



antes: 52 kg
después: 54.5 kg

Los Marcos

- Ensalada Caprese \$60.00
- Brochetas de Pollo \$75.00
- Cerveza \$25.00
- Pastel de Manzana con Queso \$40.00
- Capuccino \$15.00
- Total: \$215.00**

Beckett y Brecht en la escena latinoamericana

CORAL AGUIRRE

Uno lleva cien años de haber nacido y el otro cincuenta de haberse muerto. Dos B dos bordes: Beckett y Brecht. ¿Por qué los reúno? La ocasión hace al ladrón; este 2006 ambos sufren toda clase de homenajes. Y digo sufren a propósito, porque ambos en sus diferencias se burlaron siempre de las solemnidades, los homenajes, los despliegues de la burguesía ilustrada, los intelectuales, las élites y la mar en coche.

Pero no basta, ¿por qué los reúno? Porque para nosotros latinoamericanos despojados de centros y metrópolis fueron nuestra condena y nuestro regocijo. Con total impunidad y sin el menor decoro íbamos de Brecht a Beckett o viceversa, porque así lo exigía nuestra ansia de parecernos a los europeos. Lo cual conllevaba a su vez razones tan espurias como aquella, es decir, no por razones estéticas sino ideológicas. Como sea, en ellos pusimos nuestros ojos aunque a uno comprendiéramos apenas y al otro demasiado.

¿Por qué los reúno? Porque en sus diferencias filosóficas existe una, grande, entera coincidencia: la ruptura de la normativa clásica. Y por muchas razones más que tienen que ver con mi índole de americana a la manera de Alfonso Reyes. En el borde, con B de Beckett y de Brecht, en el borde digo, en la zona liminal, en el umbral que me permite ver de un lado a Europa y del otro este universo mío mestizo, indígena, mezclado, criollo, el continente sesgado por nuestra propia otredad frente a nuestro mismo talante occidental. Así asumimos a nuestra manera a ambos en las mismas décadas y con el mismo furor o desconcierto.

Por todo ello el lector ya advierte que no va a encontrar aquí las fórmulas que hicieron famoso a uno y a otro, las poéticas que establecieron, los cánones a los que dieron lugar. No es mi intención exponerlas, nombrarlas o estudiarlas, eso lo hacen mucho mejor que yo sus congéneres los del otro lado del Atlántico y por cierto que en estos días de homenajes y celebraciones hay que ver cómo los citan y con qué excelencia enumeran sus virtudes. No, mi intención desenfadada es encontrarlos aquí en mi América, en mi propia piel, verlos cómo han circulado, de qué cosas de ellos nos abastecimos y hasta qué punto nos influenciaron y están en nuestros huesos, como los griegos.

En principio, me gustaría imaginar que en Argentina, la filosófica, la europea, nos fuimos detrás de Beckett y aquí, en México, donde América Latina se huele en cada esquina, Brecht se impuso en toda la línea, pero no fue así. Ni lo uno ni lo otro. Allá en el sur *Esperando a Godot* nos saltó a las barbas como una década antes lo hiciera *La náusea* de Sartre. Es decir, así como entonces nos impusimos sentir el asco existencial cuando nuestra historia y nuestra realidad eran otras, del mismo modo la necesidad de estar al día o ser europeo, que era lo mismo, nos llevó a hacernos cargo de la espera, la soledad, la alienación, la muerte que proponía Beckett. En un mundo, el nuestro, que

clamaba por la justicia social, la libertad de expresión, el rechazo de los regímenes fascistas entre otras prioridades, nos distrajimos golosamente en Beckett. Y seguramente salimos ganando, no lo niego.

México por su parte recibe a Beckett de la mano de Salvador Novo, aquel cosmopolita que por no poder estar quieto realizaba por sí mismo o a través de sus amigos una acuciosa pesquisa respecto de los hitos del teatro europeo. Así, gracias a Jaime Torres Bodet, a quien había expresado su deseo de conseguir una obra de teatro que él mismo le había recomendado, puede obtener el texto de *Esperando a Godot*. Novo se extasía:

¿Cómo irá a recibir el público una pieza que plantea, sin resolverlo en más que la espera, el problema de la existencia? ¿Seremos capaces, los actores y yo, de cargar a esos dos pobres diablos simbólicos de toda la humanidad, de todo el contenido trágico, grotesco, ridículo y patético que rezuma la obra —sin actuar su importancia; sin autocrítica en los personajes—; con la inconsciencia con que se vive —o se existe—, y sin más teatralidad que aquella que refrende a cada momento el valor simbólico y profundo de cada palabra, de cada silencio, de cada gesto?¹

Corre el año de 1955, es decir, dos años después del estreno de la obra en la aclamada puesta en escena de Roger Blim en París.

Y la respuesta viene pronto al correr de los días del mes de junio cuando Novo estrena la obra en La Capiella. El público que asiste regularmente está acostumbrado a un teatro europeo ligero que sólo le permita estar *a la page* y no preocuparse. Esto es otra cosa. “Los valores” de la tradición teatral han sido trastocados. He aquí un escenario vacío, apenas unos pocos trastos, un árbol en la pura soledad y la galería de *¿vagabundos, viejos, errantes, clowns, enfermos, sombras, fantasmas?*, ¿quiénes son estos que no transcurren, que si pasan no queda el recuerdo o por el contrario sólo hay memoria de algún hecho fortuito que ninguno puede reconocer como cierto? ¿Dónde está la historia? ¿Cómo se ha tejido la trama? ¿Cuál es el conflicto?

Las preguntas de Novo se repiten en el estupor con que se asiste a la obra. Veamos.

¹ Tomado de *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines* (1994) México: Conaculta.

¿De qué hablan estos hombres? ¿Qué problema plantean? ¿Qué situación exponen, si lo habitual es que al principio de toda obra teatral, desde Aristóteles hasta nuestros días, el primer acto exponga, el segundo anude y el tercero desenlace?

Críticos, espectadores, productores le dieron la espalda. Debía pasar tiempo a pesar de la obstina-

piente comienza a regodearse de sus ganancias sociales y económicas, la movilidad social tan mentada, el desarrollo en la economía; en fin, una posguerra benéfica que permite, a partir del gobierno de Alemán y especialmente de Ruiz Cortines, la mirada a los propios asuntos, y por ende a la constitución de una dramaturgia nacional. Allí están para probarlo los herederos de Usigli, Magaña principal-

DIARIO DE UNA ANORÉXICA REFORMADA / PERFORMANCE / REGISTRO FOTOGRÁFICO



ción de Novo, con las novedades de los años sesenta y las puestas de Jodorowski de *Final de partida* y *Acto sin palabras*, para que el público mexicano dejara de desdenarlo.

Merece mención aparte el hecho de que quien se hizo dueño de verdad del escenario nacional fue sin duda Ionesco. El paródico Ionesco, al que importa poco comprender o no puesto que resulta tan cómico. El absurdo cómico es mucho más digerible que el absurdo trágico, ya bastante pesado en Camus e insoportable con Beckett. Basta observar la profusa producción de aquél en la misma década.

Muchas razones para este rechazo implícito de Beckett. Los tiempos en que una clase media inci-

mente, y luego Carballido, Mendoza, Luisa J. Hernández y otros. Sus obras de corte naturalista, piénsese en la deslumbrante *Los signos del Zodiaco* de Sergio Magaña (1951), responden más que a las poéticas de la vanguardia europea a las necesidades de los tiempos en esta parte del mundo.

A pesar de una censura encubierta que va a sufrir, antes de convertirse en el vocero oficial, el propio Novo², Beckett no sirve de coartada, no se le aprovecha para decir entre líneas, para fingir demen-

² Novo debió modificar el ciclo de teleteatros, en Televisión, ya que no pudo hacerlo con *Los signos del Zodiaco* de Magaña por ser considerada poco amable y destructiva.

cia y escapar a la opresión de los organismos de seguridad del Estado. En un país donde la muerte se carcajea de la justicia y la libertad, el dramaturgo irlandés resulta una complicación innecesaria.

Supongo que lo mismo pasa en el cono sur, salvo que allá la poderosa clase media se aprovecha para sentirse más europea ensayando sentir la incomunicación y el fracaso. Atributos que América Latina conoce hasta el hartazgo pero por razones políticas y económicas, no por viajar del ser a la nada en vuelta completa como podía permitirse la elite rioplatense.

Seguramente, a la postre Beckett dejó marcas imborrables para las dramaturgias del sur y del norte de nuestra América. Pero estas fueron motivo de reflexión o de catarsis no para contagiarnos de sus grandes temas puesto que, como ya lo he dicho antes, nosotros estábamos en medio de otras cuestiones. Podíamos, de corazón y espíritu, vislumbrar los alcances de un pensamiento que se ejercía con la desnudez del lenguaje, en la espera, la no-acción, la inmovilidad, el estertor, no obstante era imposible estarnos quietos así como los fantoches del irlandés. Una aguda y urgente realidad nos arrojaba a las calles, a los debates, y a la esperanza.

El fenómeno Brecht, por su parte, se da con diferencias notables en los polos de nuestro continente. Al observar la programación de las obras presentadas entre 1952-1961 por el teatro universitario de la UNAM, vemos con estupor que no hay una sola puesta en escena de Brecht. Sin embargo *La ópera de tres centavos* fue estrenada en 1943, lo cual no alcanzó a fungir como vinculación a su teatro y sus propuestas en la medida en que su reestreno sucedió sólo catorce años después, en 1957. Es recién a partir de esta fecha en que su obra comienza a encontrar una cierta atención entre los creadores. Y finalmente su consagración en nuestro país sucede en 1961 cuando Héctor Mendoza estrena *Terror y miserias del Tercer Reich* obteniendo el premio de la crítica a la mejor dirección del año así como a la mejor escenografía realizada por Arnold Belkin. Pero es un éxito momentáneo y producido a causa de la excelencia tanto del director de escena como de su escenógrafo que con gran lucidez trabajaron el texto desde una poética acorde con los postulados brechtianos, prescindiendo de los elementos ilusionistas tan odiados por aquél y haciendo hincapié en

la realidad de la escena como tal. Así los signos reemplazan a los íconos, la síntesis y la abstracción al naturalismo y las formas del cabaret y la revista política al costumbrismo.

Preciosa victoria que duraría muy poco, a pesar del interés que promueve en los dramaturgos y de la influencia manifiesta en algunos textos de la década de los sesenta. Pensar en Luisa Josefina Hernández, en Emilio Carballido, en Vicente Leñero, y también en Jorge Ibarguengoitia, en donde se resume el apogeo y la caída de Brecht en México: *El atentado*, profundamente influenciada por Brecht, reluce como una perla en su producción dramática donde reina el canon tradicional, muy lejos de las rupturas de tiempo y espacio, de la escena autónoma que no depende de un antes ni un después, en fin, de los efectos de distanciamiento propuestos por el alemán y que Ibarguengoitia había explorado con ardor en esa única obra.

Si Brecht pierde la partida en México es a causa de las condiciones de censura creciente, de un orden disfrazado de democrático, de la ausencia de una clase pensante y radical. Los españoles llegados con la guerra civil española si bien realizaron una tarea de formación filosófica y crítica no fueron suficientes para dinamizar la tan mentada exploración de *las verdades* propuesta por Brecht. La impronta que se graba en el organismo mexicano desde los tiempos de la Conquista es el silencio, la anuencia, la servidumbre. En el siglo XX, la Revolución sacude los cimientos de la costumbre, pero vueltas las aguas a su cauce el nuevo orden resulta más nefasto en tanto pretendidamente liberador, ya que realiza por debajo una labor devastadora censurando, coartando, esgrimando la violencia, generando el miedo.

Hoy, ahora, cincuenta años después, cuando el Teatro de la Ciudad propone un subsidio para el montaje de una obra de Brecht, no hay tradición que sostener, no hay bases de confrontación, nadie se presenta y la beca queda desierta. Brecht iluminó algunos textos, renovó la escritura escénica ocasionalmente pero nunca fue santo de la devoción de nadie por estas tierras.

Salvo como en todas partes de Latinoamérica dentro de los movimientos populares en donde los teatristas llegaban a las comunidades para hacer prevalecer los sueños aprovechando ese Brecht que acorde con sus sentires y necesidades proponía un

teatro como herramienta de conciencia crítica para el pueblo. Pero esta es otra historia, creo que donde hubo necesidad aquí, en esta región del mundo, inventamos a Brecht aún antes que parte de su obra y su ejercicio poético y antiaristotélico llegara a nosotros. Y los que se alinearon en este teatro no conforman ningún canon ni ninguna historia teatral legitimada por las instituciones. Están fuera. En estos márgenes, otra vez los bordes, Brecht se suma con una teatralidad y visión política y social ya existente.

No obstante tengo que reconocer que del mismo modo que en el *Arte Poética* de Horacio subyace Aristóteles, lo haya conocido o no su autor, del mismo modo tanto Beckett como Brecht han rasguñado la superficie de las cosas y han marcado esta parte del mundo.

De más está decir que Brecht fue inventado y reinventado, creado y recreado en el cono sur. Fue paradigma, ícono, líder, demonio y santo. Allí más que en ninguna otra parte era a causa de las luchas populares una teatralidad preexistente. Valga la anécdota. Está la dramaturga chilena Isidora Aguirre, en su primera etapa claro, jovencita, con un grupo de compañeros en la Universidad de Chile y llega su maestro y comunica: —Un gran dramaturgo alemán acaba de morir hoy. Corre el año de 1956. —¿Quién es?— exclama Isidora. La respuesta llega pronta —Alguien que escribe como tú.

Las primeras obras de Brecht en Argentina se presentan en idish, como *Madre coraje* en 1953 en el teatro de la comunidad hebrea. Sólo al año siguiente el teatro independiente Nuevo Teatro la estrena en castellano mientras la *Madre coraje* chilena se presenta por primera vez también en el mismo año. Por su parte *La ópera de tres centavos* se conoce el mismo año que en México se reestrena, 1957, y El Galpón de Montevideo aborda a Brecht con *El círculo de tiza caucasiano* en 1959.

Pero allá en el sur Brecht llegó para quedarse. No podía ser menos, aquella región sesgada por las luchas obreras cuyos ideales anarquistas, socialistas y luego comunistas conmovieran el mundo, aquella sensibilidad política auspiciada por tanta inmigración que lentamente había sensibilizado la estructura mental de la clase media en ascenso, encontró en el autor alemán las bases de un teatro popular, politizado, crítico, que convenía perfectamente a sus

objetivos. No al naturalismo burgués clamaba el nuevo teatro. Así, las obras de Brecht, su poética, sus ensayos sobre las nuevas propuestas estéticas que lo caracterizan, inundan las librerías de Buenos Aires, Montevideo, Santiago. *Nueva técnica de la representación*, escrita por el alemán en 1940, se traduce por el teatro independiente Fray Mocho y en una edición rotaprint se publica en 1952. Pequeñas editoriales con el impulso de traducciones hechas por los mismos creadores teatrales independientes editan por ejemplo *Para un teatro épico*. Otras importantes como Compañía General Fabril editora publican sus novelas, sus textos dramáticos e incluso ensayos sobre el mismo Brecht.

A veces, cuando recorro las viejas librerías aquí en Monterrey, o bien antes en el D.F., restos de aquel esplendor llega a mis manos. Viejas ediciones con las tapas y contratapas que conozco tanto me hacen guiños desde los anaqueles cargados de polvo y las hojas amarillentas siempre me anuncian que alguna colección de allá vino a parar vaya a saber cómo hasta aquí y que colecciones, traducciones, ejemplares sueltos, cuadernos, respiran aún aquella utopía del teatro al servicio del pueblo como quería Brecht.

Hoy tanto Beckett como Brecht nos dicen adiós suavemente. Desde sus diversas perspectivas fueron tan contundentes que poco es lo que podemos agregar a lo que fuera su pensamiento o su acción. Rompieron la tradición teatral cada uno a su manera; hicieron añicos el teatro clásico; nos dieron prueba de queapestaba y nos obligaron a inventar nuevos modos no sólo de escritura dramática sino asimismo de escritura escénica. Con su aporte nuestras dramaturgias actuales han salido robustecidas pero no por contagio sino por reservas.

Hoy se los celebra. Por mi parte más bien celebro la manera en que pesaron menos y más que la vieja tradición porque no pudimos o no quisimos copiarlos sino más bien reinventarlos. Celebro que nuestra inteligencia los haya descubierto y nuestra sensibilidad se haya hecho cargo de lo que nos podía enriquecer. Celebro la apasionada defensa o el crítico rechazo. Celebro en fin esa manera de ser americanos que nos puso en la disyuntiva de dejarnos fascinar o darles la espalda. Puesto que venían de la geografía que nos seducía pero también de la que queríamos renegar.