

BERTOLT BRECHT EN LA ESCENA

Y DRAMATURGIA MEXICANAS

ARMANDO PARTIDA TAYZAN*

Los son las tendencias del teatro no aristotélico que se hicieron presentes en el teatro de nuestro país, a partir del segundo lustro de los años cincuenta; una: la del teatro del absurdo, la otra: la del teatro épico, vía Bertolt Brecht. La primera referencia acerca de esta última la registra Salvador Novo en su carta semanal del 18 de mayo de 1957:

Me fui con Neri al Teatro del Música a ver *La ópera de 3 centavos*. Dirigió la escena Pepe Aceves, y ya me imagino los trabajos que habrá pasado, pues ni los actores saben cantar, ni actuar los cantantes, y el resultado es que una tras otra las escenas se sienten frustradas, desinfladas (1994 90).

En tanto, señala en la adenda —*Nómina de los teatros capitalinos 1911-1961*— que él mismo efectuara a la obra de Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica del teatro en México*, asentaría en la cartelera correspondiente a mayo de 1957:

Teatro del Música. Carlo Morelli y Ernesto Roener presentan: *La ópera de tres centavos*; comedia musical de Kurt Beil y Bert Brechi [sic] (3639).

Posteriormente, en su carta del 18 de octubre del año siguiente Novo escribiría:

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

El sábado estrenaron la pieza de Bertolt Brecht que había mucha curiosidad por conocer, y por verles actuar [a los actores venezolanos]: *Los fusiles de la madre Carrar*, que es una pieza demasiado corta para un programa normal de teatro. Por una vez, usaron decorado, aunque muy esquemático. En el vestíbulo, el embajador me presentó con la esposa del director, Nicolás Curiel, y al final de la función fui a saludar al grupo. (...) (394).

El mismo Novo en el recuento de agosto de 1958 de la mencionada *Nómina...* incluiría de nuevo el estreno de esta obra sin dar más datos, ni siquiera los del director; algo que sí hiciera con las demás obras participantes en este Primer Festival Panamericano de Teatro, e inmediatamente consignaría el estreno de la misma obra, por un grupo nacional, en el mes de octubre:

Teatro Popular. *El hombre con el corazón en las montañas*, de Sayoran. *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht, dir. por Jaime Cortés (3654).

No volvemos a tener noticia sobre una escenificación importante de alguna de las obras de Brecht hasta 1960; no obstante, el estreno en ese mismo año de *El señor Puntilla y su criado Matti*, dirigido por Nancy Cárdenas, en el Teatro del Caballito, que no provocaría demasiados comentarios; excepto el de no haber asistido al estreno de su puesta en escena, por haber viajado a Polonia, donde becada estudiaría cine; hasta cuando Héctor Mendoza dirigiera *Terror y miserias del III Reich*. Al respecto, Josefina Brun asentaría en el expediente que publicara sobre este director:

[Héctor Mendoza] regresa a México en 1959 [de Norteamérica]. A los veintisiete años tiene un entrenamiento que resultaría envidiable para cualquier director de teatro mexicano. Se considera un director profesional y decide ejercer en consecuencia formando bajo el patrocinio de Rafael López Miarnau, el Teatro Club, en donde posteriormente conocería a Arnold Belkin, joven pintor que colaboraba como diseñador para las compañías de danza moderna.

La primera obra que producen es *Arpas blancas... conejos dorados*, de Luisa Josefina Hernández; posteriormente, en coproducción con el INBA, *A ninguna de las tres* de Fernando Calderón, de la cual incluso graban un disco

y, finalmente el gran éxito de la empresa *Terror y miserias del III Reich*, de Bertolt Brecht, que obtiene el premio de la crítica a la mejor dirección del año, así como el de mejor escenografía para Belkin.

Esta puesta fue prácticamente el descubrimiento de Brecht, pues no obstante que en 1957 ya se había presentado *La ópera de los tres centavos*, con la compañía de los Morelli, escenografía de Julio Prieto, la obra resultó un fracaso que hizo pensar que Brecht jamás sería comprendido en México". (*Escénica 3* (1983): 18).

Años después, en 1982, Arnold Belkin recordaría que:

En 1960 realicé la escenografía para *Terror y miserias del III Reich* de Brecht. Fue una puesta en escena muy afortunada que estableció la pauta de nuestras futuras colaboraciones [con el director de escena Héctor Mendoza]. Prescindimos del telón, dejamos visibles las luces e hicimos que los cambios de escenografía se hicieran ante el público con el fondo de música marcial. La escenografía básica estaba constituida por una representación de la Alemania vieja, de un lado, y de chimeneas de fábricas, del otro. En un determinado momento, con un cambio de luces todo se convertía en ruinas, en un imperio caído.

Al analizar esta obra en retrospectiva considero que la puesta en escena y la escenografía eran verdaderamente brechtianos, y después de veinte años creo que si me tocara ahora diseñar la escenografía de esta obra, usaría los mismos elementos. (*Escénica 3* (1963): 19).

Héctor Mendoza retornaría a Brecht en 1964, con otra de sus obras más importantes: *La buena mujer de Sezuan*.¹ Sobre la escenografía de esta puesta en escena también recuerda Belkin:

En esta puesta en escena fue la primera vez en México en la que la escenografía estaba compuesta por objetos reales y no por objetos simulados. Normalmente en el teatro tradicional la pintura escénica simulaba bosques, palacios, etcétera.

Para esta escenografía compramos huacales de varas en un mercado. En una escena los amontonamos para figurar la ciudad de Sezuan junto con unas banderas chinas, en otra los hicimos representar una tabaquería, en otra una calle.

¹ Esta obra también se le conoce por el título de *La buena persona de Sechuan*.

Lo novedoso de esta puesta en escena es que no hubo diseño previo, un boceto para esta escenografía, sino que entre los actores, el director y yo decidimos cómo colocar los huacales. Era una escenografía modular.

Esta obra se puso en la Casa del Lago. Mis mejores producciones han sido las que se han realizado en teatros de piojito y no en teatros elegantes. (*Escénica* 3 (1963): 19).

La dramaturgia de Brecht no ha corrido con mucha suerte en nuestro país, como nos lo muestra la propuesta escénica de Ignacio Retes a *Madre coraje* (1963), quien, por ejemplo dejara de lado el efecto del *distanciamiento*, una de las premisas fundamentales del teatro épico, del teatro didáctico de este autor:

Hablar del enigma ante *Madre valor* no es cosa nueva. El propio autor —humanista irrecusable— no logró explicar del todo por qué condenaba a la protagonista a una vida vacía de todo contenido digno y positivo. Pudiera suponerse que, escrita la obra entre dos guerras, no logró Brecht desprenderse del profundo pesimismo que le causaría el ver tronchado, de golpe, las posibilidades de superación del proletariado alemán y del proletariado en general. Por eso, o por otras razones desconocidas, *Madre valor* es una obra de un determinismo desencantado y negativo.

La técnica de la producción se ha presentado, asimismo, a enconadas controversias. Las contradicciones teóricas de Brecht, formuladas, como ya se dijo, en diferentes épocas, son patentes en *Madre valor*. Es difícil aceptar que muchas de las escenas —la muerte de cada uno de los hijos, la mendicidad ante el presbiterio, el ataque a la hija—, sean escenas en que el espectador escape al tenso sacudimiento emocional en el escenario; lo mismo ocurre en la escena final en la que, al ser dirigida por el propio autor con sus actrices favoritas, el público reaccionó en forma diferente a como Brecht suponía.

En México, por razones que no vienen al caso mencionar, no se intentó una escenificación de corte brechtiano. Se llevó a cabo la representación de la obra en términos realistas, atentos, más que a posibilidades estilísticas de dudoso resultado, al mostrar al espectador un texto de reconocida importancia y belleza en el teatro contemporáneo” (Retes 24).

Por su parte Carlos Solórzano, en su reseña anual correspondiente a 1963, se referiría discretamente a dicha escenificación en los siguientes términos:

[...] El director Ignacio Retes escenificó, con diversa fortuna, *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *Madre valor*, de Bertolt Brecht. La primera fue traducida y abreviada por Antonio Castro Leal. La segunda por Margarita Nelken. en ambas escenificaciones, se advierte cierta precipitación que no permitió que los espectadores [de seguro debe leerse *espectáculos*] maduraran durante sus ensayos (110).

En ese mismo año de 1963, Teatro Club presentaría otro estreno de Brecht: su versión de *Antígona*, de Sófocles. Al respecto, Carlos Solórzano, de nuevo, efectuaría una amplia reflexión sobre este dramaturgo:

ANTÍGONA, LA LECCIÓN DE TEATRO Y DE LA HISTORIA

En el Teatro Orientación el joven director Rafael López Miarnau ha escenificado la obra *Antígona* de Bertolt Brecht. Como en la adaptación de *La madre* de Gorky, en esta obra *Antígona* de Sófocles, el autor alemán hace uso de los acontecimientos dramáticos para explicar las relaciones humanas referidas a la sociedad que la determina y también deducir de este hecho consecuencias aleccionadoras.

El texto ha sido despojado de su sentido heroico, los personajes son totalmente responsables de sus actos y la terminología griega, en la que abundan las alusiones a los dioses, está visualizada como un fenómeno social en el que la misma palabra Dios se muestra como una parte de la costumbre, de la tradición de un pueblo, sin ninguna implicación metafísica (33).

La historia de Antígona ha servido a Brecht, como tantas otras adaptadas por él de la mitología china, para dejar sentadas sus aseveraciones sociales, directas, demostrativas y didácticas respecto de la libertad humana (representada por el amor filial de Antígona) y las fuerzas que la reprimen (representadas por la tiranía belicista de Creón), en cuyo choque sucumbe el amor de los seres humanos (representado por las relaciones entre Antígona y el joven hijo de Creón) (33-4).

El coro debe, en esta forma de representación comentar objetivamente los hechos, ser deductivo y en ocasiones irónico y debe ejercer la crítica social mediante la "interpretación" de los personajes. Los actores deben transmitir al público "cómo creen ellos que estos respectivos personajes deben ser representados", en vez de caer en la forma convencional del teatro en la que el actor habita otra personalidad y se deja, a su vez, poseer por ella. El teatro de Brecht, por el contrario, exige que el actor entre dentro del

drama y salga cómodamente de él, con la lúcida objetividad con que un profesor de literatura dice un poema, sin dejar de transportarse por el impulso lírico del mismo.

Es esta naturaleza la que está ausente de la escenificación de Rafael López. Los actores recalcan el tono heroico, principalmente los que constituyen el coro, que buscan una cadencia homérica, en vez de romper la palabra, de enunciarla con viveza, con mordacidad y con auténtico sentido crítico.

Esta disociación entre el *qué* y el *cómo* se hace más visible en presencia de la forma de ilustración escolar (frecuentemente en el teatro de Brecht) y que contradice la manera con que los actores dicen sus parlamentos; con sonoridad altisonante y gutural, que no concuerda con la índole de los textos siempre orientados a definir los actos en sus proporciones humanas, destacando toda posibilidad de idealización (34).

(...) Emma Teresa Armendáriz resulta muy convincente en la escena resolutive en la que el personaje dice preferir "lo humano a lo divino", pero de inmediato la vemos desvirtuar su papel cuando, entre sollozos entrecortados, dice sus parlamentos camino de la cárcel. Augusto Benedico tiene una intervención inicial afortunada, pero no contento con permanecer en este plano racional lo vemos, en su posterior escena de adivinación, desvirtuar el tono verbal en extremos sentimentales que rozan muy de cerca el melodrama. (...) (34-5).

(...) Las fallas básicas que representa el espectáculo nos recuerdan que el teatro de Brecht requiere una formación crítica e ideológica de conjunto, para cumplir con su función de "evidenciar" a los vicios sobre los cuales se sustenta la sociedad contemporánea (35).

Posteriormente, él mismo se vería obligado a efectuar una revisión de las escenificaciones que de las obras de Brecht se habían efectuado en nuestro país hasta 1964 y, en particular, las dirigidas por Héctor Mendoza:

BRECHT EN MÉXICO

Del ciclo brechtiano de inspiración china, *La buena mujer de Sezuan* es la obra más significativa. En ella, los propósitos didácticos han cedido ante la intención poética y más que afirmar normas de conducta el gran autor alemán indaga en la naturaleza humana, en sus contradicciones, en la inconformidad del hombre ante su propia condición; la cual conforma el mundo en que vive y determina su experiencia histórica: la incompatibilidad entre

lo que el hombre es y desea ser, la ambivalencia hacia el bien y hacia el mal que encierran todos los actos humanos y la aceptación de los pequeños males, necesarios para lograr un bien final. Construida en una larga exposición de ingeniosos motivos, en los que alternan lo legendario y lo más inmediato y real, esta historia nos narra una serie de incidentes mostrados con lógica absoluta, pues la revolución teatral de Brecht no radica en el descubrimiento de lo que de absurdo hay en la vida y en el arte, sino en la reconciliación de la razón y la sinrazón, mediante el aprovechamiento de medios largamente utilizados aisladamente, pero que él ha unido en una estructura dramática con intención demostrativa, tales como el recitado, el sermón, el panfleto, etcétera. Un teatro ilustrativo más que introspectivo requiere un director que conozca la mecánica de la escena y que sepa traducir esa mecánica en el valor plástico de la figura humana. Héctor Mendoza es el director que, hasta la fecha, ha escenificado en México el teatro de Brecht con mayor acierto, no sólo por la fidelidad con la cual sirve las intenciones críticas del autor, sino también por la sabiduría con que sabe incorporar a la estructura del drama elementos populares mexicanos, sin crear ninguna distorsión.

Héctor Mendoza mostró en *Terror y miserias del Tercer Reich* que sabía aprovechar la morosidad del ritmo para profundizar en el tema de la crueldad humana y ahora en la escenificación de *La buena mujer de Sezuán* lo vemos otra vez entregado a la agilidad del vuelo imaginativo y el deleite de la plástica escénica, facultad que mostró ampliamente en los primeros programas de Poesía en Voz Alta. Pero si en esos programas su talento se mostraba como estallidos breves y alucinantes, en esta escenificación ha sabido sostener, a lo largo del complejo desenvolvimiento escénico, esa misma facultad de asombro y de aventura. (Bastaría recordar la escena del banquete, para comprobar que Mendoza tiene un hondo sentido de las raíces rituales de todos los movimientos del cuerpo.) [No hay que olvidar que fue alumno de pantomima de Etienne Decroux].

La música de Rocío Sanz contribuye, en buena medida, al buen éxito de este espectáculo. Al lado de los motivos musicales que escribieron Kurt Weill y Paul Dessau para las obras de Brecht, la simplicidad y riqueza melódica de la música de la brillante compositora mexicana destaca con especiales méritos y nos muestra que se aviene mejor con la estructura formal de nuestra lengua y que, a la vez, suscita múltiples sorpresas por sus variaciones tonales, y por esa frescura de aparente improvisación dentro del canto secular, en el que se advierten múltiples y variadas procedencias. La ilustración del pasaje final de la obra, que pasa de ser una mera ilustración para descubrir una esencia musical más íntima dentro del propio drama, es de una belleza pocas veces alcanzada por los compositores mexicanos en convivencia con el teatro.

Los actores muestran una uniformidad de intenciones, pero no todos tienen las mismas posibilidades para alcanzarla con éxito. Destacan entre ellos: Eduardo López Rojas, que sabe dar a su personaje esa doble dimensión de cuento infantil y epopeya moderna; Angelina Peláez, protagonista llena de recursos, que sabe aprovechar hasta sus defectos (voz menuda y dispareja) para comunicar al público la intención crítica del texto, sin desprenderse de la ternura; Claudia Millán, de relevante presencia escénica, sostiene con agilidad estilizada el tono caricaturesco de su personaje; Edmundo Saracho, que conoce los recursos expresivos del cuerpo del actor para evidenciar con ellos diversos estados interiores.

La escenografía, el vestuario y el maquillaje de Arnold Belkin obedecen a patrones ya empleados en el mundo de las escenificaciones brechtianas, pero guardan, entre sí, ese sentido de integración que debe tener quien construye la escena para una obra de Brecht.

Abundan en su creación resoluciones ingeniosas de la más pura estirpe teatral; la figura maniquí de los tres dioses, las máscaras transparentes de los ojos del espectador, disolviendo así toda impresión de “engaño”.

En suma, la escenificación de *La buena mujer de Sezuan*, constituye la plena madurez de Héctor Mendoza como director de escena (1973 36-8).

Hemos incluido esta larga cita, para mostrar los diversos parámetros que hasta ese momento se habían aplicado a la dramaturgia de Brecht, para su escenificación; ya que de todo lo anterior podemos establecer determinados lineamientos, establecidos por la percepción de la dramaturgia de este autor; desde la visión de Salvador Novo sobre *La ópera de los tres centavos*; para quien esta obra requería de verdaderos cantantes y bailarines en su representación, hasta la *Madre coraje*² de Ignacio Retes (1963), quien “le cambiara la filosofía” —utilizando esta expresión de Sabina Berman—, pues al haber trastocado todo el planteamiento ideológico de Brecht, sustentador de su dramaturgia —a la cual le es inherente el *efecto de distanciamiento*—, y con ello la estructura dramática de la obra y la construcción de los personajes; como consecuencia de una lectura en la que sólo se tomarían en consideración los efectos y recursos

² Este es el título con el cual se conoce a esta obra en casi todas las traducciones.

teatrales evidentes, del teatro de este autor; y no la coherencia dialéctica de su dramaturgia materialista (Althusser 107-25).

Años después, así lo haría notar Luis Reyes de la Maza, al reseñar el estreno de *Galileo Galilei*, del mismo Brecht (01.10.67), escenificado por el mismo director Ignacio Retes:

GALILEO VUELVE A SER PROCESADO Y HUMILLADO

Todo el mundo sabe que Galileo Galilei en el siglo XVII confirmó y superó la teoría de Copérnico acerca del movimiento de los cuerpos celestes; todo el mundo sabe que fue procesado por la Inquisición de Roma y obligado a retractarse de sus teorías, sufriendo por esto una serie de humillaciones sin cuento; algunas personas en el mundo saben que Bertolt Brecht, el genial dramaturgo alemán, escribió una obra teatral maravillosa sobre tan ilustre personaje; pero lo que sólo saben unos cuantos, los que asistieron al estreno en México de la mencionada obra, es que Galileo fue de nuevo procesado por el Gran Inquisidor Ignacio Retes, y humillado cruelmente por más de una veintena de aspirantes a aprendices de actor que lo rodeaban. ¡Pobre Galileo Galilei, quien merece todo el respeto del universo en movimiento! ¡Pobre Bertolt Brecht, que merece todo el respeto del mundo teatral! ¡Y pobre teatro mexicano que está, salvo honrosas excepciones, en manos de personas que no tienen el menor respeto!

[...]

Ya el señor Retes había intentado (¡cómo no!) dirigir una pieza de Brecht: *Madre valor*, y las carcajadas se escucharon en toda la “región más transparente del aire”. Pero aquello se le olvidó y se lanzó ahora con el *Galileo Galilei*, la obra soñada por todo director, por todo actor y por todo escenógrafo. López Tarso siempre ha querido interpretarla; Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibañez y muchos más, dirigirla; David Antón, hacer los bocetos escenográficos. Pero todos se habían contenido ante la magnitud de la empresa. El señor Retes salta a la palestra y con todo desenfado dice: “Yo la dirijo. Si me he atrevido con los trágicos griegos (¿Quién puede olvidar aquella *Orestíada* con una Clitemnestra vestida de la “Tacón Dorado” de la pieza de Basurto?), Bertolt Brecht es un juego de niños”. Y el resultado fue que las carcajadas se escucharon desde México hasta el Berliner Ensamblen, porque en esta ocasión el señor Retes no contaba con los impresionantes repartos de antaño, y tuvo que echar mano de... humildes muchachos que piensan sólo en que ellos podían hacer con los años un papelito en una obra de Landeta. ¿Qué sabe el señor Retes de materialismo dialéctico? ¿Qué sabe de interpretación de símbolos? absolu-

tamente nada, y lo prueba que ni uno solo de los actores que intervienen en el *Galileo* escuchó de sus labios una doctrina brechtiana. Acaso uno: Carlos Bracho, que algo sabía porque asistió a una de las sesiones preliminares organizada por Hugo Galarza, el único director en México que conoce a fondo Brecht, como lo demostró en la puesta en escena de *El señor Puntilla y su sirviente Matti* (97-8).

[...]

Galileo Galilei sigue sin estrenarse en México. Lo que hemos visto es el de *Galileo Galilei* de Ignacio Retes, que nada tiene que ver con el de Brecht. Lo que hemos visto es una farsa, o más que farsa, un gran guiñol, o más que gran guiñol, un gran disparate. ¡Tiembo aún al recordar la escena del viejo cardenal, zarandeado por cuatro frailes y tumbado al suelo! ¡Y aquel fraile persiguiendo a una damisela en la fiesta del Cardenal Belarmino! Todo tiene un límite, hasta lo obvio. Que nos perdone Bertolt Brecht, así se lo pedimos en nuestras oraciones (98).

1 de octubre de 1967 (98).

En la larga cita que hemos incluido de Reyes de la Maza, éste menciona que:

¿Qué sabe el señor Retes de materialismo dialéctico? ¿Qué sabe de interpretación de símbolos? absolutamente nada, y lo prueba que ni uno solo de los actores que intervienen en el *Galileo* escuchó de sus labios una doctrina brechtiana. Acaso uno: Carlos Bracho, que algo sabía porque asistió a una de las sesiones preliminares organizada por Hugo Galarza, el único director en México que conoce a fondo Brecht, como lo demostró en la puesta en escena de *El señor Puntilla y su sirviente Matti*.

Puesta en escena efectuada en septiembre de 1966, por el grupo Las Hormigas, con la cual obtuviera el Primer Premio del Festival de Verano de Teatro, organizado por el INBA. Lo que escribiera la prensa sobre esta escenificación, nos muestra el poco conocimiento que aún tenían los críticos sobre el teatro épico, ¡a finales del año de 1966!

Así, en un extenso artículo de Esperanza Zetina de Brault, aparecido en el diario *El Sol de México*: “Primer Premio al Grupo Teatral ‘Las Hormigas’”, sobre el dramaturgo nos dice: “El escritor. Del autor sólo podemos decir que sus obras y consa-

gración como dramaturgo , así como revolucionario del teatro moderno, es ya tarea difícil su interpretación correcta”. Luego sobre la escenografía:

La Escenografía. Al estilo brechtiano no se utiliza el telón. Los mismos actores son quienes cambian la escenografía, sacan la utilería, mueven los muebles, etc. Esta escuela moderna, le da más movimiento a la obra y sentido de realidad. Cobra más importancia el diálogo y actuación. Se evitan decorados absurdos, haciendo que el público utilice su imaginación para crear. El público no se cansa y goza cada uno de los momentos de su actuación. Se adentra de la sátira en contra de la burguesía. Bien construida es graciosa y cada una de sus escenas son mensajes que recibe el auditorio directo, haciendo impacto en su sensibilidad y dándole la satisfacción de haber gozado una buena pieza de teatro (06.10.1966).

A su vez, Juan Miguel de Mora, en una breve nota sólo registra el tema, los datos del grupo, la dirección, la actuación de Salvador Sánchez y demás actores, concluyendo: “En resumen: un merecido éxito de estos muchachos y de la Escuela de Teatro del INBA, en la que estudian” (04.10.66).

Por su parte Maruxa Vilalta, en su nota de *Últimas Noticias*, identifica algunos de los elementos escénicos, externos de la dramaturgia de Brecht, al referirse a *El señor Puntila y su sirviente Matti*:

[...] encontramos siempre en la pieza toda la intención de los cuadros socio-satíricos del autor alemán. Según es costumbre en Brecht, las escenas-estampas, lográndose mediante esta técnica aparentemente sencilla y gracias a la intención general de sátira, de crítica de la burguesía, un sentido “universal” que ha hecho gustar de la representación a públicos de diversos países.

Y, para concluir:

Y si elogiamos la dirección escénica de Galarza Torres es porque supo reflejar en la escenografía la sobriedad, casi austeridad, requerida por la farsa de Brecht; porque supo mantenerse en esta obra sin caer en payasadas; porque cuidó matices de voces y desplazamientos de sus actores.

Dio a la pieza la velocidad debida. Y supo mantener el difícil contraste entre las escenas realistas y algún parlamento poético. Este contraste del juego poético con el renglón escueto es uno de los mayores méritos de la obra (30.09.66).

Luis Reyes de la Maza sería quien en su momento se explorara más sobre esta escenificación, en dos colaboraciones, aparecidas en el mismo día. Una en el periódico *Novedades* y otra en *El Nacional*. En la primera efectuaría un recuento del concurso, del cual fuera uno de los jurados; en tanto que en la segunda haría una amplia exposición sobre la escenificación; de la cual la parte que nos interesa es la introductoria; la primera de las tres en que está constituida su “Crónica Teatral”:

EL SEÑOR PUNTILLA
Y SU SIRVIENTE MATTI
Octava obra del Festival de Verano

Pocas obras dentro de la enorme producción de Bertolt Brecht, uno de los más importantes autores contemporáneos del mundo, hemos visto en México. Para ser exactos, en un plan profesional sólo se han presentado dos de ellas: *Terror y miserias del Tercer Reich*, y *Madre valor*. La primera fue montada por Teatro Club hace muchos años y la segunda por el Seguro Social en el Teatro Xola, llevando en el papel central a doña María Teresa Montoya. Y ninguna de las dos conservó el espíritu del teatro brechtiano, que tiende hacia una socialización no sólo en cuanto a las ideas que expone, sino al servicio escénico en general, ya que son los mismos actores quienes deben cambiar la escenografía, sacar la utilería, mover muebles, etc. Y en ninguna obra de Brecht debe existir el telón. Por ello debemos estarle agradecidos a un joven y modesto director que por vez primera se presenta ante el público, que haya montado este *Señor Puntilla*... dentro de los lineamientos brechtianos (10.25.66).

Si revisamos la nota de Zetina Brault, podremos constatar que algunas de las aseveraciones de ésta, fueron tomadas de la crónica de Reyes de la Maza publicada con anterioridad; al parafrasear o citar casi textualmente lo expuesto por éste.

Todo lo anterior nos muestra que si bien en el primer lustro de los años cincuenta no encontramos escenificaciones de alguna de las obras de Brecht, por las referencias sobre la segunda mitad de esta misma década, podemos deducir que su producción dramática era conocida por parte de la gente interesada en el teatro; al igual que lo fuera la dramaturgia del absurdo; las dos tendencias europeas dramático-escénicas renovadoras surgidas de la posguerra. De allí que en la producción dramática —correspondiente a este período— de algunos autores nacionales, si podamos encontrar los primeros indicios de la dramaturgia de Brecht, cuya influencia posteriormente fuera definitiva para la transformación de los modelos de acción dramática no aristotélica; correspondientes a la segunda mitad de los años sesenta.

BRECHT EN LA DRAMATURGIA MEXICANA 1958-1965

Aunque *Yo también hablo de la rosa*, obra de Emilio Carballido fuera estrenada y publicada en el mismo año de 1966, y *Cortés y la Malinche* —*Los argonautas*— de Sergio Magaña, fuera escenificada en 1967, al parecer ambas fueron creadas en 1965. Luis Reyes de la Maza escribiría sobre *Yo también hablo de la rosa* y su puesta en escena en dos artículos, fechados el 23 y 24 de abril de 1966; por lo que si descontamos el tiempo de ensayos que llevara su escenificación, ésta tuvo que ser escrita el año anterior; mismo año de escritura de la de Magaña; quien no contara con el empuje de Carballido para llevar a escena su producción dramática de inmediato; como podemos constatarlo a todo lo largo de su carrera.

Obras en las que indudablemente nos encontramos con la presencia de un teatro que rompiera con la camisa de fuerza impuesta por el teatro aristotélico, vía el teatro épico, el teatro didáctico, de Bertolt Brecht y, a partir de las cuales, podemos establecer la ruptura del modelo dramático dominante hasta ese momento; impuesto por la tradición usigliana.

CELESTINO GOROSTIZA: *LA MALINCHE*

Sin embargo, tenemos que remitirnos al año de 1958, al estreno de *La leña está verde* —posteriormente conocida como *La Malinche*—, del dramaturgo Celestino Gorostiza, quien con esta obra dejara muy atrás su convencional drama de costumbres: *El color de nuestra piel* (1952) y su drama de “crítica social”: *Columna social* (1955).

Sobre *La Malinche*, la crítica se referiría, después de su estreno, el 30 de octubre de 1958 —como última obra del primer Festival Panamericano de Teatro organizado por el INBA, organizado por el mismo Gorostiza y Salvador Novo—, únicamente a las referencias históricas y de la anécdota de donde surgen los personajes; como lo hiciera en su momento Miguel Guardia:

Con *La leña está verde* Gorostiza aborda por primera vez el drama histórico de gran envergadura, género al que los dramaturgos mexicanos (por temperamento, creo yo) no habían sido especialmente afectos, y dentro del cual contábamos apenas, con dos o tres obras —*Corona de sombras*, de Rodolfo Usigli, o *Moctezuma II*, de Sergio Magaña—, [...]

[...] el palpitante problema de la Conquista de México, pero no desde el punto de vista de la epopeya bélica, aspecto que, si bien es tratado por Gorostiza con apego a la verdad histórica, no es más que un telón de fondo, una *apoyatura* más, para los verdaderos fines que el autor se propuso: la indagación psicológica y la interpretación equilibrada, pero justa, de dos de las más discutidas figuras de nuestro pasado: Cortés y la *Malinche*. Sólo en un par de ocasiones Gorostiza se atreve a alterar la estricta verdad de los hechos, pero en ningún momento la alteración es fundamental ni envicia la idea que nos da de la Conquista. [...] (317).

Y Magaña-Esquivel:

[...] Lo fundamental está en, no en que esta obra sea un episodio histórico o un drama de ficción, sino en que, siendo una y otra cosa, es en último extremo una excelente pieza de teatro [...].

[...] No ofrece un tratado de historia, sino su interpretación, su recreación personal de las dos figuras centrales que eligió. [...] (319).

Si bien en ese momento todos reconocieron los antecedentes históricos para la construcción dramática de esta obra de Gorostiza, considerando esto como algo excluyente, se habían olvidado de toda una serie de obras del siglo XX cuyos protagonistas precisamente eran personajes históricos: Cuauhtémoc y Carlota; los más socorridos; olvidándose de todos los dramas románticos del siglo XIX, con protagonistas tanto de origen mexicana como criollo; dramas que podemos determinar como de tema prehispánico o novohispano; de los cuales contamos con una veintena de buenos ejemplos, mismos que en su tiempo tuvieron gran éxito de público; en particular los últimos.

De allí que el drama histórico no fuera algo desconocido en nuestra dramaturgia. Lo que sí vendría a ser novedoso, sería el tratamiento de esos hechos históricos; pues incluso la perspectiva dramática de Usigli: antihistórica, y la de Magaña: al adoptar la forma de la tragedia isabelina —por más que él declarase seguir las normas de la tragedia clásica— y, con ello, su modelo de composición dramática y de construcción de personajes.

Ese tratamiento de los hechos históricos, serían señalados por el propio Gorostiza:

El propósito de la obra [...] no es el de presentar una imagen más o menos verídica de la Conquista de México, conforme al creado de algunas de las tendencias ideológicas que se han formado alrededor de ese episodio, sino el de hacer sentir cómo, a pesar de que las circunstancias históricas han cambiado en el transcurso de cuatro siglos, muchos de los problemas políticos, sociales y psicológicos del tiempo de la conquista, continúan vivos en la actualidad (319).

Luis G. Basurto, en la presentación de esta pieza, en su prólogo al volumen de Teatro Mexicano, correspondiente a 1958 señalaría: “[...] *La leña está verde*, mostró la madurez a que su pluma [de Gorostiza] ha llegado, no sólo al lograr una construcción que puede calificarse de clásica, sino al presentar un conflicto histórico lleno de alusiones a la realidad contemporánea,

haciendo que el interés dramático conviva con la belleza, tanto en el lenguaje como de las situaciones (21).

Por lo que podemos colegir, que nos encontramos ante una pieza no de teatro histórico en el sentido lato, ni un drama antihistórico o de ideas, a la manera usigliana, tampoco de la metaficción de éste (Meléndez 33-34); ni de la reinterpretación del carácter y visión del mundo del protagonista de Magaña; sino de un planteamiento ideológico-social, si bien no desde una perspectiva materialista, a la manera brechtiana, sí con una intención de reconsideración histórica de los sucesos, a partir de un análisis en cierta forma dialéctico que Gorostiza efectuara de su realidad, de la identidad del mexicano; asunto que le preocupara y que ya había expuesto en sus dos obras anteriormente inmediatas; en particular en su drama de costumbres: *El color de nuestra piel*.

De allí que consciente o inconscientemente, se aproximaría al modelo brechtiano no aristotélico; como ya lo apuntara Magaña-Esquivel en su ficha sobre el autor en la presentación de dicha obra:

La leña está verde es un drama histórico en que propone una nueva interpretación de la relación Malinche-Cortés. En ésta su segunda etapa, Gorostiza ahonda en torno a la solución armónica del conflicto vital del ser mexicano; como escritor busca someter los elementos reales de la existencia nuestra y del ambiente a las normas de universalidad dramática (1980-443).

¿Cómo logra dramáticamente esa universalidad? Es evidente que no mediante las puras interpretaciones del contenido de la obra, ni por medio de un acercamiento sociológico para reinterpretar los acontecimientos históricos en cuestión, sino mediante la utilización de determinados recursos en la escritura dramática.

La obra está dividida en tres actos que tienen lugar el 28 de marzo de 1519, un día de octubre de 1519 y una tarde de septiembre de 1521, e inmediatamente después de una larga acotación nos encontramos con que es el propio Cortés, quien a la manera de un animador o presentador nos plantea cuál es la situación:

CORTÉS: Hoy, veinticinco de marzo, Viernes Santo de la Cruz del año de 1519, en nombre de Su Majestad el Rey Don Carlos, tomo posesión de estas tierras y declaro fundada la Villa Rica de la Vera Cruz, la que pongo al amparo y la custodia de Nuestro Señor Jesucristo y de su santísima madre, Nuestra Señora, la Virgen María (*Envaina la espada y se vuelve hacia los soldados.*) ¡Jerónimo de Aguilar! (Gorostiza 446).

Luego, en el diálogo con Aguilar, de la misma manera se nos expone la situación inicial; para encontrarnos de inmediato con un anacronismo: el concepto de mexicanidad:

CORTÉS: ¿Podría decirme su merced algo de esa muchacha mexicana que viaja en su navío? (446).

Para casi de inmediato en otra larga didascalía adelantamos dramáticamente el relato que posteriormente tendrá lugar sobre el tipo de relación que Cortés y la Malinche sostendrían. Relato adelantado; pues ya sabemos por la historia lo que posteriormente sucedería:

PUERTO CARRERO: ¡Malinche! (*ella se vuelve y queda frente a Hernán Cortés. Ambos, inmóviles, se miran largamente con admiración y simpatía. No es solamente el flechazo de un hombre y una mujer, sino el impacto de dos mundos predestinados el uno para el otro, que se encuentran por primera vez. La Malinche rompe al fin la larga pausa inclinándose a tomar tierra con la punta de los dedos que luego se lleva a los labios. Al mismo tiempo, Cortés se aproxima a ella como para impedir la reverencia, la toma del brazo, la mira todavía un momento y ambos sonríen.*) (447).

Los anacronismos, además de establecer esa relación deseada por Gorostiza: de hablar de la contemporaneidad, en casi todas las ocasiones son claves abiertas para el espectador nacional; a quien el autor le guiña el ojo a todo lo largo de su pieza.

CORTÉS: ¿Es verdad que has aprendido el castellano?

MALINCHE: (*Hace con los dedos el signo mexicano*). ¡Un poquito! (447).

Las siguientes escenas, en particular el inicio del trueque de chucherías por objetos de oro, tienen este mismo tono sarcástico, pero entreverados vamos encontrando algunas referencias históricas que, dentro del contexto, resultan más que irónicas:

CORTÉS: [...] Y para demostraros que venimos como hermanos, pues no somos teules ni dioses, y que no deseamos haceros enojo ni daño alguno, vamos a rescatar vuestras joyas con algunos presentes que traemos para vosotros. (...) (448).

De repente nos encontramos con que la imagen de este Cortés, resulta ser el estereotipo del tendero “gachupín”, de la picardía nacional, cuando se pone a traficar con los indios:

CORTÉS: Y estas piedras margaritas son de Castilla... Y estos diamantes azules... (*al mismo tiempo, los capitanes están haciendo “rescates”*). ¿Alguien más tiene alguna pieza de oro...? (*Como no le entienden, repite señalando una de las piezas que tiene en las manos*). ¡Oro...! ¡Oro...! ¡Aquí tengo otro collar torcido! (*Un indio se descíñe una viborilla de oro que trae al cinto y la tiende a Cortés*). ¡Es el último! ¿Nadie tiene más oro? (448-49).

Dándose a continuación, un cambio radical de tono, al cambiar de asunto, como contraposición:³

CORTÉS: [...] ¿Explicaste bien a los naturales lo que les dije?

MALINCHE: Sí, muy bien.

CORTÉS: ¿Y qué contestaron?

MALINCHE: Están enojados. Dicen que apenas llegas y ya les quieres dar señor y quitarles sus dioses que son buenos y que siempre les han dado todo lo que necesitan.

CORTÉS: (*Estallando.*) ¡Qué absurdo! ¡Pero no voy a discutirlo! ¡Si ellos no quieren derrocar sus ídolos, yo los voy a mandar destruir! ¡Capitán Alvarado! (449).

³ Es decir, el uso de la paradoja como recurso dramático del teatro británico y francés del momento.

Así, mediante una serie de anacronismos y paradojas, Gorostiza va efectuando su propia reconstrucción de la historia nacional, de manera que finalmente, no obstante la indagación histórica sobre la psicología de los protagonistas; domina en toda la composición dramática la parábola brechtiana; para poder hablar de la contemporaneidad.

Ejemplo de ellos es toda la larga discusión sostenida entre Malinche y el joven mexicana:

JOVEN: Los mexicanos no tienen la culpa de lo que hayan hecho los de Coatzacoalcos.

MALINCHE: Son también mexicanos, resentidos contra su propia raza, de la que quisieran librarse.

JOVEN: (*Irónico.*) ¿Y por liberarse de tu propia raza, vas a permitir que unos extraños la esclavicen...?

MALINCHE: ¡Ah! ¿Pero depende eso de mí? No lo sabía. ¿Y los otros? ¿Los de Cempoala que vienen a pedirle a Cortés que los ampare contra Moctezuma y a ofrecerse de intermediarios para una alianza con los de Tlaxcala? Por el mismo cacique de Cempoala, sé que hasta los parientes más cercanos de Moctezuma disputan entre sí, se denigran unos a otros y tratan de obtener ventajas amenazando aliarse con los españoles. (*Divertida.*) Y ahora resulta que va a depender de mí que los españoles esclavicen a los mexicanos (457).

El argumento que enseguida esgrime el Joven, además de tener el mismo carácter didáctico; contiene las mismas conclusiones históricas, contemporáneas al momento de la escritura de la pieza.

Este primer acto, además de plantear la situación inicial, está lleno de datos y sucesos que posteriormente llevarán a Cortés a la realización de todos los actos relacionados con el proceso de la conquista; además de mostrarnos el aspecto humano, el interior de una Malinche del todo contestataria, casi una estadista; pero al fin de cuentas mujer; junto con el sentido político y sagacidad histórica de Cortés.

En estos recursos dramáticos provenientes del teatro épico, encontramos el planteamiento dialéctico, la reflexión que se hace el autor sobre la historia de las relaciones sociales —presentes y pasadas— por medio de ambos protagonistas:

- CORTÉS: [...] No hay nada que no se pueda comprar con el oro...
- MALINCHE: ¿Nada...?
- CORTÉS: Nada... Yo acabo de comprar con el oro a mis capitanes que estaban d escontentos... Y necesito más oro... Mucho más oro... para comprar a mi soberano.
- MALINCHE: (*Escandalizada*). ¿A tu soberano...? ¿Al Rey Don Carlos? ¿No es el señor y dueño de todo el mundo? ¿Para qué puede querer el oro?
- CORTÉS: Para comprar él también... Para comprar hombres... reyes... tierras... barcos... palacios... Necesito mucho oro para comprar y como yo puedo conseguir el oro, yo lo voy a comprar a él (464).

Así, mediante la utilización de adelantos de conflictos, de avanzar la cronología histórica, por medio de la introducción de escenas que no desarrollan la línea dramática, y mediante reflexiones que dialécticamente no corresponden a ese momento ni mucho menos al carácter del personaje en cuestión, Gorostiza va armando su pieza, como en este caso en el que Alvarado resulta todo un estratega político y un estadista, al utilizar el discurso demagógico oficialista, del momento:

- ALVARADO: No hay que pensar más en ello por ahora. Manteniendo nuestro prestigio, seguiremos contando con la ayuda de los tlaxcaltecas y de los otros reinados que nos ofrecen alianza, y estaremos en mejores condiciones de pactar la paz con Moctezuma sobre bases firmes y duraderas (*Cortés mira fijamente a Alvarado y se aparta meditando sus palabras. Llega hasta él un soldado con un parte en la mano*). (484).

Este mismo recurso del teatro épico lo utiliza el autor en la escena de la discusión que tiene lugar entre la Malinche y

Cuahtémoc, que concluye con una réplica monológica de Maliche; recurso mediante el cual construye la justificación lógica a su “traición” (488); a lo que Cuahtémoc igual efectúa otra reflexión anacrónica, al adelantarse históricamente a los hechos:

CUAUHTÉMOC: (*Va hacia ella y le toca en el hombro*). Serás castigada, Malintzin. Ya has empezado a sufrir y sufrirás todavía durante siglos. Los dioses no perdonan. Pero ellos mismos no han podido evitar nunca que una mujer sufra y muera por lo que ama. Adiós Malintzin. (*Se va corriendo por el foro, izquierda. Arrecian el tiroteo y los lamentos. La Malinche se deshace en llanto*). (488-9).

Con lo cual concluye el segundo acto, para dar paso, en el tercero, al esbozo de lo que posteriormente sería el mestizaje; al efectuar el autor una serie de reflexiones, características al teatro didáctico; además de adelantarse a los propios hechos históricos:

CUAUHTÉMOC: (*Amargo*). Sí... soy un emperador cautivo y obediente. Es más cómodo para Cortés gobernar a los mexicanos por conducto de su legítimo emperador. En cuanto sienta que no me necesita, me mandará colgar de un árbol como lo hizo con Xicotécatl. En eso consiste su amistad y su protección. (*Indignándose gradualmente*). ¡Y no soporto esa indignidad porque, desarmado e indefenso, soy impotente para rebelarme! ¡Él no quiso darme la muerte cuando le pedí que me la diera, porque sabía que iba yo a serle más útil vivo que muerto! ¡Y si yo mismo me la doy ahora, es porque todavía me queda un hálito de esperanza en la justicia! (491).

Casi las mismas palabras repite ante Cortés y Velásquez de León, un poco antes de finalizar el tercer acto; antes de ser sacrificado.

Desafortunadamente, todos estos recursos dramáticos, pasan a un segundo plano, al resultar el discurso mismo más importante que la propia dialéctica de la acción dramática, por una

parte y, por otra, la intención de Gorostiza de darnos un drama en el que se justifiquen los actos de ambos protagonistas, por medio de la demostración de su persona, por lo que la intención ideológica, política y social del drama; como acontece en el teatro épico de Brecht, pasa a un segundo, sino tercer término; de allí que su carácter didáctico se diluya al centrarse éste en lo personal, en lo individual, y no en la implicación social de este episodio de nuestra historia.

SALVADOR NOVO: *CUAUHTÉMOC*

Salvador Novo, por su parte, en 1962 estrena *Cuauhtémoc*, también obra escrita a partir de la historia nacional, en la que podemos situar de manera más evidente algunos recursos teatrales del teatro épico brechtiano; sólo que éstos, adelantándonos, resultan del todo formales, ajenos a la dialéctica inherente al teatro de Brecht, al respecto el crítico e investigador Magaña-Esquivel, concluiría su nota introductoria a esta obra:

En *Cuauhtémoc*, Salvador Novo lucha contra los malos recuerdos de dramas anteriores sobre el héroe indígena; y aceptó el peligro de encerrar su historia en un solo acto, como lo hacía la gente griega. Y como los griegos, que ya conocían de antemano el asunto de sus grandes trágicos y sólo admiraban y aplaudían su talento creador dramático, el público de México quedó asombrado de cómo mediante una "osadía brechtiana" nuestro dramaturgo realizaba la concepción poética de un *Cuauhtémoc* capaz de encarnar en cualquier muchacho campesino mexicano (254-55).

Efectivamente, desde el inicio mismo de la obra, encontramos uno de los principales recursos del teatro épico: el del presentador que, posteriormente, se convierte en el protagonista, a la manera que Brecht lo hiciera en *El círculo de tiza caucasiano*. Igual que los koljosianos discuten la representación que van a efectuar y, posteriormente, se convierten en los personajes de este drama épico. Así, en la escena primera de *Cuauhtémoc*

nos encontramos, con un presentador que representara metateatralmente al héroe mexica en cuestión:

ESCENA I
En el proscenio

Por el centro de la cortina, entra un joven indígena, sombrero en mano, ojea al público, sonríe y dice:

Señoras y señores, muy buenas noches. Me presento ante ustedes: mi nombre no les diría nada: puede ser Juan o Pedro. Creo que importa más que sepan por qué les habla desde aquí un muchacho como el que ven: mexicano —aunque no como ustedes, que también son mexicanos; sino más porque soy indio— moreno, de pelo lacio, de dientes fuertes y blancos, lampiño [...]

[...]

Iba a decirles por qué les hablo desde aquí. Es que queremos representar la vida de Cuauhtémoc. Un grupo de muchachos de aquí, de este pueblo. La hemos estudiado y leído en libros.

[...]

A mí me gusta el papel de Cuauhtémoc. Y me ofrecí a hacerlo. Los demás harán los otros papeles que se vayan necesitando. Nos pondremos máscaras, para jugar a que somos otros. [...] Yo no. Ya ustedes me conocen, y no hay necesidad de que yo me disfrazo. Ya les he dicho que yo seré Cuauhtémoc.

Una palabra más antes de empezar; puede que las cosas no hayan sido exactamente como vamos a representarlas. Pero es también posible que no hayan sucedido como las cuentas los historiadores. A lo mejor, fueron como nos gustaría que hubieran sido.

[...]

Moctezuma y Cuauhtémoc, por ejemplo, no se sabe que hayan hablado, pero nosotros creemos que sí. En el palacio de Moctezuma —que es éste. (Novo 257-58).

SE ABRE EL TELÓN

Resulta obvio señalar que en esta obra Novo tiene el propósito de relatarnos la historia de la conquista por medio de una serie de anacronismos en la exposición de ésta, en los que se ponen de manifiesto la concepción histórico-nacionalista, desde la posición ideológica de su momento. No sólo de las situaciones

sino principalmente mediante un discurso directo, breve y conciso —del todo opuesto a las tiradas y réplicas monológicas de Gorostiza; quien a toda costa tratara de explicarnos su visión de los hechos— haciendo gala, para ello, de una riqueza de recursos retóricos, de reflexiones y exposiciones paradójicas de los personajes —razonadores del autor—; efectuadas no sólo sobre la situación histórica en cuestión sino además, exhibiendo su conocimiento sobre la cultura, vida y mitos del mundo mexica prehispánico, posteriormente retomado y desarrollado hilarantemente en *La guerra de las gordas* (1963) y en su ópera bufa *El espejo encantado*.

Sin embargo, estas propuestas formales de construcción dramática del teatro no aristotélica, aquí cumplen sólo el propósito de divertir; dejando de lado cualquier planteamiento ideológico o social alguno; es decir, sin la estructura dramático-dialéctica de Brecht.

Por ello, la particularidad de la composición de esta pieza, radica en que para evitar el relato lineal —a falta de planteamiento ideológico—, Novo utiliza el distanciamiento, pero de manera formal, para exponer su interpretación de los hechos, desde la perspectiva de su momento. Ejemplo de ello resulta la Escena V, donde aparece de nuevo el protagonista: El Joven. Como al autor sólo le interesa el relato hipotético de los hechos, efectúa para ello la síntesis de éstos de manera didáctico-ilustrativa; lo cual no es sinónimo de teatro didáctico, al predominar el interés lúdico, sobre las propias consecuencias históricas de la Conquista:

ESCENA V

En el proscenio, a telón abierto, entra el joven indígena, se adelanta al público: Así los teules dieron con el tesoro de Moctezuma —y así lo sentenciaron a muerte. Yo, mientras tanto, había visitado a otros señores en demanda de ayuda para Tenochtitlan, pero sin éxito. El de Coyoacán no era el único resentido con los tenochca, y a todos los cegaba el rencor, para que no advirtieran el peligro común. (Novo 272).

Recurso que por igual le permite concluir su relato dramático en la Escena XII, una vez que se dirige a Cuauhtémoc, como lo consignan los hechos históricos, ineluctablemente hacia su fin:

El joven actor se adelanta al proscenio:

Lo que siguió, ustedes lo saben. Baldado en el tormento, Cuauhtémoc siguió prisionero del teul y fue llevado en su séquito a la expedición de Las Hibue-
ras, hasta Tabasco, o Chiapas. De todo esto, Cortés informa en largas cartas de Relación a su sacra, augusta, Cesarea, católica, real majestad. Y en la quinta de estas cartas, con unas escuetas líneas, explica cómo supo por el renegado Mexicalcingo (Cristóbal por su nombre cristiano) que Cuauhtémoc y Tetlepanquétzal aún conspiraban, y dice escuetamente: "De esta manera fueron ahorcados estos dos, y a los otros solté, porque no parecía que tenían más culpa de haberlos oído, aunque aquella bastaba para merecer la muerte".

De modo que en esto terminaría la vida de Cuauhtémoc: colgado su cuerpo de una ceiba en Acalan —balanceándose al viento mientras se alejaban, en busca de más oro, los conquistadores. (...)

Ahora la tierra ha digerido todos los viejos odios. Se ha comido a los muertos —a Cortés (*aparece Cortés. Se quita la máscara. Debajo de ella está el muchacho mexicano que hizo su papel*), a Alvarado (*mismo juego*), a Doña Marina (*mismo juego*), a Fray Bartolomé (*mismo juego*). (*Todos a turno depositan sus máscaras en el suelo, como si las enterrarán y volverán a surgir, libres de ellas y transformados*). Se habrán ido al cielo suyo o sus cuerpos se habrán convertido en piedras o en árboles, devueltos por las tierras, nuestra madre.

Y Cuauhtémoc no ha muerto. Sé que está en mí, que vivirá siempre; en mí; que vivirá siempre; en mí y en mis hijos —y en todos los que vendrán convertidos después. A nacer en la tierra de México —formados con los huesos de nuestros muertos— nutridos como el sol con la sangre de nuestros corazones.

TELÓN (284-5)

No obstante este juego metateatral, el propio Novo no confía en su propia dialéctica, por lo que tiene que recurrir al discurso explicativo; cuestión que por otra parte, nulifica los recursos del distanciamiento brechtiano, al utilizarlos sólo formal y no dialéc-

ticamente, sólo de manera externa, como anteriormente ya fue señalado; pues al igual que los demás dramaturgos de su momento la acción dramática la identifican con el discurso, con una retórica que debía explicar todo, dejando de lado las propias reglas de la teatralidad y la participación del público. Retórica, que por otra parte, debido a las propias circunstancias históricas que se vivían: las postrimerías del nacionalismo a ultranza, resultaba patrioterica o patriotista, hueca, desgastada, muy de acuerdo al conservadurismo, al mexicanismo de la época. De manera que la diégesis de los juegos retóricos de Novo, prevaleció sobre la mimesis brechtiana.

LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ: *HISTORIA DE UN ANILLO*

Entre ambas obras —la de Gorostiza y la de Novo— nos encontramos con la presencia de *Historia de un anillo* (1961), de Luisa Josefina Hernández, por muchos considerada una pieza didáctica, como lo consigna John Kenneth Knowles, en *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*. (1980); del cual tomaremos *in extenso* sus consideraciones:

Capítulo IV

Teatro Didáctico:

La historia de un anillo, La paz ficticia y La fiesta del mulato

La forma estética fundamental que Luisa Josefina Hernández emplea en sus obras recientes *La historia de un anillo*,⁴ *La paz ficticia*,⁵ y *La fiesta del mulato*,⁶ muestra en gran medida un cambio de actitud hacia el teatro y su uso. Estas obras caben en el género teatral llamado Didáctico.⁷ El propósito de este capítulo es, por un lado, examinar aquellos elementos

⁴ *La palabra y el hombre, Revista de la Universidad Veracruzana*. (Xalapa, Mex. octubre-diciembre, 1961), pp. 693-740.

⁵ Manuscrito.

⁶ Manuscrito, fechado en febrero de 1966.

⁷ Eric Bentley, *Theater of Commitment, Comentary*, LXII, No. 6, december,

formales que conducen finalmente a la participación del público, y por otro, indicar los medios dramáticos, que la autora emplea para aceptar su contenido agresivo (77).

Como podemos darnos cuenta, a partir de la última oración de la cita, el concepto que este investigador y otros más tienen de “teatro didáctico”, y con el cual han identificado la pieza de esta autora: *Historia de un anillo*, no han demostrado esa pertenencia al teatro así denominado como *didáctico* de Brecht, mediante un análisis formal. Por lo que entonces se refieren a la naturaleza didáctica inherente al teatro de cualquier época; pues el didacticismo de estas obras, incluso no corresponde al del teatro de la ilustración: Voltaire, Diderot, Baumarchais; en el que el fin didáctico determinará toda la producción dramática de estos ilustrados.

Tampoco los elementos considerados por Knowles, corresponden al teatro didáctico, al teatro épico de Brecht, por ejemplo:

Además de presentar las fuerzas oponentes con precisión, lo que permite que el público establezca la naturaleza de la lucha, la autora utiliza por lo menos dos medios que aseguran la respuesta emocional adecuada y, aunque con relación a lo anteriormente expuesto la descripción de las tramas, merecen atención minuciosa.

El primero tiene que ver con la composición del carácter. Francisca, gran Cajeme y el fraile [protagonistas de las obras anteriormente mencionadas] son figuras melodramáticas; cada uno es un carácter unidimensional que se muestra en drama para representar uno de los valores del bien. Francisca es la ingenuidad, gran Cajeme, la esencia del espíritu progresista, y un maestro ecuaníme y guía. El fraile es la justicia.

El segundo elemento surge, naturalmente, de la caracterización del personaje el cual está colocado contra un valor opuesto que a su debido tiempo resultará el vencedor; este dibujo es específicamente discernible en *La historia de un anillo*, y en *La paz ficticia*. De este modo, la lucha resulta

1966, pp. 63-72. También en su libro *The Theater of Commitment and other essays of drama in society*, New York 1967. Bentley discute el “teatro de compromiso” y lo ve como una forma dramática que trata de incitar al auditorio a participar en la corrección del plan político y social.

coherente con el drama mayor del bien contra el mal que hemos delineado con autoridad (82).

Y, como si lo anterior fuera poco, enseguida agrega:

La intención de la autora es crear un mensaje “bueno” que ha de ser vencido, pues esta combinación forma el instrumento que propicia una fuerte emoción melodramática en el público. Entonces, hasta cierto grado, la habilidad del autor para iniciar y controlar la emoción que se basa en una estructura melodramática asegura o pone en peligro el éxito de una obra dada (82).

Independientemente de los acercamientos críticos o metodológicos de los investigadores norteamericanos, centrados en la descripción de la anécdota y en la interpretación subjetiva de los contenidos, es indudable que Knowles parte de los conceptos genéricos sostenidos por la propia autora en sus cursos que, independientemente de la calidad y valor de sus obras dramáticas, no corresponden al concepto del teatro didáctico brechtiano. Aunque por otra parte, no podemos negar la presencia de elementos escénicos que podrían derivarse de éste, señalados por este investigador:

No sólo en la estructura se trasmite artísticamente un contenido argumentativo y racional [después de tanto haber insistido en lo melodramático de estas piezas]. En *La paz ficticia* se emplea, por ejemplo, entre otros recursos la iluminación, cambios rápidos de una escena a otra, letreros que representan desde un pueblo hasta un grupo de gente y música (94).

Para, a continuación, enunciar los diversos recursos escénicos y dramáticos de que se vale la autora en sus tres piezas, en su propósito de lograr el didactismo enunciado: Sin embargo, el acento que se hace en lo emocional en la interrelación que se busca establecer con el público, nos muestra que el investigador está hablando de otro didactismo. Interpretación con la cual no

sabemos si la dramaturga estaría de acuerdo, sobre todo respecto de sus conclusiones finales:

En el estado actual de su evolución teatral, Luisa Josefina Hernández se ha vuelto una maestra, dedicada a apartar los atributos nacionales aparentes del verdadero espíritu rejuvenecedor de una revolución creativa, un espíritu alerta a los peligros del materialismo y de la debilidad del hombre. Por esta razón, mucho de lo que hace en *La paz ficticia* y *La fiesta del mulato* resulta tan propagandístico y emocionante. Para la creación de un espíritu nacional, válido y verdadero, la reafirmación de las metas y actitudes necesarias debe quedar implícita. De este modo, las dos obras son actos de fe. Que la autora sea capaz de seleccionar la forma más adecuada para alcanzar su intención y propósito es una medida de su talento.

Para finalizar, en la *Historia de un anillo*, se afirma que el *leit motiv* del espíritu nacionalista es la justicia y voluntad de sacrificarlo todo para verla verdaderamente establecida.

Mejor vivir honrados
que vivir engañados.
No se puede evitar,
estamos obligados.
(II, V, 723.)

De cualquier manera, lo importante es que de una u otra manera, en su momento, siendo fiel o no, ortodoxamente o no, a las teorías brechtianas, es indudable que Luisa Josefina Hernández, como estudiosa de la teoría dramática tenía pleno conocimiento de éstas⁸ y, no nos cabe la menor duda, de que a partir de ese conocimiento, desarrolló su propio modelo de teatro didáctico. Por lo que su producción dramática requiere de estudios más profundos, analíticos, menos contenidistas, menos descriptivos y subjetivos sobre algunos tópicos de sus obras; como hasta ahora han procedido algunas investigadoras, en particular desde la perspectiva feminista, cuando efectúan la valoración de las aportaciones de esta dramaturga y novelista.

⁸ Un poco antes había publicado un artículo sobre la dramaturgia brechtiana en *Revista de la Universidad*.

SERGIO MAGAÑA: CORTES Y LA MALINCHE

Como lo señalamos en nuestra exposición inicial, al igual que esta reconocida especialista de las teorías dramáticas, otras dos figuras señeras de la dramaturgia nacional —pertenecientes a la misma generación— tampoco pudieron pasar desapercibidas, en su momento, las propuestas dramáticas de Brecht: Emilio Carballido y Sergio Magaña.

Sin embargo, este último, en una atinada entrevista que le concediera a la crítica teatral Olga Harmony, se declararía seguidor de los modelos del teatro clásico, al responder sobre la creación de su *Moctezuma II*:

S. M. [...]

Claro, esta es una de las diferencias, de los muchos modos de construir que ahora existen; por supuesto, prefiero a los griegos. La estructura dramática de los griegos, su problemática y exposición no han sido superados ni por el hombre del siglo XX ni por las computadoras. El teatro griego tampoco ha sido superado por las diferentes corrientes dramáticas que luego le han seguido. Esta formidable estructura que hizo posible el teatro siglos antes de Cristo, sigue siendo la teta madre de la que nos hemos alimentado todos, desde Plauto y Terencio hasta los Beatles.

El mismo Bertoldo Brecht —nada de Bertolt, es Bertoldo en español— no hizo sino imitar a los griegos reduciendo económicamente el famoso coro griego a un solo personaje que da respuestas, crea conciencia y conduce al espectador: Sobre todo insisto, por la creencia juvenil que existe todavía de que el teatro brechtiano establece el distanciamiento entre la acción dramática y el espectador. No hay tal; este distanciamiento lo establecieron los griegos.

El coro griego detenía la acción dramática, advertía al espectador sobre las consecuencias de la acción de los personajes, evolucionaba, salía y continuaba la acción hasta que volvía el coro y le decía al auditorio: “He ahí a esta execrable mujer, Clitemnestra, adúltera y nefasta que pronto dará muerte al rey victorioso que regresó vencedor de la batalla y partirá vencido por la traición”.

O. H. -Esta es la teoría de Schiller acerca de las funciones del coro.

S. M. -Así es. Nuestro desconocimiento del teatro griego lo heredamos directamente del Alfonso Reyes griego que se llamó Aristóteles. Este niño

escribió su teoría del teatro griego casi cuatrocientos años después de que los grandes trágicos habían muerto. Ni Esquilo, ni Sófocles, ni Eurípides fijaron jamás las reglas de las condiciones que debería cubrir una obra para llamarse tragedia. Quien fijó estas condiciones fue Aristóteles. ¿Por qué? ¿Por qué él que nunca escribió no digas una tragedia, ni siquiera una sátira? (Magaña 6-8).

Y, posteriormente, al referirse a la novela *Santa* de Federico Gamboa, que Magaña convirtiera en comedia musical,⁹ volvería a mostrarse como conocedor del teatro brechtiano, a lo cual lo induce Harmony:

S. M. -[...] Santa, intuitivamente sabe que es una sacerdotisa del placer y que el placer no tiene causa. Ni la proposición de su hermano, ni las adversidades de la inteligente madrota la desvían de su destino.

O. H. -Un tema tan duro, tan social, tratado en comedia musical, nos hace pensar en Brecht.

S. M. -A eso iba. Te iba a decir: y aquí aparece Brecht. El joven poeta que sirve las copas y colabora en las orgías, advierte al espectador que, aunque mesero vulgar, al mismo tiempo representa a la muerte, la muerte que acompaña siempre al prostíbulo y a las revoluciones. (Magaña 15).

Sin embargo, mucho antes de *Santísima*, Magaña ya había sido tocado por Brecht, pues su presencia se encuentra presente desde antes en *Cortés y la Malinche*—o *Los argonautas* (1965), como inicialmente la titulara— cuyas razones las explicaría el mismo Magaña. (Magaña 141).

Sobre esa simbiosis, esa presencia brechtiana en su obra *Cortés y la Malinche*, ya fue expresada el por propio Magaña; por lo que no hay necesidad de efectuar análisis o explicación alguna sobre ello, después de la lectura de la larguísima cita, reproducida anteriormente.

En ella encontramos todo el sustrato ideológico-materialista de la interpretación que Magaña efectuara sobre ambos personajes de nuestra historia nacional, construidos brechtianamente

⁹ El mismo como autor de las canciones y de la música.

para conformar una estructura dramática no menos épica, después de efectuar una amplia reflexión sobre el tema; a diferencia de Novo en *Cuauhtémoc*, quien utilizara la historia sólo como una forma amena de constatación de la misma, y no desde una perspectiva dialéctica, como Magaña lo hiciera en su momento:

Rica en destellos legendarios, plena de motivaciones personales, la Malinche es, como figura dramática una persona fascinante. Esta obra, este texto, no pretende defenderla sino explicarla dentro de las circunstancias históricas que la indujeron; esclarecer la lucha donde la mujer era una cosa, un objeto de trueque, un alguien sin importancia.

Oriunda del Soconusco, la Malinche no era azteca ni había nacido en Tenochtitlan. Era de hecho una inteligente extranjera vendida por su madre a los tratantes de esclavos, [...] Xicoténcatl, el valiente guerrero tlaxcalteca, se le encara y reprocha; ella responde: “no tengo por qué respetarte a ti. [...]”. Xicoténcatl le critica mordazmente sus relaciones con Cortés: “¿No te afrentas de servirle a él? ¿Qué te da él?” A lo que la joven responde: “Me da ternura y categoría de señora. Los pueblos nuestros sólo me dieron desprecio, y mi madre me arrojó a los traficantes porque yo le estorbaba a ella y a su amante, enemigo de mi padre muerto”. Ella era, pues, una mujer de experiencia, resentida, pero ansiosa de ternura y exigente de rendimientos, dado su origen principal.

Cortés, no amaba a la Malinche. ¿Por qué iba amarla? Estaba demasiado consciente de ser súbdito de España, entonces la primera potencia del mundo entero. [...] La Malinche era pieza clave del ajedrez para dominar el tablero de pueblos nuevos del todo desorganizados, [...]. ¿Qué no iba a hacer por su liberación Xicoténcatl, el valiente jefe? Por eso Cortés triunfó con un puñado de hombres desarraigados. Cortés sedujo a los pueblos prometiéndoles la libertad y, ciegos, los pueblos lo apoyaron. Eso es historia y nadie lo niega. [...] La libertad prometida por Cortés era una oferta demasiado tentadora como para no despertar la esperanza de la liberación tributaria.

Finalmente, el conflicto de la conquista se expuso en la obra con libertina simplicidad, como deben plantearse los problemas en un texto de teatro.

Lo difícil de la obra es su elaborada técnica escénica, que un hábil director puede llevar hasta su máximo rendimiento, advirtiendo que no es una farsa atiborrada de chistes, sino una fina y aguda sátira, cuyos anacronismos la hacen más sabia. No es pasto para ser masticado por los aficionados imprudentes [léase: aquellos no versados en las teorías brechtianas].

No es teatro experimental. Es una inteligente experiencia teatral comprobada en escena. La farsa prefiere actores de habilidad bufonesca. La sátira los pide sutiles y malignos, angélicos y burlescos. Dificil obra, dificil técnica [Recuérdese las reflexiones de Brecht sobre los actores y las formas de actuación que aconsejara en el Pequeño organon, al igual que en sus Apuntes A. P. T.].

La técnica aplicada en Cortés y la Malinche, utiliza con frecuencia la sorpresa y el anacronismo. Se va informando al espectador mediante áreas de luz y de lugar, es cierto, pero lo novedoso consiste en que por primera vez las distantes áreas se intercomunican con haría desenvoltura. Un suceso que tiene lugar en Flandes, por ejemplo, provoca el comentario de personajes que están ubicados en Tenochtitlan o en Cuba, y así parlotean los unos con los otros rompiendo la tradicional rutina escénica. Lo nunca visto. Ahora, el lector debe comprobarlo, sin olvidar desde luego, que en la obra existe un gran aprovechamiento de elementos brechtianos, particularmente en el personaje de Bernal Díaz. (Las cursivas son nuestras, Magaña 142-5).

Y ya, para concluir agrega: “Pero Cortés y la Malinche es una obra de teatro, no es la historia dramatizada, no. Es teatro. Todo esto se piensa como espectador antes de levantarse el telón. Empezamos [...] (145).

Así en *Cortés y la Malinche*, Magaña dejaría muy atrás los dramas antihistóricos o usiglianos de ideas, gracias a la presencia del modelo de teatro épico, para brindarnos, desde su punto de vista, una visión contemporánea de nuestro país, como testigo de aquél entonces: del primer lustro del convulsivo decenio de 1960.

EMILIO CARBALLIDO: YO TAMBIÉN HABLO DE LA ROSA

Si bien la obra de Magaña escrita en 1965, fuera estrenada hasta 1967, como ya quedara antes anotado, cronológicamente *Yo también hablo de la rosa*, del dramaturgo Emilio Carballido, habiendo sido gestada también en ese año, se estrenaría un año antes que la de Magaña. Es indudable que se trataba de dos

creaciones dramáticas del todo diferentes, como sus propios autores; sin embargo, la recepción que la obra de Carballido ha tenido desde entonces, por parte de la crítica y los investigadores extranjeros ha sido más amplia (en la bibliografía se incluyen los títulos de algunos estudios). Incluso en su momento, Luis Reyes de la Maza —quien junto con Carlos Solórzano y Miguel Guardia integraban la tríada magnífica de críticos de teatro de los años sesenta— le dedicó dos reseñas: la del 23 y 24 de abril, no obstante no considerarla como una de las mejores obras de este autor:

[...] A nuestro juicio, su mejor obra ha sido *El relojero de Córdoba*, estrenada en el Teatro del Bosque hace algunos años. Su último estreno, sin dejar de ser una buena obra, no supera ya no digamos a *El relojero de Córdoba*, sino ni siquiera a *Silencio pollos pelones*, que con tanto éxito se representó hace un año. (De la Maza 36).

Y en seguida reseña las características de la obra:

Yo también hablo de la rosa está constituida a base de pequeños y rápidos cuadros en los que se mueve la gente más pobre de México: los pepenadores, quienes también son capaces de “hablar de la rosa”. Al mismo tiempo, y como ya es una loable costumbre de Carballido, la pieza tiene su buena dosis de sátira social. Burla burlando, el autor nos presenta las reacciones de distintos estratos de la sociedad mexicana ante un descarrilamiento provocado sin quererlo por dos niños que jugaban con un bote de cemento en la vía. Los padres culpan a la sociedad en general, los maestros a los padres, los descontentos al gobierno, los comunistas al capitalismo, los siquiátras a los complejos, cuando en realidad no es culpable nadie sino la irresponsabilidad propia de la adolescencia. (...).

Los niños que provocan el accidente son llevados al Tribunal para Menores y están aterrorizados, tanto que ni siquiera pensaron en escapar cuando el tren se salió de la vía. Pero caen sobre ellos los anatemas de los maestros, de los padres y de la sociedad entera, que no trata de comprenderlos, sino de culparlos. El pedante siquiátra explica el hecho bajo la confusa luz del psicoanálisis y los niños adquieren una personalidad totalmente distinta a la sencilla que tienen, y así se nos muestran como unos pobres seres atormentados por los complejos sexuales. En cambio, el líder socialista ve a los

niños como víctimas del sistema capitalista que los ha arrojado a la miseria y ellos, en venganza, cometen ese acto de terrorismo. Y, por fin, el autor nos da, al finalizar la obra, la versión de cómo verían aquel suceso en una película de Hollywood: los niños se arrepienten y son perdonados por la bondadosa justicia; abandonan el penal y se dedican al trabajo intenso para casarse y ser felices, mientras un *gran finale* en technicolor y bailes de revista musical de los cuarenta los rodea. No será esta pieza la mejor de Carballido, pero es una magnífica obra, como todas las suyas. (De la Maza 36-7).

Es indudable la gran capacidad, la facilidad de Carballido de crear, de producir, de inventar anécdotas. En este caso, a partir de una: el descarrilamiento de un tren, perpetrado por dos adolescentes, llega a constituir todo un universo —la reproducción de la realidad nacional del momento— del cual genera una serie sucesiva de anécdotas, gracias a la imagen de la rosa.

Para ello se vale, indudablemente de una dramaturgia no aristotélica, para poder construir, para poder armar un burbujeante, chispeante, calidoscopio. Un rompecabezas armado con diversos aspectos de la cotidianidad que se vivía en la capital y en el país, mismo que le permitió burlarse de todas las diferentes teorías, tendencias sociales e ideológicas de aquel entonces. Sólo que lo haría desde una perspectiva descriptiva anecdótica, no desde una interpretación o emplazamiento dialéctico; como lo plantearía el teatro aristotélico; de allí que seguramente para Reyes de la Maza faltase esa perspectiva, para poder considerarla como una de sus mejores obras.

No obstante, en donde sí participarían algunos elementos o efectos dramático-escénicos brechtianos, sería en la misma composición y entramado de la obra —valiéndose para ello del personaje: La Intermediaria. Pero, además, Carballido recurre a todos los elementos escénicos y dramáticos de la construcción épica —brechtiana— para conformar un sistema metaficcional, como lo señala Priscilla Meléndez en su estudio: “Crítica de la crítica: *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido”: “En el caso del plano temático, la anécdota lleva a

las tablas la imagen de su propia constitución estructural y ficcional” (132).

Y más adelante:

El efecto de la metaficción en el receptor, aun cuando utiliza técnicas similares y produce efectos paralelos a la expresión brechtiana, se diferencia de ésta en que concentra su esfuerzo de creación y convierte parte del discurso literario esas técnicas y esos efectos que en el teatro de Brecht se toman en cuenta sólo en su dimensión intelectual. En el contexto autorreferencial la conciencia del espectador ante el lenguaje, el distanciamiento y la objetivación de la anécdota, y la revelación del carácter ficcional de la experiencia teatral se apartan de las posturas críticas e ideológicas ante la realidad social que impone el teatro épico. La realidad que descodifica la creación metaficcional es la propia, artística (133).

De manera que esa creación metaficcional rompe con el núcleo épico inicial de la acción dramática y, por lo tanto, elimina la propia estructura dialéctica del drama épico; por lo que:

La visión pictórica y fragmentada de esta escena [de *La Intermediaria*] se proyecta en toda la obra y nos ofrece una visión interna del teatro como la fusión de múltiples cuadros estampas. El propio Carballido enfatiza la ruptura temática y estructural construyendo su pieza en un solo acto”. (Meléndez 136).

De allí que siguiendo su propio estilo de escritura dramática, a partir de la producción inagotable de anécdotas, el formato épico se transforma en metaficción de lo acontecido a partir de la “puntada” de los chiquillos, que le permite a Carballido efectuar su propio análisis de la sociedad de ese momento:

Es decir, aun cuando la génesis del proceso metacrítico tiene como referente el mundo extraliterario, en la pieza de Carballido la noción de autoexamen reside en las estructuras anecdóticas y formales del propio texto (139).

Por su parte, el propio autor niega cualquier nexo con el modelo brechtiano, la presencia o posible relación de éste en su

obra dramática, como lo manifestara en una entrevista que le concediera al dramaturgo y crítico de teatro Tomás Espinosa:

T. E. -Se dice que sus influencias son del teatro norteamericano y de Bertolt Brecht...

E. C. -[...] Brecht es un autor que he admirado mucho, pero tarde. Las verdaderas influencias vienen cuando ya estaba yo muy madurito. He usado recursos épicos, pero nunca brechtianamente. Yo no he usado la distancia por razones ideológicas, sino como trampa emotiva. Cuando yo hago una obra con distancia es para romperla y meter a la gente emotivamente. No tengo obras épicas, tengo obras políticas con recursos del teatro didáctico... (Carballido, 1985: 242).

Carballido, al refutar el modelo brechtiano, plantea la utilización de recursos épicos y didácticos a la manera que lo efectuara Luisa Josefina Hernández en sus piezas anteriormente mencionadas, consideradas didácticas por el investigador Knowles; razón por la cual en éstas, al igual que en la de Carballido, la carga ideológica se encuentra ausente.

Es posible que por ello, la efectividad de la denuncia del estado de cosas, en las comedias y farsas de este autor, se reduzca a la mera exposición anecdótica —aunque divertida y gozosa de las lacras sociales, al circunscribirse ésta a la sola enunciación de los hechos. De allí que le asista la razón, al considerarse no brechtiano, por estar ausente el planteamiento dialéctico, fundamental en el modelo del creador germano.

Esta es la razón, por la cual a los investigadores —especialistas en la obra dramática de Carballido—, les resulte difícil, determinar la tipología de algunas de sus obras anteriores a *Yo también hablo de la rosa*, como: *Un pequeño día de ira* (1960-1961) y *Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz* (1963). O posteriores a esa: *Acapulco los lunes*; debido a que en todas ellas encontramos, por igual, todos los recursos formales del teatro didáctico y épico.¹⁰

¹⁰ Jacqueline E. Bixler. "Chapter 2. From *farsa de verdad* to Farce of Façade". *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido*. London: Associated University Press, 1997., 51-83.

Por lo que la “influencia” de Brecht, del teatro épico y didáctico en nuestro país de 1958 a 1966, si bien, por una parte, en la mayoría de los casos no fue del todo consecuente y rigurosa; por otra permitió el surgimiento de nuevos modelos de acción dramática, gracias a la presencia de un teatro no aristotélico que permitió dejar de lado la fuerte presencia aristotélica usigliana y la diversificación de la producción dramática. Misma situación que se manifestó en la mayoría de los países latinoamericanos. Por lo que, como lo plantea Priscilla Meléndez:

Como señalamos en la “Introducción” y hemos demostrado en los capítulos anteriores, el desarrollo de las teorías brechtianas del teatro —con drásticas o sutiles alteraciones— continúa desempeñando un papel central en la creación y la recepción del drama hispanoamericano. Pero en esas alteraciones consiste parte de la individualidad de las piezas que investigamos (132-33).

Si bien lo arriba expuesto por nosotros, se refiere a la dramaturgia nacional comprendida en el periodo señalado, muy pronto se puso de manifiesto una producción dramática en la que, gracias a la experiencia de los creadores anteriormente mencionados y, en la de algunos más aquí no incluidos,¹¹ se hizo presente —después de 1966— una expresión mucho más rica y variada, en la obra de los dramaturgos denominados por nosotros como los *precursores*,¹² en los que de manera más definida y abierta ya se encuentran presentes los modelos dramáticos entonces dominantes como el brechtiano, el del teatro del absurdo, el teatro documental, y demás, con una expresión propia, en la que la coyuntura histórica de nuestro país, correspondiente al segundo lustro de la década de los años sesenta, se pusiera de manifiesto en toda su complejidad.

¹¹ Héctor Azar, Maruxa Villata, Marcela del Río, por nombrar algunos.

¹² Óscar Villegas, Enrique Ballesté, Willebaldo López, Pilar Campesino, Vicente Leñero y José Agustín (Ramírez).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis, "El "Piccolo", Betolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)", *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI, 1976, 107-25.
- BASURTO, Luis G., "Prólogo", en *Teatro mexicano 1958*, selección y prólogo de Luis G. Basurto. México: Aguilar, 1959, 11-22.
- BIXLER, Jacqueline E., *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido*. London: Associated University Press, 1997.
- CARBALLIDO, Emilio, *Yo también hablo de la rosa*, en *Teatro mexicano V*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México: FCE, 1980 (Letras Mexicanas 99): 234-76.
- ESPINOSA, Tomás, "Emilio Carballido. Una entrevista", en Emilio Carballido. *Orinoco, Las cartas de Mozart, Felicidad*. México, EDIMUSA, 1985, pp. 241-257.
- GOROSTIZA, Celestino, *La Malinche*. en *Teatro mexicano IV*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas 98): 444-511.
- GUARDIA, Miguel, "La leña está verde", en *Teatro mexicano 1958*. Selección y prólogo de Luis G. Basurto. México: Aguilar, 1959, 317-8.
- HARMONY, Olga, "Entrevista a Sergio Magaña", en *Sergio Magaña teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 5-18.
- KNOWLES, John, *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, México, UNAM, 1980.
- Magaña-Esquivel, Antonio, "Celestino Gorostiza", en *Teatro Mexicano IV*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas 98): 442-3.
- , "Salvador Novo", en *Teatro mexicano IV*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas 98): 254-5.

- , “La leña está verde”, en *Teatro mexicano 1958*, selección y prólogo de Luis G Basurto. México, Aguilar, 1959, 318-20.
- MELÉNDEZ, Priscilla, *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid, Pliegos, 1990.
- MAGAÑA, Sergio, “Cortés y la Malinche”, en *Sergio Magaña teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 147-222.
- , “Palabras del autor”. en *Sergio Magaña teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 141-5.
- NOVO, Salvador, *Nómina de los teatros capitalinos y de las obras o espectáculos en ellos ofrecidos desde octubre de 1911 hasta el 30 de junio de 1961*. Apud Olavarría y Ferrari, Enrique de: *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, 3a. edición. México, Porrúa, 1961.
- , *Cuauhtémoc*. en *Teatro mexicano IV*. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña-Esquivel. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas 98) 256-82.
- , *In pipiltzintzin* (Los niños) o *La guerra de las gordas*, en *Salvador Novo teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 107-89.
- , “*In Ticitzcatl* o *El espejo encantado*”, en *Salvador Novo teatro*. México, EDIMUSA, 1985, 147-90.
- , *La vida en México en el período presidencial de Adolfo Ruiz Cortines III*. México, CNCA, 1994.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *En el nombre de Dios hablo de teatros*. México, UNAM, 1984.
- SOLÓRZANO, Carlos. *testimonios teatrales de México*. México, UNAM, 1973.

Hemerografía

- BRUN, Josefina, “Hacia un teatro nacional: Héctor Mendoza”. *Escénica* 3 (1983): 10-41.
- , “Ignacio Retes: 40 años en escena, 2a. Parte 1950-1963”, *Escénica* 8 (1984): 12-25

MORA, Juan Miguel de, "El Señor Puntilla y su sirviente Matti".
El Herald de México (04.10.66).

REYES DE LA MAZA, Luis, "El futuro del teatro es halagador".
Novedades. (25.09.66).

———, "El señor Puntilla y su criado Matti", *El Nacional*
(25.09.66).

VILLALTA, Maruxa, "El Señor Puntilla". *Últimas Noticias* (30.09.66).

ZERINA DE BRAULT, Esperanza, "Primer Premio al Grupo Teatral 'Las Hormigas'". *El Sol de México* (06.10.66).

Bibliohemerografía sobre

Yo también hablo de la rosa

FOSTER, David. "Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido. Los límites del teatro brechtiano". *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo: Semiología de la competencia teatral*. N. Y., Peter Lang, 1984.

KERR, R. A., "La función de la Intermediaria en *Yo también hablo de la rosa*", *Latin American Theater Review* 12.1 (1978): 51-60.

LIDAY, Leon F. y Woodyard, George W., *Dramatists in revolt: The New Latin American Theater*. Austin: U of Texas P, 1976.

PEERSON, Karen, "Existential Irony in Three Carballido Plays". *Latin American Theater Review* 10.2 (1977): 32.

PEDEN, Margaret S., *Emilio Carballido*. Boston: Twayne Publishers, 1980.

VÁZQUEZ-AMARAL, Mary, "Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido: Un estudio crítico". *Revista de la Universidad de México* 27.5 (1973): 29.

WOODYARD, George W., "Emilio Carballido" (Introducción a *Yo también hablo de la rosa*, en *9 dramaturgos hispano-americanos*, ed. Frank Dausser, Leon F. Lynday y George W. Woodyard, 3o. de 3 tomos. Ottawa: Girol Books, 1979.