mueve: «Recordarse, buscar en el caos. Hago excavaciones en una tierra dura para hallar allí los restos de mi prehistoria» (Ionesco, 1969, 36).

Sin embargo, es la muerte la idea que atraviesa de principio a fin tanto su vida como las páginas de sus Diarios. «... a los cuatro o cinco años me di cuenta de que me haría cada vez más viejo, de que me moriría» (Ionesco, 1968, 15). A partir de ahí la muerte, y el paso inexorable del tiempo que conduce a la muerte, estará siempre presente desde la reconstrucción memorística del adulto que escribe. Elijo, casi al azar, algunos fragmentos que lo ilustran: «no se puede saber nada salvo que la muerte está ahí, acechando a mi madre, a mi familia, a mí...» (Ionesco, 1968, 32), afirma. «Estamos en la vida para morir», dice en otra parte (Ionesco, 1968, 41). En una de las últimas entradas del primer Diario anota: «Para mí la tierra no es nutricia, es lodo, es la descomposición, es la muerte que me espanta. Las bodegas, los interiores de las casas, son para los demás nidos, refugios; para mí, son tumbas» (Ionesco, 1968, 229).

La certeza de la muerte, la conciencia de que un día, inexorable, su madre fallecería, le dio existencia a la idea del tiempo (Ionesco, 1968, 37). Y me parece que es justamente la permanencia de la muerte la que nos puede dar la clave para explicar la ausencia casi total de fechas, la falta de precisión cronológica que caracteriza este diario *sui generis*. En las primeras páginas, Ionesco anota:

¿Cuándo me di cuenta por primera vez de que el tiempo «pasaba»? El sentimiento del tiempo no estuvo inmediatamente ligado a la idea de la muerte. Por supuesto, a los cuatro o cinco años me di cuenta de que me haría cada vez más viejo, de que me moriría. Hacia los siete u ocho años me decía que mi madre se iba a morir un día y me trastornaba ese pensamiento (Ionesco, 1968, 15).

¿Qué pueden significar, pues, los días, ante este fluir constante e irremediable de la vida hacia la muerte? ¿A qué consignar fechas si el tiempo no es más que un continuo deslizarse hacia la muerte? Cuando a Ionesco lo abandonó la infancia, perdió el presente, y la vida se convirtió en un pasado precipitándose en el futuro, es decir, en el abismo (1968, 34).

Además, a lo largo de estos diarios es frecuente encontrar, en el movimiento de un alma que busca dar salida a su sufrimiento, rasgos que evocan, si no la confesión misma, al menos la queja; antecedente —para María Zambrano— de la escritura confesional. En los diarios de Ionesco campean la contradicción y la paradoja. El ser humano se percibe fragmentado, escindido entre un yo que se reconoce y un yo que aparece como extraño:

Casi tengo la impresión de que en mí se desarrollan acontecimientos, de que en mí unas cosas, unas pasiones, se agitan, se oponen; de que me miro y que veo el combate de esas fuerzas contrarias y que, unas veces una, otras veces otra, toma la delantera; una pelea, un campo mental de batallas, y de que el yo verdadero es ese «yo» que mira al «yo» de los acontecimientos y de los conflictos. Yo no soy esas pasiones, parece; soy el que ve, mira, comenta, considera. Soy también el que, ardientemente, desea otro yo (Ionesco, 1968, 52).

Si siente la necesidad de dar voz a una experiencia esencialmente humana, compartida por todos, de decir «en voz alta lo que los demás se dicen a sí mismos o murmuran», ello no lo previene de la inutilidad del esfuerzo; ya que concibe la literatura como esa conciencia inútil, y al mismo tiempo inevitable, de la desgracia de la vida (Ionesco, 1968, 34).

Sin embargo, no obstante que el dolor, el espanto ante la muerte y el sentido son las constantes que dan el tono a estos diarios, en el movimiento paradójico que implica la huida de sí mismo en espera de hallarse, en la toma de conciencia de la «inadmisible» condición humana, asoma también algo parecido a la esperanza. «Si pudiese pensar que lo que confieso no es una confesión universal, sino la expresión de un caso particular, lo confesaría de todos modos, con la esperanza de ser curado o aliviado», afirma (Ionesco, 1968, 34).

Si en ocasiones llega a considerar impúdica su escritura diarística, justifica el intento señalando su deseo de encontrarse a sí mismo, de dar salida a sus sufrimientos, y señalando su necesidad de rescatarse del olvido, de dar batalla a la muerte. «¡Es curioso que los recuerdos se ensombrezcan igual que los cuadros!» (Ionesco, 1969, 14), anota al principio del segundo volumen. Más adelante, en una de las pocas entradas fechadas, afirma: «1967: Olvido, cada vez más. ¿Voy a perder por completo la memoria? ¿Es eso morir?» (Ionesco, 1969, 38). Sin embargo, preservar la memoria se convierte en una lucha casi perdida, su historia se le desvanece a tal punto que lo único que le queda son los recuerdos de los recuerdos:

Releo las páginas que he escrito sobre los recuerdos lejanos. Ya no me quedaba mucho, por aquel entonces, del mundo de la infancia, restos del mundo y ruinas.

Algunos trozos de un espejo empañado. Todavía podía contemplar en él mi cara. Ahora ya no me queda más que el recuerdo de los recuerdos, el recuerdo de esos pocos recuerdos (Ionesco, 1969, 36).

Ahora bien, es importante establecer el nexo que existe entre sus preocupaciones existenciales, relacionadas en particular con la muerte, y la creación del teatro del absurdo. Un teatro que no solo rompió con un paradigma, al polemizar con el realismo mimético, sino que construyó un mundo sin Dios, sin héroes, vacío e irracional. Sin embargo, es preciso reconocer que si en la escritura de su Diario, Ionesco vertió sus angustias existenciales en tonos más bien sombríos, en su práctica teatral, en cambio, logró introducir un acento lúdico, dándole espacio al juego, a la risa, a la parodia de la tradición clásica y del propio teatro realista, lo cual nos hace pensar que al mantener dos modos de escritura paralelos Ionesco busca satisfacer dos impulsos vitales diferentes.

No obstante la casi total ausencia de registros de la vida cotidiana en estos diarios, es posible encontrar diversas huellas del presente de la enunciación. No todo es reflexión intemporal, o ejercicio de la memoria, o ficción literaria. Algunos pasajes, en los que el autor se sitúa en presente, nos permiten trazar, así sea de manera difusa, ciertas relaciones temporales entre distintas épocas o instantes de la escritura. «Va a hacer un año que, prácticamente, interrumpí este diario y esta búsqueda, esta exploración, en el bosque espinoso de mí mismo» (Ionesco, 1968, 198), afirma en cierto momento. Además, en algunas ocasiones el presente se evidencia cuando Ionesco inserta comentarios críticos a propósito de escritos anteriores; es decir, que en ciertas entradas incorpora, entre paréntesis, alguna nota posterior con sus nuevas consideraciones, con lo cual queda constancia de al menos dos tiempos claramente diferenciados: el de la escritura original y el de una lectura posterior, que a su vez da lugar a una nueva escritura.

El diálogo que establece consigo mismo, en dos tiempos distintos, tan frecuente en este tipo de escritura, se desarrolla a tal punto en los diarios de Ionesco que logra, con cabal lucidez y mediante su voluntad creadora, verse a sí mismo como otro. Es decir, que en el desdoblamiento de la persona entre el yo que escribe y el yo recreado, Ionesco se configura a sí mismo como personaje. En este sentido vienen muy a cuento las ideas de Bajtín a propósito de la creación artística:

La creación estética no se explica ni cobra sentido de un modo inmanente a una sola conciencia, un acontecimiento estético no puede tener un solo participante único, que al mismo tiempo experimente la vida y exprese su vivencia mediante una forma artísticamente significativa: el sujeto de la vida y el de una actividad estética que le dé forma a esta vida no pueden coincidir (2000, 99).

Así, Ionesco no solo construye un *otro* en una forma literaria tan íntima, sino que también toma en cuenta al *otro* que leerá en última instancia estos Diarios. Además, si se atiende a la forma como está organizado el material, se observa que hay un orden diferente del que daría naturalmente el registro cotidiano de los

hechos. Hacia la mitad del segundo volumen, por ejemplo, aparece un texto ubicado «Alrededor de 1940»; la entrada siguiente está fechada entre «1967 o 1966», es decir, veintiséis o veintisiete años después. Y en esta última, Ionesco explica que ha sentido la necesidad de «emparejar» estas notas, distantes entre sí por tantos años (1969, 91). Atrae también la presencia intermitente de pequeñas narraciones, alejadas de una estética realista, en el primer Diario, y de cuentos «para niños de menos de tres años», en el segundo; en ambos casos, al menos en la edición española, las narraciones intercaladas aparecen siempre resaltadas en letras cursivas, y al parecer no guardan ninguna relación con los asuntos que se registran en los diarios.

Sin embargo, pese a su gran fuerza reflexiva, a lo largo de las más de quinientas páginas que conforman sus dos primeros diarios, Ionesco apenas si recapacita sobre su propia obra literaria; reserva sólo unas cuantas páginas a una posible poética que nos diera luces sobre su teatro; aunque ofrece algunas pistas que vale la pena señalar.

En las notas del primer volumen pueden observarse, por ejemplo, puentes que vinculan su escritura dramática y la idea de la muerte. En una de las entradas, Ionesco apunta que un gran poeta tradujo, estando muy enfermo, *El rey se muere*, obra que tiene por tema la vejez y la muerte. Cuenta que poco después de terminar la traducción el poeta muere, y Ionesco se pregunta qué pudo haber significado su obra dramática para aquel poeta (1968, 149). Afirma que escribió *El rey se muere* como un ejercicio espiritual, como una lección para aprender a morir. Sin embargo, aunque su obra no consiguió en él mismo el efecto deseado, cuánto hubiera querido que ayudara a otros a morir:

¡Si pudiese saber si el texto pudo aportarle algo, y qué es lo que pudo aportarle, si pudiese saberlo! Si aquello pudo ayudar a alguien a disminuir su angustia, a aceptar su destino, sería para mí una alegría, un descanso, una justificación. Si aquello pudo ser una lección para los demás, quizá me animara a pensar que pudiera ser que yo sacara provecho de mi propia lección (Ionesco, 1968, 150).

Más adelante, en el segundo volumen, el propio Ionesco se sorprende al descubrir que algunas de sus preocupaciones, plasmadas en sus diarios, cristalizaron años después en su teatro. Alrededor de 1940 escribe: «He asistido a mutaciones. He visto a la gente transformarse, casi delante de mis ojos» (1969, 165). Y narra cómo algunas personas se han vuelto extrañas a sí mismas. Describe cómo algunos colegas dejaron de resistirse a los embates del racismo, del absolutismo o de los delirios colectivos; cómo poco a poco sucumbían, dejaban de combatir, se rendían ante sus propios miedos y se integraban a lo que Ionesco llamó «el engranaje de la maquinaria infernal» (Ionesco, 1969, 167).

Al lado de esta breve descripción, Ionesco inserta una nota, a todas luces posterior, aunque sin fechar, en la que muestra asombro por la similitud que encuentra entre las ideas antes expuestas y *El rinoceronte*, una de sus obra dra-

máticas más importantes, escrita en 1959. En esta nota Ionesco deja constancia, además, de la enorme sorpresa que le causó recordar, al repasar antiguas páginas de su diario, que había llamado «rinocerontes» a «aquellos fanáticos imbecilizados». No olvidemos que su obra *El rinoceronte* parte de una experiencia de vida: en Bucarest, Ionesco.

Había visto, al correr de los años 37 y 38, cómo parientes y amigos, en número creciente, se adherían al movimiento fascista de la Guardia de Hierro. Al parecer atacados por un virus, unos tras otros adoptaban de pronto los puntos de vista, las actitudes, el estilo o proyectos, de acuerdo con la ideología en alza, lo cual les metamorfoseaba sin que lo supieran, haciendo que en lo sucesivo les fuera imposible toda comunicación con los escasos testigos de dicha transformación, a quienes el virus había perdonado (Serreau, 1967, 56).

Lo mismo ocurre en la obra teatral, en la que todos los personajes se van transformando poco a poco en rinocerontes, hasta que sólo queda un ser humano. Por lo demás, Ionesco afirma que esta pieza no se refiere tan sólo a la *nazificación*, sino a todo proceso totalitario, tanto de derecha como de izquierda, ya que, para el fundador del teatro del absurdo, la utopía del nazismo no es menos inhumana que el marxismo malogrado por la tradición autoritaria rusa.

Por último quisiera señalar que las preocupaciones que se manifiestan en los Diarios de Brecht y de Ionesco no son extrañas a sus prácticas literarias y teatrales. Por el contrario, es posible observar que ambas escrituras, dramática e íntima, están ligadas a una misma visión artística. En el caso de Ionesco, teñida de angustia existencial, del dolor inherente al ser humano, de la vivencia del absurdo, que trasciende cualquier sistema de Estado. Y en el de Brecht de una conciencia política, ligada a la ética, que lucha por transformar la vida del hombre, mostrando las reglas sociales en su dimensión histórica, provisionarias e imperfectas, y por lo tanto susceptibles de ser modificadas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl M. (2000), *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)* (selección, traducción y comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova), México, Taurus.
- BRECHT, Bertolt (1980), *Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954* (trad. Juan J. del Solar B.), Barcelona, Crítica.
- (1977), *Diario de trabajo I. 1938/1941* (trad. Nélica Mendilaharsu de Machain), Buenos Aires, Nueva Visión.
- GIORDANO, Alberto (2006), *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.

- GIRARD, Alain (1996), «El diario como género literario» (versión abreviada de la introducción a *Le journal intime*), *Revista de Occidente*, julio-agosto 1996, núms. 182-183. pp. 31-38.
- IONESCO, Eugène (1968), *Diario* (trad. Marcelo Arroita-Jáuregui), Madrid, Guadarrama.
- (1969), *Diario II* (trad. Marcelo Arroita-Jáuregui), Madrid, Guadarrama.
- PAULS, Alan (1996), *Cómo se escribe el diario íntimo*, Buenos Aires, El Ateneo.
- SERREAU, Geneviève (1967), *Historia del «nouveau théâtre»* (trad. Manuel de la Escalera), México, Siglo XXI.