

De Lorca, Brecht y Magaña: Notas sueltas sin gran maña

Eduardo Contreras Soto

A GEORG LEIDENBERGER

Al público se le puede enseñar –conste que digo público, no pueblo–; se le puede enseñar, porque yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras antes rechazadas. Estos autores fueron impuestos por un alto criterio de autoridad superior al del público corriente, como Wedekind en Alemania y Pirandello en Italia, y tantos otros.

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Charla sobre teatro*, 2 de

Es curioso cuánto se encasilla a los personajes en sus leyendas. Federico García Lorca no tiene permiso de ser un hombre de ideas en nuestras mitologías históricas, porque suele venderse mejor como imaginación pura, poeta sin inteligencia, todo creación espontánea; y claro, como víctima inocente del fascismo. Aceptar esto no debería impedirnos recordar que una de las últimas cosas que el granadino hizo en su vida fue firmar varios manifiestos antifascistas en compañía de otros colegas, como el entonces comunista Rafael Alberti. Lorca no era un comunista, desde luego, pero su posición ideológica se había empezado a radicalizar al calor de las luchas internas de la república española, como puede leerse en sus últimas cartas. No debería extrañarnos este hecho en un hombre que remató, en ese descarnado ataque contra Nueva York que es su *Grito*

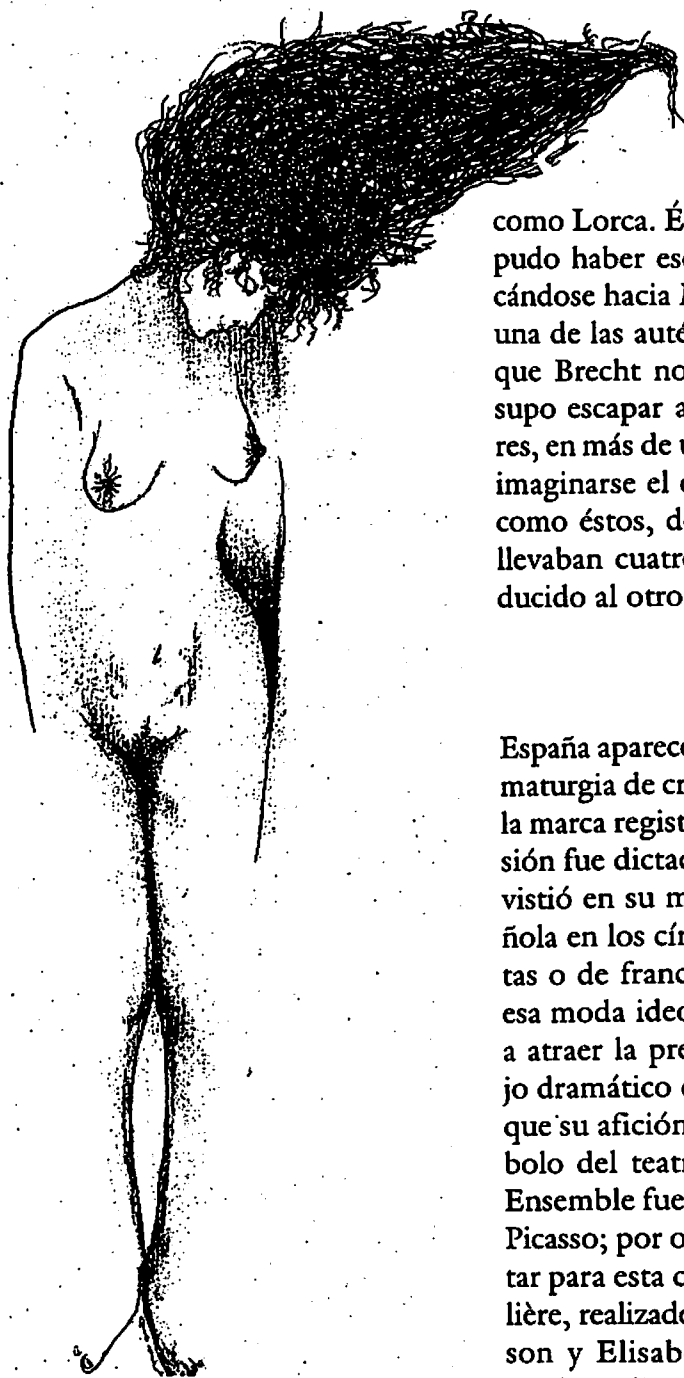
Eduardo Contreras Soto. Estudió Literatura Dramática y Teatro y Letras Clásicas en la UNAM. Ha realizado investigaciones en el CENIDIM y en el CITRU del INBA. Ha impartido clases de literatura dramática y teatro en la UAEM y en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Ha publicado diversos artículos sobre teatro y música en México y ha formado parte del consejo de redacción de la revista *Heterofonía* del CENIDIM. Actualmente es coordinador de Investigación del CITRU.

hacia Roma: "...porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra/ que da sus frutos para todos", y que tuvo el valor y la claridad para decir, en su *Oda a Walt Whitman*, su posición acerca de la homosexualidad. Hay más prosa lorquiana de la que suele recordarse, entre conferencias, alocuciones y sus trabajos poéticos y de ensayos sobre estética.



El trabajo de La Barraca ha logrado mucho más en beneficio del teatro que muchos kilos de papel teórico. Lorca tuvo la lucidez suficiente para definir una dramaturgia posible en su momento, pero también para dejar otra, sólo posible en el futuro; cuando Lluís Pasqual estrenó *El público*, medio siglo después de escrita, ahí estaba la voz del profeta, sonriéndonos con la seguridad de lo que le correspondía decirnos, a nosotros, los espectadores de su futuro. Habría que prestar un poco más de atención y un mucho más de respeto a ese teatro tan diverso, que va desde el realismo implacable de *La casa de Bernarda Alba* hasta la abstracción casi absoluta de *El público* y, sobre todo, a la más radical de las posiciones teatrales y sociales de Lorca, la manifestada en la *Comedia sin título*. En todo este repertorio hay más ideas y cuestionamientos que en muchas obras de paja que se dicen "comprometidas" o "críticas", sin la imaginación ni la riqueza poética del hombre de Fuentevaqueros.





Estoy hojeando los poemas de Lorca en una discreta traducción de Beck. Leo con placer, pero, de tanto en tanto, me detengo a pensar cómo llevar a nuestros trabajadores a disfrutar de estos placeres, y si corresponde llevarlos.

BERTOLT BRECHT, *Arbeitsjournal* (Diario de trabajo), 29 de diciembre de 1950.

Un hecho al parecer superficial y sin mayor relevancia: Federico García Lorca no parece haber conocido el teatro de Bertolt Brecht, pero el alemán sí llegó a conocer el teatro e incluso la poesía del español. Claro, Brecht tuvo la buena suerte de escapar a la persecución fascista, y pudo regresar a su patria en muy cómodas condiciones, las cuales le permitieron, entre muchas otras cosas, leer a un autor

como Lorca. Éste no: ya lo sabemos todos, pudo haber escapado a su destino embarcándose hacia México, pero se convirtió en una de las auténticas víctimas del fascismo que Brecht no fue; el ubicuo ausburgués supo escapar a tiempo de sus perseguidores, en más de un sentido. Merecería la pena imaginarse el encuentro de dos personajes como éstos, de la misma edad —apenas se llevaban cuatro meses—: ¿quién habría seducido al otro?



España aparece de modo ocasional en la dramaturgia de creación colectiva firmada bajo la marca registrada “Bertolt Brecht”: la ocasión fue dictada por la importancia que revistió en su momento la guerra civil española en los círculos intelectuales progresistas o de franca izquierda. Una vez pasada esa moda ideológica, a Brecht no le volvió a atraer la presencia hispánica en el trabajo dramático de su círculo de autores, aunque su afición por Lorca perduró, y el símbolo del teatro que albergó a su Berliner Ensemble fue una paloma creada por Pablo Picasso; por otra parte, el proyecto de adaptar para esta compañía el *Don Juan* de Molière, realizado básicamente por Benno Besson y Elisabeth Hauptmann, remitía de modo indirecto a la remota fuente ibérica del arquetípico personaje. Pero la real presencia de ambiente español en el repertorio brechtiano se da en dos obras de Margarete Steffin y Brecht: *Terror y miserias del Tercer Reich* y *Los fusiles de la madre Carrar*.



En *Terror y miserias del Tercer Reich*, la escena 22 se llama “Llega al cuartel la noticia del bombardeo de Almería”. Dos jóvenes proletarios reciben, de modo clandestino, raciones de alimentos sustraídas a los soldados acuartelados en Berlín y, al prepararse para huir del cuartel, se ponen a conversar sobre el mal humor que a los soldados les provoca la posibilidad real de ser movilizados para ir a combatir contra los republicanos españoles. Ésa es toda la mención al momento español en esta obra. *Los fusiles*

de la madre Carrar, como ya es sabido, es una reelaboración de *Jinetes hacia el mar*, esa obra irlandesa hasta la médula y perfectamente digna de John Millington Synge. Steffin y Brecht aprovecharon la fatalista caracterización original que en esta obra se hace del personaje protagonista de la madre, para transformarla en una crítica contra aquellas personas que se niegan a tomar una posición definida en tiempos de guerra. Es curioso cómo se aprovecharon elementos de la obra original que pasaron, apenas sin modificación, del ambiente de un país católico, Irlanda, a otro de la misma fe, España. Y hasta allí, porque en términos de concepción misma de la obra y de exposiciones ideológicas confrontables ¡cuán distantes acaban por ser las dos obras! Por cierto, la acción de la adaptada *Madre Carrar* transcurre en un pueblito de Andalucía, la región precisa de donde provenía Lorca.



De las tres grandes colaboraciones entre Kurt Weill y Bertolt Brecht, la menos conocida, quizá porque fue la menos exitosa en su estreno, es *Los siete pecados capitales* (del *pequeñoburgués*, le añadió Brecht en la edición de su libreto). Cuando este ballet con canciones se estrenó en París, el 7 de junio de 1933, no en cualesquiera manos sino en las coreográficas de George Balanchine y Boris Kochno y las escenográficas de Caspar Neher, así como en las piernas de Tilly Losch y la garganta de Lotte Lenya, fue un rotundo fracaso. Sin embargo, tiene una música tan buena como *La ópera de tres centavos* y *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*, las otras colaboraciones entre Weill y Brecht –y, desde luego y sobre todo, ide ellos dos con Elisabeth Hauptmann!–; por añadidura, el libreto es mordaz, ácido con ganas –con su tesis de que los pecados se cometen ¡al no cometerlos!– y de muy aguda crítica al *american way of life*, muy en el estilo de la época en la que los alemanes –y los franceses– se habían volcado en una soberana admiración por el ambiente del cabaret y del jazz. Nunca he entendido por qué *Los siete pecados capitales* no fue incluida en los tomos que se dicen “Teatro completo de Bertolt Brecht”, esas traducciones al español publicadas hace ya décadas por Ediciones Nueva Visión, de Buenos Aires. ¿Acaso no la habrán considerado los argentinos una obra de teatro, ya que es, más propiamente hablando, el guión con las acotaciones coreográficas y las letras de las canciones? Sin embargo, en la edición original de Suhrkamp fue incluida en las “piezas”, es decir, como teatro. En México es, de cualquier manera, una obra casi desconocida. No lo era, sin embargo, para Sergio Magaña.



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 esto insisto, por la creencia juvenil que existe todavía de que el teatro brechtiano estableció el distanciamiento entre la acción dramática y el espectador. No hay tal: este distanciamiento lo establecieron los griegos.

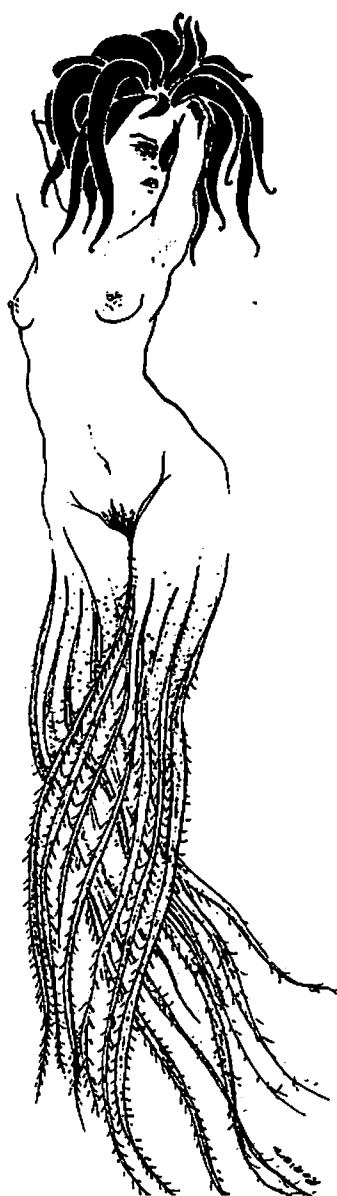
SERGIO MAGAÑA, entrevista de Olga Harmony, 1985.

En el mundo de olvido y menosprecio que rodea la obra del mejor dramaturgo mexicano de todos los tiempos existe una pequeña obra inestrenada e inédita en vida de su autor: *Ana la americana*, escrita, al parecer, en 1984. En 1995 la coeditaron Plaza y Valdés y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, dentro de una colección de *Teatro Breve*. Cuando leí esta obra por primera vez no me percaté de lo que Magaña se había propuesto en este trabajo; tuvo que pasar un buen tiempo para que, por fin, se me ocurriera asociar ideas y me diera cuenta de que Magaña había escrito nada menos que su versión de las acciones y los diálogos nunca escritos de *Los siete pecados capitales*, de Weill y Brecht. Magaña se tomó todas las libertades que quiso para orientar el ambiente general y el tono dramático de las acotaciones coreográficas del original alemán, y obtuvo su muy propia y peculiar mordacidad, a veces rebasando los alcances grotescos del modelo: el dramaturgo michoacano no recurre a conocimientos teóricos, sino a su muy desarrollada intuición y a una afinidad común con el modelo usado, que le nacía sin duda de su propia experiencia en ámbitos arrabaleros y cabaretiles. Sería una experiencia escénica muy intensa, casi diría violenta, montar juntos los textos de *Ana la americana* y *Los siete pecados capitales*, con la música de Weill: un espectáculo como de hora y media gozosamente subversivo.



La edición de *Ana la americana* por Plaza y Valdés-CNCA no ofrece una sola indicación, ni explícita ni indirecta, de la relación de esta obra con *Los siete pecados capitales*. Un lector desprevenido de tal relación podría tomar a esta obra de Magaña como original suya por completo, aunque le intrigara leer en sus acotaciones que el michoacano pide a los personajes entonar, de cuando en cuando, varias canciones, y sólo da el primer verso de las letras de cada una de ellas, sin otra guía ni referencia a música alguna. Por ejemplo, en la página 19 de *Ana...*, se aco-





ta la "Canción de las hermanas (*Mi hermana y yo venimos de Luisiana...*)". Pues bien, así empieza la primera "Canción de la hermana" de *Los siete pecados...*: "*Meine Schwester und ich stammen aus Louisiana...*". Y así están citadas por Magaña todas las canciones de la obra de Weill y Brecht, sólo por su primer verso. Es una buena paradoja: las investigaciones recientes han acrecentado la negra fama que Brecht ya disfrutaba de plagiarlo, expoliador de escritores –y escritoras, sobre todo– y empresario exitoso con gran cantidad de trabajo ajeno registrada a su nombre, junto con las correspondientes regalías. Y he aquí que, un buen día, en México aparece una publicación que no le reconoce un sólo crédito a su trabajo, por cierto en uno de los textos donde, hasta ahora, no se ha advertido plagio ni explotación de la obra de algún colaborador, por ejemplo Hauptmann, la más cercana al ausburgués por aquellos años. El que a hierro mata... No conozco el manuscrito original de *Ana la americana* –si es que sobrevive–; por lo tanto, no podría afirmar en este momento qué tan evidente omisión del punto de partida para esta obra hubiera sido decidida, a plena conciencia, por Magaña mismo. No es justo para Weill y Brecht, en términos de créditos y derechos, ya lo sé. Pero, si algún autor de teatro se merecía este curioso accidente de desconocimiento, ése era sin duda Bertolt Brecht. Valga como consuelo para el alemán, otra ironía más, que esta omisión en su crédito no le reportó algún particular beneficio monetario al mexicano: Sergio Magaña murió en la pobreza, y hasta la fecha no se cuenta con una edición ya no digamos crítica, ni siquiera decente ni completa, de sus obras. ○