

Guillermo Schmidhuber de la Mora

En celebración del cuadragésimo aniversario de su dramaturgia 1969–2009

Una dramaturgia que corre el riesgo del teatro

Para llegar a ser un iniciado, el dramaturgo tendrá que descubrir el *principio metafísico* del ser y del ente; concepción doble que otorga al ser todo lo humano y al ente todo lo teatral. El dramaturgo crea sobre la escena entes con potencias cuasi humanas de inteligencia y voluntad, pero que son ubicados en un mundo fronterizo entre lo imaginativo y lo fantástico. Por eso, todo dramaturgo es un pequeño dios, no porque pueda crear humanos sino porque toscamente imita la creación divina.

A través de la historia encontramos personajes que calificamos de históricos, como Napoleón o Colón, que han recibido la atención de numerosos escritos; sin embargo, también hay personajes teatrales que han sido merecedores del mismo número de escritos, como Hamlet o Edipo, a pesar de que nunca existieron. ¿Quién posee para nuestra comprensión una existencia mayormente verídica, Hamlet o Colón? Al primero lo podemos llamar el más humano de los personajes dramáticos, y al segundo, el almirante de la fantasía, como lo calificó Ghelderode. Para nosotros que estamos interesados en la aventura vital de estos personajes, nos da lo mismo si existieron o no, por eso creo en el riesgo de la existencia del ente.

Creo también en el *principio cognitivo* que afirma que el teatro es una forma de conocer. Habría que distinguir dos vías de conocimiento: el pensar y el sentir. En el campo de la filosofía, Alfred North Whitehead ha diferenciado dos *funciones de la razón*: La *razón de Platón*, que es la razón intelectual y discursiva, y la *razón de Ulises*, que es la razón práctica. Ambas son vías de conocimiento, una por la vía mental y la otra por la vía emotiva. En el teatro, ambas rutas del conocimiento son necesarias, aunque en algunos géneros se enfatiza mayormente una, por ejemplo la vía emotiva acapara al melodrama; en cambio, la pieza filosófica estimula mayormente la vía intelectual. En la mayoría de los casos, tanto la *razón de Platón* como la *razón de Ulises* son necesarias para que el discurso teatral sea percibido por el público. El dramaturgo diestro aprende a balancear ambas vías cognitivas, alternándolas eficazmente; Brecht propuso con su teatro épico la utilización única de la vía intelectual, pero en la práctica las piezas épicas estimulan también la vía emotiva, a pesar de los deseos explícitos de su autor de no hacerlo, como sucede en *Madre Coraje* que guía al público a un estado de conciencia más perceptivo de lo que la *razón de Platón* por sí sola pudiera alcanzar.

Debo confesar que muy pocas veces he experimentado esa sacudida totalizadora dentro de una sala de teatro, pero cuando me ha sucedido, los sentidos son alterados, los sonidos resultan más vibrantes y las luces alcanzan una brillantez de diamante, mientras que el misterio de la vida humana parece por un instante aclarado. Con más facilidad Calderón y Chejov me han conducido a ese doble encuentro de Platón y de Ulises. A esto llamo el riesgo de conocer.

En el final del Medioevo y en el inicio del llamado Renacimiento se pensó que la humanidad tenía que alcanzar tres valores universales: verdad, belleza y bondad, por las sendas de la ciencia, el arte y la ética, respectivamente. Creo que cada pieza debe poseer estos tres valores universales. En *Los herederos de Segismundo*, una obra de mi autoría, teatralicé esta triada de conceptos en tres personajes: el científico Clotaldo, el artista Anselmo y el Obispo. En algunos periodos de la historia del teatro, la verdad ha estado privilegiada y las piezas han investigado las fronteras de la verdad y la mentira, especialmente con Ibsen y sus múltiples seguidores; en otros periodos de la historia del teatro predominó la belleza y las obras de teatro se estetizaron, con la predominancia de la escenificación sobre la idea teatral; y en algunos etapas, imperó la bondad, por lo que la ética hizo su aparición en la escena con obras que pretendieron enderezar el rumbo de la historia social y política. Creo que la selección premeditada de uno de estos tres valores ha sido un yerro histórico porque en toda obra—de comedia a tragedia—debe haber una preocupación del dramaturgo/a por presentar equilibradamente la indagación de la verdad, la búsqueda de la belleza y la manifestación de la aspiración universal de una justicia.

La metateatralidad es una condición que determina a los personajes. Cuando el público asiste a una representación teatral o lee con propiedad una obra de teatro, hace una abstracción con la que deslinda muchos de los parámetros "vitales" y conserva sólo aquellos parámetros que le son valederos; así ningún humano es más cuestionador y dubitativo que Hamlet, porque Hamlet ha sido liberado de las minucias que devoran al hombre real, permanecen en su conciencia únicamente las grandes preguntas. Metateatralidad es una palabra que comparte cuatro letras con metafísica, o la filosofía del ser, y en su comprensión de un mundo metateatral, permite que los entes que habitan la escena, mental o escenográfica, tengan existencia más allá del espejo que refleja el mundo real.

Si enumeramos los personajes que han sido llevados una y otra vez al escenario, encontramos que poseen un grado considerable de metateatralidad por ser

intensificaciones de algunas de las características que definen a un humano, con la supresión de muchos elementos que consideramos esenciales para la vida; como ejemplo de esta prosapia dramática podemos nombrar a Edipo, Fedra, Antígona, Hamlet, el rey Lear, Jourdain, don Juan y la Celestina. Estos personajes son entes plenos e inteligentes que sospechan que fueron creados no por un Dios, sino por un dramaturgo, y que no habitan la tierra, sino un cosmos escénico del que no pueden escapar. Sin embargo, todos poseen el poder de ver a través de la muralla infinita e infranqueable que los separa de nosotros. Muchos libros se han escrito sobre estos personajes y mucho conocemos de ellos, acaso más de lo que sabemos de nosotros mismos, pero con todo esto, aún continúan rodeados de un aura de ambigüedad que nos obliga a encaminar nuestras divagaciones hacia el misterio de los humanos. El cine, la televisión y la fotografía pueden crear y recrear humanos, siendo testigos fidedignos de nuestro paso por la vida, pero únicamente la literatura y el teatro pueden crear héroes, heroínas y homúnculos, quienes dejan testimonio de aquellos escondrijos de la existencia humana que no puede ser explicados por la razón, ni por las ciencias creadas por ella, sino únicamente por lo mítico y sus promesas del arcano.

En mi obra titulada *Obituario*, el dramaturgo Rudolf ha vivido tantos años entre sus personajes que ya los siente más vivos que a los humanos con los que le tocó vivir y que están muertos o lejos. Su soledad le hace sentir la presencia de sus propios personajes, así sus entelequias pasan a ser personas y, paralelamente, las personas humanas son sombras casi inexistentes para el dramaturgo. El Epílogo es la teatralización del deseo del dramaturgo de devolverle la vida al actor, que es reflejo de su íntimo deseo de ser inmortal. Por eso escribe el Epílogo en que los dos personajes juegan como niños más allá de la muerte y más allá de la escena. Esa reunión última de los dos personajes no posee un final, ambos han quedado instalados en un mundo más allá del espejo del teatro.

En *La Secreta amistad de Juana y Dorotea*, los personajes viven en la mente de una profesora estadounidense llamada Dorothy en el instante anterior a su suicidio, todo lo que el público ve está imaginado dentro de la mente de la protagonista, hasta la escena final en la que se reúne con Sor Juana más allá de la muerte, son los pensamientos de la crítica en el instante en que pasa el túnel que separa nuestra vida de nuestra muerte. Creo que en esta pieza no hay estrictamente metateatralidad, salvo que creamos que su epílogo sucede en el mundo de los personajes puros (no contaminados con la carnalidad humana).

Soy escritor porque me gusta crear. Dejar una huella intelectual, además de una huella en la vida. El poeta mexicano Amado Nervo proponía las metas de tener un hijo, sembrar un árbol y escribir un libro. No es lo mismo que tener tres hijos y allí quedarse, o escribir tres libros en soledad y sin sombra, o sembrar tres árboles y nada más. En este año cumpla cuarenta años de dramaturgo, la fecha fue fijada al quedar finalista del Concurso Tirso de Molina de España en 1969 con mi primera obra, *La parábola de la mala posada*. Pasó el tiempo y fui escribiendo otras obras, y le llegó el turno a *Los héroes inútiles*, que se montó cientos de veces en los años ochenta. Uno de los personajes tiene un diálogo que queda en la memoria del público:

Capitán.— ¿Lo quiere saber? Hace mucho que lo pienso y a nadie puedo decirlo. La esperanza es, hoy por hoy, la virtud nacional. Mi gobierno espera; la revolución espera; usted espera volver con los suyos; el muchacho, quizás una joven; el viejo, un poco más de vida. Pero no se puede construir un mundo sobre la esperanza. ¿Qué queda de México? Sólo un poco de esperanza... una pequeña flama.

Mi primer premio lo gané con *Los herederos de Segismundo*, al recibir dos preseas: el premio del Instituto Nacional de Bellas Artes y el premio Ramón López Velarde del Gobierno de Zacatecas. Esta obra es una continuación de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Se montó en el Festival Cervantino de México. Uno de sus diálogos ha quedado siempre en mi memoria:

ANSELMO.— ¡El hambre y el sufrimiento conducen a la belleza! ¿No habéis visto desde las ventanas de la torre cómo aran los labriegos la tierra dura y seca? Cuando el arado no hace surcos, le amarran piedra enormes para aumentar su peso; así logran que sus cuchillos hieran la tierra. El hambre y las tristezas son como esas piedras, logran hacer surcos en el espíritu, para que las semillas del ser germinen.

Posteriormente vinieron otras obras y llegó el turno de escribir *Por las tierras de Colón* (1987), que sucede en Bogotá durando la primera reunión Panamericana de todos los presidentes en 1948, el día en que asesinan a un político socialista (Jorge Eliezer Gaitán) y al amotinarse el pueblo se crea el Bogotazo, el primer levantamiento revolucionario en América Latina. Esta pieza ganó el Premio Letras de Oro de la Universidad de Miami en

1987 para la mejor obra escrita en español en los Estados Unidos. Es una obra sobre los destinos de los 20 países que hablamos español en América. Durante la revuelta, una actriz mexicana y su esposo quedaron atrapados dentro de un teatro, anécdota que realmente sucedió a María Tereza Montoya y a Ricardo Mondragón, famosos actores mexicanos. Hay un diálogo entre el administrador del teatro, seguidor de los socialistas, y los actores, cuando la revuelta fue sofocada y quedaron cientos de cadáveres en medio de las calles de Bogotá.

DIRECTOR.— Aquí, en este teatro, oí muchas veces hablar a Eliécer Gaitán, aquí tenía sus reuniones políticas... pero ahora está muerto... ¿por qué, si teníamos todo para triunfar?... [*Deambula con desesperación.*] Latinoamérica es una tierra grande y rica... con una cultura anterior que se pudo sumar a la europea... Cuando Europa no tenía salida, América aparece como un mundo nuevo, aquí debía de haber continuado la historia de Occidente, pero algo sucedió y Latinoamérica se disminuye, se menosprecia... Ya no somos tan jóvenes, cuatro siglos pesan sobre nuestra memoria, y nunca hemos pasado de ser una promesa. ¡Quizás ya hemos entrado en la vejez, sin nunca alcanzar la plenitud! [*Pausa breve.*] Todavía la conquista no termina, todos los días Europa sigue conquistando a América. ¡Nuestra lucha por la independencia aún continúa porque no tenemos nuestros destinos en nuestras manos! ¡Todas las revoluciones irán al fracaso porque no basta el bolivarismo! no se puede construir nuestra América. Marx debió de nacer aquí. Tenemos que inventar, no imitar. El sueño de Bolívar de una Hispanoamérica unida no ha pasado de ser una utopía. ¡Somos tantos pero hemos sido tan torpes!

El personaje huye desolado siguiendo la sugerencia de la Actriz de esconderse. Cuando fue el estreno en 1987, alguien comentó que ponía en escena a una izquierda fracasada cuando en ese entonces parecía triunfante. La verdad es que el personaje anunció de alguna manera la caída de la izquierda en el mundo.

En 1993 regresamos mi familia y yo de una estancia de siete años en los Estados Unidos, y fue entonces cuando me interesé por escribir narrativa. Primero publiqué un volumen de cuentos titulado *De falsos epitafios y otras muertes*. Luego vino una novela: *Mujeres del volcán de tequila*, que ha sido editada en Argentina y en México. Narra la vida de siete generaciones de una familia que poseía una fábrica de tequila en Teuchitlán, Jalisco. Por años acaricé la idea de escribir un ensayo de imaginación, *Elogio de la*

estupidez, libro que presenta nueve cartas que varios animales envían a los humanos sobre nuestros vicios sociales. Entre carta y carta, va un cuento que acentúa el tema tratado. En un ensayo que recurre a la fábula para hacer pensar.

En el cambio de milenio escribí dos obras de teatro con retratos dramáticos. A mi amiga Elena Garro la subí a escena en *En busca de un hogar sólido I y II*, y a mi amigo Juan José Arreola lo hice personaje en *Alcanzar el unicornio*. Esta segunda obra cierra con un parlamento de El Poeta, un diálogo que por años traje en mi mente en espera de que un personaje que regresa de la muerte lo oralice:

Padre.— Qué irónico es que cuando aprendemos a vivir tenemos que morirnos. Mejor sería nacer ancianos y recorrer la vida hacia atrás, y gozar de la juventud con los ojos del hombre maduro, y luego despedirnos de la vida en la infancia maravillosa, y entrar en el útero materno y desaparecer.

Hay dos cosas en la vida que nadie enseña: Amar y morir. No existe la universidad de la Muerte. Así como somos torpes con el primer amor, así somos torpes con nuestra primera y única muerte.

Morir no es un evento instantáneo. Ya lo viví. Duramos en desaparecer. Nunca volveré a hojear mis queridos libros. Nunca moveré otra pieza de ajedrez. No volveré a escribir una línea. Ahora fue jaque mate al poeta. Me mataron la palabra. No volveré a besar a mis hijos, ni a mis cinco nietos. Ahora quisiera haber sido más cariñoso con mi esposa. Aunque quise recorrer caminos dulcísimos, en mi vida siempre sembré amargura.

Las obras son como los hijos, nunca sabemos hasta donde pueden llegar. *En busca de un hogar sólido* se presentó en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes en un homenaje nacional a Elena Garro. La hija de esta escritora, Elenita Paz, me dijo que hacía mucho que no sentía viva a su madre. Esta pieza se presentó en varias ciudades de México, viajó a Argentina y a Francia. Y así sumando un libro y otro, he llegado a contar noventa entre los de mi autoría y aquéllos en los que comparto título.

No quiero cerrar estas consideraciones sobre mi concepto de la dramaturgia, sin recordar la entrevista personal que tuve con Rodolfo Usigli en 1979, pocos meses antes de su muerte hace treinta años. Viajé desde Monterrey a la ciudad de México únicamente para preguntar al dramaturgo consagrado—sin duda el mejor que ha tenido México en el siglo XX— algunos consejos para un dramaturgo neófito. El dramaturgo

viejo me abrió los secretos del fatigoso camino de la dramaturgia: "Que le monten sus obras o que no le monten, no debe importarle; que le publiquen o que no le publiquen; que lo alaben o que lo critiquen, nada importa. Lo único importante es correr el riesgo del Teatro toda una vida, y cuando llegue al final sabrá si valió la pena y fue usted un gran dramaturgo, pero también puede usted correr el riesgo y descubrir que no lo fue, pero ese es el gran riesgo que tiene que correr. Si lo corre lo sabrá, si no, nunca llegará a saberlo." Conservo el segundo tomo de su *Teatro completo* dedicado en esa ocasión: "A Guillermo Schmidhuber, autor de *La catedral humana*, porque corrió el riesgo del teatro." Escribió el verbo en pretérito, como si él profetizara que yo lo iba a correr. Ese instante lo considero como un bautizo o una iniciación. Aún hoy agradezco su generosidad y su esfuerzo de recorrer conmigo el primer paso de mi itinerario dramático, a pesar de que sus ojos eran casi ciegos. El conocer los itinerarios vitales de los dramaturgos hispanoamericanos puede ayudarnos a aceptar todo lo bueno y lo mucho de malo que tiene la carrera del autor dramático. Muchas veces he dedicado libros míos a colegas con la siguiente frase: "Compañero en el gozar y en el sufrir de la dramaturgia."