

Entrevista con Luisa Josefina Hernández

MICHÈLE MUNCY

M—A riesgo de parecer algo anacrónico, empezaré preguntándole si existe una relación entre su función actual de maestra de composición y su producción literaria?

H—No, de ningún modo. No tiene nada que ver. Es decir, yo tengo que leer unas doscientas obras de teatro al año y analizarlas, cuatro generalmente por semana. Eso ya se ha hecho un hábito de veinte años y siempre son distintas. Lo que saco de ahí no es más que el placer del diálogo, la enseñanza y demás, pero realmente, que tenga que ver con lo que yo escribo, no, nunca.

M—Ahora le daremos la vuelta al tiempo y le preguntaré: ¿Cómo y dónde fueron sus comienzos de escritora? ¿Acaba de decirme que hace más o menos veinte años que enseña?

H—Sí. Contestando a la primera pregunta le diré que ya en una forma seria, comencé a escribir cuando tenía veintiún años, o sea hace veinticinco y eso fue en una forma muy escéptica porque a mí el escribir me resulta muy fácil y no me interesa mucho. Por eso lo he hecho muy desapasionadamente a lo largo de veinticinco años como la actividad para la que seguramente tengo facilidad o vocación natural, pero no pasión.

M—¿Y empezó a escribir aquí en México?

H—Sí, yo viví siempre en México.

M—¿En la ciudad de México?

H—Sí, nací en México y viví aquí siempre, bueno, hasta ahora que vivo en el estado de Morelos.

M—¿Ha publicado usted muchas novelas, ya sé que le vienen fáciles, muchas obras de teatro, muchos cuentos?

H—Cuentos no. No tengo cuentos ni poesías.

M—¿Ni poesía?

H—No.

M—Bueno, en *La calle de la Gran Ocasión* a mí me es obvio que usted cultivó una prosa poética, hasta me parece que hay poesía al final, o ¿no es poesía?

H—No, lo que ocurre es que hay una diferencia muy grande entre la poesía para el teatro y la poesía a secas, digamos. La poesía en el teatro es para decirse y para escucharse, la otra es para deleitarse leyéndola. Esa es la que yo no sé hacer en grado alguno. Pero ni un versito de este tamaño.

M—Y por qué no ha escrito cuentos?

H—Pues no me gusta escribirlos porque tampoco me gusta leerlos. Me parecen siempre apresurados y cortos. Me gustan los desarrollos largos, y un cuento, por muy bueno que sea, es una píldora.

M—Sus *Diálogos* son bastante cortos.

H—Los *Diálogos* son en realidad como una pregunta que uno se hace y que puede tener diferentes respuestas. Nada más que eso son, una pregunta, una interrogación. Y claro, cuentos no tengo, pero interrogaciones sí, muchas. Interrogaciones que podría yo resolver afirmativa o negativamente o, simplemente, dejar sin resolver. Eso es el camino de toda interrogación. No hay más.

M—Dice la crítica de *La calle de la Gran Ocasión* que la obra da una buena idea de su actitud frente a la vida. ¿Son esas las preguntas a que se refiere? ¿No las contesta?

H—Cuando no hay respuesta, yo creo que siempre se puede decir no sé. Cuando yo digo que no contesto es cuando contesto que no sé.

M—¿Es cierto que en su obra existe un vaivén entre lo natural y lo sobrenatural?

H—Sí, quizá. Lo que sucede también, por otra parte, es que yo creo que natural es casi todo, incluyendo cosas que no sean cotidianas pero que, porque ocurren de vez en cuando, no dejan de ser naturales. Entonces quizá yo pueda escribir, digamos muchos milagros y demás asuntos de esos, sin embargo no creo que sean sobrenaturales, ya que pienso que el milagro es la clave de lo natural.

M—¿Extranatural quizá?

H—No. Incluido en lo natural.

M—A esto de los milagros volveremos más tarde. En casi toda la literatura contemporánea se subraya, como consecuencia de la deshumanización del hombre, la soledad y la falta de comunicación. ¿Es eso uno de los temas fundamentales de su obra?

H—No.

M—¿En absoluto?

H—Bueno, creo que quizá he escrito personajes solos, porque hay gente sola y hay gente que no se sabe comunicar, pero no es la gente que a mí me interesa. Yo prefiero los que sí se saben comunicar y los que no están solos. No es que los ame por eso, pero los he escrito sin duda alguna porque existen, porque están en el mundo, nada más, no porque me gusten.

M—¿Entonces, en este aspecto, se separa del todo de la literatura contemporánea?

H—Pues sí, porque yo no creo en la soledad y en la falta de comunicación.

M—Quizá usted no crea en la soledad y en la falta de comunicación porque, me parece, tiene una solución muy obvia en los niños.

H—En los niños y en las clases. Siempre tengo muy buenas relaciones con mis alumnos, duraderas. Me hablan y les hablo. En realidad tengo que hacer un esfuerzo enorme para echar a la gente de mi casa y que me dejen sola para

poder trabajar. Entonces ¿cómo voy a creer en la soledad si me cuesta trabajo conseguirla?

M—¿No hay en su obra, como en la de Ana María Matute por ejemplo, una vuelta a la niñez?

H—No, yo no tengo vueltas a la niñez. No me gusta mi niñez tampoco. En eso yo soy muy siglo dieciocho. La niñez es la desgracia de la humanidad. No sirve para nada.

M—Volviendo a lo de los milagros. Me parecía que había una relación entre la literatura “engagée” y la solución que más o menos da usted, o mejor, que existe un parentesco entre la literatura “engagée” y el milagro como fin, como salvación “partagée.”

H—Hay que empezar por decir una cosa, y es que yo soy una persona para quien todo empieza y termina en Dios. Entonces se sabe que no tengo necesidad de tantas explicaciones. Puedo aceptar un hecho excepcional porque lo puedo referir a Dios con toda tranquilidad. Eso no quiere decir que yo sea una persona afiliada a una religión. Pienso que las religiones son la institucionalización de Dios. Las instituciones no me atraen, no me gusta ninguna. Entonces mis relaciones con Dios son directas, firmes y muy serias, porque de otra manera no entiendo nada, no entiendo la vida, no entiendo lo que hace nadie ni lo que pasa, ni nada. Esto es una solución, claro, y es una solución “partagée,” pero “partagée” con aquellos que piensen así, porque los que piensan que las soluciones son inmediatas no tienen nada que ver conmigo. Yo esas soluciones no las creo. Aquí le preguntan a uno con mucha claridad si es católico o no, porque ocurre que el catolicismo es la religión oficial de México y entonces nada más hay dos tipos de fanáticos: los fanáticos católicos y los fanáticos anticatólicos. Como yo no soy fanática, ocurre pues que no estoy ni en un grupo ni en otro sino en el mío particular, donde por otra parte hay muchas personas, no estoy sola.

M—Esto de que todo empieza y acaba en Dios, me contesta bastantes cosas. Una pregunta se me ocurre que, aunque un poquito lugar común, da en general mucha claridad a la obra de los escritores. Se suele decir que casi todos ellos han tenido influencias directas o indirectas de otros. ¿Le molestaría mucho comentar si en su obra hay influencias? Yo he encontrado unas pocas.

H—Bueno, yo creo que siempre hay influencias y yo debo de tener muchas. Por mi trabajo tengo que leer muchos libros naturalmente y tengo que hacer una selección de gusto. Hay libros que leo por placer, y hay otros que leo por mucho menos placer, digamos en una forma bastante obligatoria. Sin embargo pienso que las influencias en mí no son conscientes. Yo no podría decir “quisiera haber escrito como fulano,” o haber leído tanto a tal autor que sin duda lo asimilé. Aunque eso sí debe de haber pasado, pero yo no lo sé.

M—¿Pasa esto sin darse cuenta?

H—Yo creo que sí. Hay autores que realmente me encantan y que busco sus libros y los leo con gran placer. Digamos novelas como las de Christopher Isherwood, que es para mí alguien que cuenta mucho entre los autores contemporáneos. Hay, claro, otros autores, en un panorama muy general, que he leído y gozado mucho. Toda la obra de Zola, por ejemplo, completa, así apasionadamente, toda. Además de Zola, Balzac y otros autores en otros

contextos; gente como Forster, o como Conrad, muy apasionadamente Conrad. Me encanta el siglo dieciocho. Me encanta Laurence Sterne, *La vida y opiniones del caballero Tristran Shandy* es uno de mis grandes apasionamientos. También cosas como *Manon Lescaut* y *La Celestina*, que en el teatro es también algo muy grande para mí.

M—No ha tenido ninguna influencia de alguna “femme écrivain”?

H—No. Me chocan.

M—¿Cuántas obras suyas se han traducido?

H—Pues muy pocas realmente. Yo he tenido por equis causa, y a veces sin relacionarme directamente, varias ediciones en los países comunistas. Entonces me ha caído muy de sorpresa ver de pronto una novela mía en polaco, o una obra de teatro en checo. Pero, curiosamente, en Europa nada. En Estados Unidos a veces obras de teatro, cosas que salen en una antología.

M—Pero en Europa no.

H—No. En España sí.

M—Sí, pero no son traducciones.

H—No. No son traducciones.

M—Se ha dicho que su obra tenía un aspecto místico . . .

H—Pues sí claro, tiene un aspecto muy místico.

M—En *Los trovadores*, que es una de sus últimas obras . . .

H—No es de las últimas. Se publicó en mil novecientos setenta y tres, pero fue escrita el sesenta y ocho, esto es en marzo de mil novecientos sesenta y ocho. Hace ya mucho tiempo ¿no?

M—Entonces esos elementos místicos, que me parece existen en *Los trovadores*, son su aportación personal a lo que pasa mucho en la literatura actual en la que se mezcla el tiempo y el espacio, es decir ¿hay en alguna de sus obras un acercamiento hacia un “teatro universal,” o a lo que yo llamo de método vertical y horizontal; vertical en el tiempo y horizontal en el espacio, con los temas que se juntan en la cruz del medio?

H—Es una forma de explicarlo, la suya, muy clara y creo que sí coincide. Nada más que lo que pasa es que yo lo vivo de dos modos muy distintos. Un modo es el manejo del tiempo, que para mí es crucial. Eso no tendría que ver con la mística ni tendría que ver con el tema que yo trate. Digamos, yo tengo una novela que se llama *La memoria de Amadís* y en esta novela hay un manejo del tiempo muy complicado. En realidad debería pasar en un día, pero es un día que va para atrás y regresa y vuelve a irse y así muchas cosas. Para mí es técnica que no tiene nada de mística. La novela es una novela realista.

M—¿Y no representa esto una vuelta a un tema pasado que sigue existiendo y que une el tiempo?

H—Sí, une el tiempo, definitivamente, pero lo que sucede es que este sistema se puede hacer con cualquier material, con un material realista, con uno no realista, con uno místico, con cualquier material ¿no?, porque es un sistema de escribir las cosas.

M—¿Diría usted entonces que en *Los trovadores* no hay ningún elemento místico?

H—Claro que sí, los hay, pero eso es la segunda parte de lo que iba a decir. Las novelas místicas se pueden escribir sin manejo del tiempo; mística y ya está. Tengo dos o tres novelas que se puede decir que son místicas y que no tienen

nada de juego con el tiempo. Son unas novelas con el tiempo desarrollado en una forma lineal.

M—Y esas novelas que dice usted que son místicas ¿me puede decir cuáles son?

H—Todavía no las tengo contratadas y no están publicadas ninguna de las que estoy pensando. Pienso en una que se llama *Apostasia*, en otra que está por ser publicada en Novaro y en otra que se llama *Apocalipsis cum figuris*, que anda por ahí pero no está publicada.

M—Está en *La Palabra y el Hombre*.

H—Sí, un capítulo.

M—Lo he visto, pero he leído *Apostasia* como obra de teatro.

H—*Apostasia* es una obra de teatro, pero también es una novela. Como novela no está publicada. Todo eso lo que me demuestra es que el tema no tiene nada que ver con este manejo del tiempo. Si usted lee, por ejemplo, *La memoria de Amadís*, se va a dar cuenta de que el uso del tiempo es complicadísimo y que no tiene en absoluto nada que ver con la mística. Tampoco *Nostalgia de Troya* es precisamente una novela mística y el manejo del tiempo en ella es constante, simplemente un arreglo técnico del material.

M—Volviendo a *Los trovadores*, porque la crítica ha dicho que tenía muchos elementos místicos y usted también, ¿quería saber si esto era la vuelta al pasado, ya que la mística sigue siendo para muchos una religión, una especie de religión que une?

H—Para mí la mística es la relación que podemos tener con Dios y los sucesos que forman parte de esa relación. Así como la moral es la relación con los otros seres humanos, pienso pues que la mística es la relación con Dios. No tiene que ver con literatura. Es puramente humana. Uno la escribe o no.

M—Sí, pero aparece en muchas obras literarias.

H—Sí claro y entonces está sujeta a la técnica del autor, quienquiera que sea. Es una técnica universal, pero no son dos cosas que van juntas. Puede aparecer la técnica sola.

M—¿Igual que el tiempo y el espacio se puede decir que no son dos cosas que van juntas?

H—No van juntas.

M—En el único capítulo publicado de *Apocalipsis cum figuris* me ha parecido que la música y por supuesto la danza tienen un papel determinante. ¿Siempre ha tenido la música este tan importante papel en sus obras?

H—Sí, y en mi vida. Así como unas personas o escritores escriben sobre sensaciones táctiles y siempre están hablando de las cosas que son ásperas o que se captan con el tacto, yo tengo el tipo de sensibilidad que es visual y auditivo como parte de mi personalidad.

M—¿Por eso entonces hay en su obra tantas referencias a la música?

H—Y al sonido.

M—¿Y a los colores?

H—Sí, y a colores. Creo que cada escritor tiene una forma para captar sus relaciones con las cosas del mundo y llega a eso de una manera u otra. La mía es siempre por sonido y por colores.

M—Muy "baudelairienne" ¿no?

H—Sí claro. Además me gusta la música aparte. Toco el piano y la flauta. Me

gusta ya en la práctica, digamos. Me paso dos o tres horas tocando tranquilamente.

M—¿Es verdad que en su obra insiste usted mucho en acercarse a la fuente griega?

H—No. Vamos, yo creo que no.

M—Estaba pensando en la crítica estadounidense y lo quería saber directamente de Luisa.

H—Me parece ésta una actitud muy ciega de parte de algunos críticos de allí. Se creen que porque me decido un día a escribir una tragedia estoy pensando en los griegos. No. Las tragedias empezaron con los griegos pero han subsistido hasta el siglo veinte. Por eso sigo pensando que a esos críticos hay que dejarlos en paz y que piensen lo que quieran.

M—¿Cree usted que en *Nostalgia de Troya* . . .

H—Creo que los críticos se refieren más a *Los huéspedes reales*. *Nostalgia de Troya* lo que tiene es la alusión a un lugar desconocido y perdido, que tanto podría ser Troya como el Paraíso Terrenal. Entonces si yo digo que es el Paraíso Terrenal, van a decir que tengo influencias bíblicas. Pues no tengo. Bueno, en otras obras sí tengo mucha influencia de la Biblia. Verdaderamente me interesa mucho más que el mundo griego. ¡Ese mundo del Antiguo Testamento! Allí sí que se podría decir que hay una relación continua a través de toda mi obra.

M—Cambiano un poco de tema. ¿Puede hacer unos comentarios sobre la justificación del teatro obrero? ¿Tiene una meta válida?

H—¿El teatro que hacen los obreros o el que se les hace a ellos?

M—El que se les hace a ellos.

H—Pues es el teatro generalmente establecido por las organizaciones. Entonces ocurre que tiene el matiz de lo que es permitido por los gobiernos. En general esto sería la primera premisa. A los obreros nunca llegará un teatro que esté prohibido en este país o que tenga un mensaje que no pueda decirse en voz alta. Es pues un teatro sujeto a censura, siempre y en todas partes. Toda la vida. Por otro lado, lo bueno que puede tener es lo bueno que tiene el teatro en general. Un obrero, como cualquier otro trabajador, va al teatro a divertirse y se enriquece y recibe algunas cosas si puede. Si no puede no las recibe, pero ese es el fenómeno de todo el mundo en general. El teatro que les llega a ellos está sujeto, como dije antes, a censura, y ésta es una característica, puesto que el que nos llega a nosotros puede no estarlo.

M—¿Pero es un teatro de tipo social o de qué clase de tipo es ese teatro? ¿Qué van a hacer? ¿Qué están pensando?

H—No puede ser de tipo social porque se trata de que el obrero no tenga ninguna idea de lo social. No se puede hacer pues de ese tipo. La persona o escritor que lo intente no lo tendrá representado para los obreros. El teatro tiene que pasar por una serie de censores y por los sindicatos. Entonces no puede ser de tipo social en un país donde se trata de que las gentes no tengan idea de esta clase de teatro.

M—¿Por qué? ¿No lo comisionan? ¿No piden a los autores que presenten obras ya escritas?

H—A mí sí me han comisionado.

M—¿Pero no ha presentado usted una versión del *Popol-Vuh*?

- H—Sí, pero no es para obreros ni es teatro social. Yo tengo varias obras para adolescentes de escuelas secundarias y recientemente, ahora este año, tengo un espectáculo que se lleva a los obreros. Es la primera vez. Por eso sé las condiciones, sé lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer.
- M—Estaba usted hablando antes del teatro que hacen los obreros. ¿Existe en México?
- H—Un poquito solo. Algunas iniciativas de maestros de actuación. Pueden poner cualquier cosa y lo mismo puede resultar cualquier cosa. Digamos, pueden salir los *pasos* de Lope de Rueda o . . . lo que sea.
- M—¿Y ustedes en la Universidad tienen, me imagino, la mayor parte que ver con esto?
- H—No. Es independiente totalmente. La Universidad es autónoma y esto implica que es un mundo aparte. Es un mundo en el que pueden pasar muchas cosas que no son permitidas fuera.
- M—¿Qué hizo usted para montar un espectáculo para obreros?
- H—Pues hacer el espectáculo más culto del mundo, porque si a un obrero no se le pueden decir ideas, si no se le pueden reflejar realidades suyas porque resulta que todos son motivos de escándalo y de censura, pues yo hice un espectáculo sobre los Caprichos de Goya. Haciendo entonces una especie de pequeña acumulación de material dramático sobre cada capricho, el resultado fue muy bueno, o debió de ser muy bueno, porque se han rechazado obras a otras personas y a mí no. ¡Claro, nadie se atreve a rechazar la pintura!
- M—Pero en los Caprichos de Goya hay mucha crítica social.
- H—Sí claro, la gente pobre, la gente rica y esas cosas, pero no hay ideología.
- M—En sus primeras obras, me parecía que las protagonistas se destruyen por falta de voluntad, o mejor dicho, por falta de querer escoger, el famoso “choix” existencialista. Eso es quizá uno de los dilemas de la mujer. ¿Cree usted que eso justifica o explica la falta de fijeza del movimiento actual de liberación de las mujeres?
- H—¡Ah, no! Creo que no. Mire, eso del movimiento de la liberación de la mujer aquí sale sobrando. Aquí el problema es de hombres y mujeres por igual. Todo lo que sufre una mujer lo sufre un hombre y al revés. Yo no veo pues que tenga razón de ser ni nada. A mí nunca me ha pasado nada por ser mujer. Nada.
- M—Pero eso es muy mexicano. Esta situación, yo diría excepcional de la mujer, es una característica mexicana.
- H—Claro. Por eso le digo en México. Seguramente en otros lugares habrá razones muy completas, cosas de sueldos y otras, en que sí importa protestar, pero aquí no importa quejarse. Ocurre que las dificultades que tiene un hombre son las mismas que las de la mujer; las dificultades para educarse, para trabajar, la pobreza . . . tantas cosas. Todo en México es común a hombres y mujeres. El sufrimiento es por parejo.
- M—¿Entonces no hay nada en su obra, en sus primeras obras . . .
- H—¿Que quiera decir que la mujer sufre por serlo?
- M—No. Porque no quiere escoger.
- H—¡Ah, no! Yo creo que no. Simplemente que también hay hombres que tampoco escogen. Hay gente que nunca escoge. Hay pueblos en México en

que nunca nadie ha escogido nada. Esto es una realidad mexicana de algunas partes, pero pienso que no es un problema básico del ser humano.

M—¿Llamaría usted a su obra muy mexicana?

H—Pues, quizá no. Emilio (Carballido) en su obra tiene tantas maneras de ser, tantas maneras de hablar típicamente mexicanas que yo no tengo. No pienso que mi obra sea mexicana.

M—Pero en cuanto a la mujer ¿refleja la realidad mexicana de la mujer?

H—En algunas obras sí.

M—En una de sus últimas novelas ha escogido a propósito no dar nombres a los protagonistas, por ejemplo: la peregrina, el monje. ¿Es eso para universalizar su obra?

H—No, creo que no. ¿Por qué poner nombres? Hay temas que son abstracciones, que son alegorías.

M—¿Se refiere al viaje en *Apocalipsis cum figuris*?

H—Sí, el viaje. Lo escribí en un plano totalmente alegórico y con la aparición de diferentes grupos que chocan entre ellos.

M—¿Y dedica esta novela a los niños de la Cruz?

H—Sí, porque Mercedes y Santiago, mis hijos, son Santiago de la Cruz y Mercedes de la Cruz.

M—Entonces la dedica a sus niños. Una de las preguntas que quería hacerle era sobre la importancia de los niños en su obra y el que, quizá, no tiene soledad a causa de los niños, como ya apunté antes.

H—A causa de los niños y a causa de otras cosas, como le dije. La distribución adecuada del tiempo, por ejemplo, es muy básica. De repente mis hijos me dicen: ¡Mamá, me estoy muriendo de fastidio!. ¡Ah! Eso es ociosidad. La soledad empieza en el mismísimo momento en que uno deja de tener que hacer.

M—¿Es usted primero escritora o maestra?

H—Soy las dos cosas al mismo tiempo.

M—¿No son estas dos personalidades bastantes distintas?

H—No. Creo que se complementan.

M—En general se dice que el escritor no sabe hacer crítica porque es demasiado subjetivo. ¿Está usted de acuerdo con eso?

H—Bueno, hay escritores que sí, pero yo no soy uno de ellos. Yo tengo un sentido crítico tremendo, creo.

M—¿Y que pasa cuando se trata de sus propias obras?

H—Mi obra es medida de mi capacidad en el momento en que la reflejo y en ese momento es también la medida de mi persona. Si yo puedo, digamos, hablar o escribir de la vida, puedo también hablar de literatura y analizarla.

M—¿Le gustaría enseñar en los Estados Unidos?

H—No. Primero porque hay muchas cosas que son totalmente prácticas y no de mi persona que me lo impiden. Por ejemplo, a mí hoy me ha costado mucho trabajo salir del D.F. debido a que mis hijos dependen enteramente de mí, cuatro. Y no es sólo el que yo les dé o no dinero, digamos, sino de que yo esté con ellos. Físicamente me resulta muy difícil. Mi experiencia como maestra en el extranjero fue espléndida. Me fui un año a Cuba y me salió divino un seminario de dramaturgia que hice.

M—Pero es un país de habla española.

H—Pero cubanos, Michèle. Eso es otra cosa. El cubano no es mexicano. Nada parecidos.

M—Parece que en los Estados Unidos se interesan muchísimo por lo que llaman la vuelta al teatro indígena.

H—Eso es una palabra nada más. Eso no existe. Todos hemos escrito obras que tienen que ver con mitos, pero con una técnica totalmente moderna.

M—¿Por qué no ha escrito usted casi nada de esto?

H—Tengo dos obras de tema indígena para adolescentes. Es bonito ver un mito vivo, darle al mito una interpretación actual.

[Entrevista celebrada en México, D.F., el día 21 de agosto de 1975.]

Rutgers University (Camden)

Nueva revista teatral

Salió en 1975 (octubre-diciembre) el primer número de *Tramoya*, un cuaderno de teatro publicado en la Universidad Veracruzana bajo la dirección de Emilio Carballido. Aparece trimestralmente con el propósito de publicar los textos de obras dramáticas y material teórico y práctico. Este número inicial incluye los textos de *Pavana de Aranzazú*, auto sacramental de Luisa Josefina Hernández, y “Este laberinto de hombres,” cuento de Sergio Galindo. Para más información envíen toda correspondencia al Apartado Postal 97, Xalapa, Veracruz, a nombre del director, Emilio Carballido.