

Los fantasmas escénicos de Mauricio Molina

José Ramón Enríquez

Acostumbrado a moverse con la ayuda metodológica de una división por géneros que se ha querido llamar “aristotélica”, el teatro mexicano, tanto en su dramaturgia como en su montaje, se ha sentido siempre incómodo con todo aquello que no le resulta canónico. Sin embargo, la modernidad se ha impuesto y ha sido preciso el acercamiento a unos clásicos contemporáneos que rompen por definición cualquier esquema. Tal es el caso de Samuel Beckett. Siento, en múltiples ocasiones que lo veo representado o que oigo hablar sobre sus textos, que el teatro mexicano no acaba de asumirlo en la plenitud de su humor amargo y, en cambio, lo traslada al *Tour de Force* actoral, desde las intensidades más serias y desgarradas de la vivencia. Se le fuerza, pues, a “el método”, se le hace entrar en la ropa estrecha de esquemas reconocibles.

Sería injusto decir que esto sólo ocurre en el teatro mexicano. Fue la misma operación teórica que llevó a Geneviève Serreau a considerar el teatro de Beckett como del “absurdo” en su famoso estudio, el cual hizo que Beckett considerara absurda la afirmación de Serreau, en un juego de espejos que debió divertirle mucho. Sobre todo en el hipotético pero no lejano caso de que lo convierta en un juego de palabras tan a su gusto: el “desabsurdizador” que me “desabsurdizare” buen “desabsurdizador” será...

Como quiera que sea, en nuestro país Beckett ha sido muy poco estudiado desde las influencias siempre confesadas por él mismo. Muy poco estudiado desde los círculos de Dante o desde el “todo es uno” que llevó a la hoguera a Giordano Bruno, porque “en nada se diferencian la absoluta potencia y el acto absoluto”. Apenas se le ha estudiado desde la óptica anticartesiana y radical de Giambattista Vico, el creador de la nueva

ciencia de la historia y, por lo tanto, de la dialéctica y del eterno retorno. Quien lo viera desde estas riberas “otras” tal vez llegara a la conclusión de que es tan sólo un místico a lo Bruno, sólo que sin fe, y un antiilustrado a lo Vico, sólo que sin esperanza en el sentido de la historia. Nada absurdo, pues, porque nada hay de absurdo en que el misticismo sin fe nos lleve a la agonía de Malone o la circularidad de una historia sin sentido nos deje en los pellejos de Vladimir y Estragon.

Tampoco su vida personal ha sido tomada de frente y analizada como fuente de analogías constantes. Es cierto que, entre la timidez y la franca misantropía, Beckett supo ocultar su mundo más íntimo, el cotidiano, el de andar por casa, a las miradas escrutadoras de analistas o reporteros. Sin embargo, esa vida existió y también vertebra una buena parte de sus sueños.

Sin duda, el teatro mexicano ha reflexionado poco sobre todo esto, a pesar de que Beckett haya sido llevado a escena con frecuencia, y de que la indiscutible fama que la diera *Esperando a Godot* ha hecho de esta obra teatral, que divide en dos la escena del siglo XX, un auténtico objeto de culto no sólo en nuestros escenarios sino también en nuestros centros de estudio, desde la Preparatoria hasta las facultades de las más diversas disciplinas. Desde luego que hay análisis brillantes, como los que hace desde sus posiciones teóricas la maestra Luisa Josefina Hernández con *Esperando a Godot y Final de partida*, en un libro publicado por la UNAM que debería ser ampliamente conocido y aceptados sus retos para el debate: *Beckett, sentido y método de dos obras*. Pero, en general, a nuestro teatro no lo ha caracterizado la reflexión filosófica. Nuestro teatro es más dado al despliegue del espectáculo o a la emisión desatada de los sentimientos.

Así, ya sea porque resulta más cómodo pensar en un Beckett completamente inserto en el absurdo o traducible al método interpretativo del realismo, sin referencias culturales, o porque el propio autor consiguió el propósito de velar su vida, para entregarse como página en blanco, sin antecedentes personales, es poco lo que se sabe y menos lo que se investiga tanto a la hora de hablar del autor de *Días felices* cuanto de llevarlo a escena.

Sin embargo, no fue sólo uno de los autores más cultos y elaborados de cuantos cruzaron el siglo XX (permítaseme decir que estructurado filosóficamente en una desolación cercana a la de Wittgenstein, para nada “absurda”), sino que fue también una de las más altas cumbres en el humor implacable, el auto escarnio y la paradoja de los cuales los irlandeses han dado cátedra con genios como Swift o Wilde, por poner tan sólo un par de ejemplos. Beckett fue, en consecuencia, un enamorado de la comedia muda de Buster Keaton con quien filmó la única película que hiciera en su vida.

Pero este autor personalísimo, sin embargo, se vio marcado por la presencia luminosa y aplastante de James Joyce. Compartió la angustia de Stephen Dedalus y vivió en soledad la angustiada lucha contra esa misma especie de figura paterna que lo asfixiara. Existe, al respecto, una carta en la que un muy joven Beckett escribió una frase tan reveladora como ésta: “Juro que me liberaré de James Joyce antes de morir. Sí señor”.

La relación de Joyce y Beckett no fue tan sólo de maestro y alumno, sino que se vio complicada por una relación amorosa con la hija del primero, Lucía, quien se enamoró perdidamente del segundo, antes de perder completamente la razón y ser recluida en un manicomio, el espacio deseado

por Murphy. Quizá la visión de la locura en Beckett, y aun la Winnie de *Los días felices*, uno de sus últimos textos y de los más difíciles para ubicar en el *corpus* de su obra, fueron alimentados por la memoria de Lucía Joyce.

La obra de Mauricio Molina, que la UNAM publicará en breve, toca el momento fundamental de ese amor, bien o mal correspondido, o nunca correspondido, producto del delirio y generador de fantasmas. Un amor cuya memoria seguramente resuena en la obra del genio irlandés. Así, *La ballerina y el clochard* viene a llenar un vacío en el teatro mexicano respecto al acercamiento vital a un autor tan frecuentado y tan poco analizado. Y ese acercamiento se produce, precisamente, en vísperas del centenario de su nacimiento. Samuel Beckett nació en Dublin en 1906 y murió en Francia, en 1989, en una “casa de reposo” llamada El Tercer Tiempo. Ya había consumido hasta las heces las tres copas vitales para entrar a un Cuarto Tiempo que intuyó y reflejó obsesivamente a lo largo de su obra.

Acercarse a Beckett y hacerlo en ocasión de su centenario son hechos que en sí mismos merecerían la más entusiasta bienvenida, pero, además, *La ballerina y el clochard* es un texto dramático excelente.

No hay lugar para sorpresas en lo que concierne a la calidad literaria de Mauricio Molina. Desde *Tiempo lunar*, de 1993, todos sabemos que se trata de un narrador extraordinario y con voz entrañablemente propia. También sabemos que da muestras constantes de su capacidad extraordinaria como crítico literario. Inclusive hay incursiones suyas en la poesía desde *Mantis*

religiosa de 1996. Pero, al menos yo no lo conocía como dramaturgo.

Nunca he creído que el poeta épico no pueda moverse por los caminos de la lírica o la dramática. Beckett mismo nos pone el ejemplo: un novelista genial que se continúa en el teatro y se inicia en el verso. O, muy probablemente al revés, un dramaturgo que se continúa en la novela y que nunca ha dejado de ser tan sólo un genio de la lírica. En nuestro teatro hay llegadas fundamentales al escenario desde la novela, por ejemplo la de Vicente Leñero, Juan Tovar, Ignacio Solares, Carmen Boullosa o Hugo Hiriart, por citar sólo algunas. El viaje de ida y vuelta de la lírica al teatro es mucho más común e, inclusive, en la historia de las letras en nuestra lengua éste ha sido constante. De modo que no me extraña la llegada de un escritor tan agudo e inteligente como Mauricio Molina a nuestra literatura dramática.

Lo que me entusiasma es el hecho de que esta historia de arte y locura, de sentimientos encontrados, de amores y repugnancias, no guarda nada de estudio literario ni está narrada desde fuera. Muy por el contrario, los protagonistas tienen su propia voz porque, como siempre en el mejor teatro, el autor los ha oído hablar y simplemente los transcribe.

Mauricio Molina es un intermediario entre las potencias y el acto. Viene a demostrar, en la mejor línea de Giordano Bruno, que en “nada se diferencian la absoluta potencia y el acto absoluto”. James, Lucía y Samuel vuelan cuanto quieren, como el teatro necesita que vuelen sus personajes. Para conseguir esta danza por los aires, los tiempos, las

dimensiones, es necesario que el dramaturgo esté enamorado de sus personajes y Mauricio Molina indudablemente lo está.

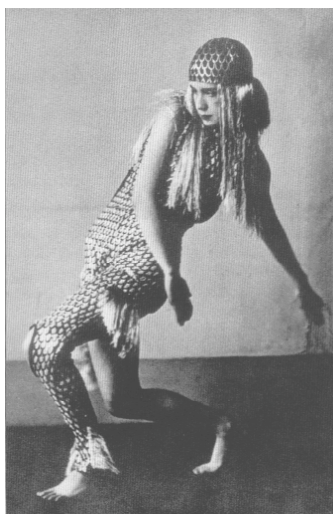
Uno de sus primeros libros leídos en inglés fue nada menos que el *Ulises*, según confesión propia, lo cual demuestra una enorme pasión hacia uno de los textos más difíciles incluso para los angloparlantes. Posteriormente, en francés, se encontró con Samuel Beckett para ya no dejarlo. Aunque *La ballerina y el clochard* esté sólidamente estructurada a partir, además de las fuentes directas, de biografías como la de James Joyce por Richard Ellmann, de Samuel Beckett por Deirdre Bair y de Lucía Beckett por Carol Loeb Shloss, “la obra surge de mis propios demonios personales”, en palabras de Mauricio Molina.

Voces, demonios, delirios que se entrecruzan, extravíos elementales o profundos entre la realidad y el sueño, entre la locura y ese espacio tan difícil de definir como salud mental. Todo cuanto llega al autor dramático y le exige que lo haga carne y sangre sobre la escena, está en *La ballerina y el clochard*.

Con seguridad, pronto llegará a montarse. Para eso permitieron Samuel y Lucía que Mauricio los encontrara y los construyera como un orfebre. Cuando llenen el escenario con su presencia estaremos ante el momento mágico del teatro y ante una reflexión escénica auténticamente enriquecedora, como ya lo es para los lectores que, como yo, compartimos en nuestra imaginación esta danza de locura y sueño, de amor y desamor, del más metafísico desencuentro en la mística al revés que elaboran ante nosotros *La ballerina y el clochard*. ■



James Joyce, 1904



Lucía Joyce, 1929



Lucía Joyce, 1932



Samuel Beckett, ca. 1930