

Entrevista a Luisa Josefina Hernández

Kirsten F. Nigro

¿Qué refleja la abundante actividad teatral que se está llevando a cabo ahora en México?

Yo creo que el público ya aprendió a ir al teatro, que ése era el problema, digamos, en la época de Usigli, que las gentes no iban al teatro porque preferían cualquier cosa menos el teatro. Había una élite que iba al teatro, pero de personas contadas. Ahora es muy sorprendente, muy agradable ver que cuando se hace teatro en lugares que son barrios y colonias pobres, la gente corre al teatro, gente sin preparación, pero que sabe que ahí puede divertirse. Esto es creo un cambio del público. Y también de la población de México, pues estamos verdaderamente derramándonos. En el último censo éramos 15 millones y en esos 15 millones hay un público para poder distribuirse en cines, en espectáculos frívolos, en revistas, en todo el teatro.

Dentro de esta actividad teatral ¿cómo figura el dramaturgo mexicano?

Yo pienso que en general los mexicanos no son muy dotados para hacer teatro. Es cuestión de carácter. Somos buenos poetas y buenos pintores; vemos que hay muchos más novelistas, no siendo todos buenos, pero muchos más que dramaturgos. Esto implica que el teatro no es una de las vocaciones nacionales, porque esa escasez es muy notable. Es decir, al muchacho mexicano que le interesa el teatro le gusta mucho más el ser actor. Ya sabe que si escribe teatro no va a poder vivir de eso; no puede contar con que eso va a ser una fuente económica.

Pero ¿qué quiere decir todo esto para el bienestar de un teatro nacional mexicano?

Es una cosa muy grave para todas las personas que escriben. Tenemos que pensar en muchas condiciones del país. Por ejemplo, tenemos que pensar que el teatro en México se hace por medio de instituciones del gobierno o por medio de empresarios privados; que el empresario privado siempre va a escoger el tipo de obra que mejor puede entretener al público que es más abundante, que es la clase media. Entonces, su selección va tirando hacia el éxito económico. En el empresario comercial sí se ha escogido obras

mexicanas cuando piensan que van a ser éxitos económicos, y muchas de ellas lo son. Pero esto es de última. Cuando yo empecé a escribir, todos nosotros estábamos funcionando con empresas del estado, ninguno con empresas privadas.

A pesar de todo esto, ¿hay una tradición de dramaturgia mexicana, ¿verdad?

Sí, a partir de Usigli. *El gesticulador* es el primer éxito popular del teatro mexicano, admitido públicamente. La diferencia que hace la presencia de Usigli es la de popularizar un teatro avocado hacia la problemática de México, y sobre todo unos problemas tan difíciles como es la política mexicana. Eso es muy significativo porque implica una toma de conciencia del escritor y la transmisión de esa conciencia al público. Esto ya es una acción mayor del teatro—despertar conciencia y un sentido de identidad. Allí es donde Usigli es una figura verdaderamente aleccionadora para los dramaturgos que le siguen. Mientras el autor mexicano era una persona que rechazaba su realidad, no podía alcanzar ninguna realidad, no podía alcanzar los valores universales. Pues ¿cómo podía?

¿Me pudieras hablar un poco de esa tradición que arranca de Usigli?

Bueno, no es casual. Usigli fue maestro de Sergio Magaña, de Carballido, de Ibargüengoitia, mío, desde luego. Lo importante era notar, entender, admitir que ése era el teatro que había que hacer. Yo creo que de los dramaturgos que salieron de ese grupo, llevando ese reconocimiento de México, quizá el más brillante sea Magaña. Pero el más fecundo, desde luego, es Carballido y el que quizá haya escrito las obras más accesibles al público. Ahora, lo que pasa es que ha habido una conciencia de la técnica. Los de la generación de Usigli eran autodidactos todos; no tenían entrenamiento concreto sobre teatro. La generación nuestra es una generación definitivamente universitaria; todos estudiamos en la UNAM y todos estudiamos teatro. Esto es importante porque te abre el mundo de la técnica conciente.

¿Qué pasó en el teatro mexicano después del realismo tan dominante de los años 50?

Había dos corrientes importantes de teatro: la cosa Brechtiana, por un lado, y el teatro de lo absurdo. Estas dos cosas fueron simptomáticas para apartar del realismo a personas que estaban escribiendo teatro; o sea, el ver que uno podía desprenderse de todos los convencionalismos escénicos, no solamente en cuanto al tratamiento de carácter, sino también de escenografías y de espacios. Eso es una sensación de liberación muy grande para el escritor. Entonces la gente empieza a preguntarse ¿por qué hago yo esto [el realismo] cuando puedo hacer un teatro que va para todos lados y hace lo que quiere y dice lo que quiere?

Pero, ¿no hay en ese momento también como un rechazo del compromiso con la realidad mexicana?

No, al contrario. Hay una didáctica de la realidad mexicana y entonces empieza a haber una crítica con conclusiones. Son obras escritas muy a lo Brecht por la mayor parte.

¿Y ahora en la década de los 80?

Sobre todo, yo pienso que estamos volviendo al realismo.

¿A qué atribuyes esto?

Sobre todo yo pienso que hay una sensación de fracaso en cuanto a la teoría didáctica. La mayoría de las obras didácticas son pro-socialismo, y de pronto viene una conciencia de que eso tampoco funciona como una forma de gobierno, que lo mismo que le puedes reprochar a un país capitalista se lo puedes reprochar a un país socialista. La gente ya no tiene ganas de estar haciendo un juego de premisas y conclusiones que no sirven. No se puede estar haciendo obras didácticas sin tener ninguna conclusión que proponer. El realismo entonces es la vuelta a la psicología personal.

Cuéntame un poco del desarrollo de tu obra.

Cuando todavía estaba escribiendo teatro realista me dio mucha flojera hacer algo que hacían mis contemporáneos y amigos. Y esto es escribir una obra por pura pasión, y luego resulta que tienes que ir con tu obra para ver dónde te la ponen. Esto no lo iba a hacer. La última obra que escribí de buena voluntad fue *Los huéspedes reales*, y ahí lo corté. Entonces decidí que yo escribo una obra el día que me la encarguen. De ahí para acá todas mis obras me las han encargado, y tengo como 35. Los primeros encargos fueron para festividades nacionales. Empecé escribiendo primero *La paz ficticia*, luego *Popol Vuh*, luego *Quetzalcóatl*, y después *La fiesta del mulato*. Era teatro para jóvenes de secundaria y había que educarlos en movimientos históricos de México. A mí me gustó mucho ese sistema porque me daba la oportunidad de enjuiciar cosas. Pero luego yo tuve un cambio personal. Dejé de interesarme la política y la realidad social inmediata, y me fijé más en una serie de ideas metafísicas sobre el destino del hombre y los valores de los seres humanos. No es que yo haya renunciado a ser mexicana, porque la última obra que yo escribí, que se llama *La cadena* (1983), es inmensamente política.

¿De qué trata?

De la cadena de robos que pasan en México en todas las clases sociales, desde la más alta hasta la más baja; todo el mundo ladrón. Pero ese mismo año yo había estrenado *El orden de los factores*, que es una obra de crítica de estos momentos que está pasando la clase media mexicana, que por fin se está liberando de sus hipocrecías. Porque tenía hipocrecías sexuales, hipocrecías de la palabra. Pero esto no quiere decir que ya haya alcanzado liberarse del todo. Lo que la clase media está ahora es confusa. No ha tomado una personalidad definitiva ni muy positiva todavía. Este estado de transición es lo que me interesa mucho a mí, especialmente en los jóvenes de hoy. Son jóvenes en los que abundan mucho los accidentes, las drogas, las violaciones, los suicidios.

Y en cuanto a lo que estás haciendo ahora, en estos días . . .

Yo me siento muy libre en este momento. Lo que pasa es que yo ya soy una

mujer mayor; tengo 56 años. Entonces, yo puedo tener muchas cosas que decir, pero el teatro debe ser mi instrumento y no yo el instrumento del teatro. Cuando yo tengo ganas de decir una cosa en forma realista, la digo, y si me parece que esa forma no me sirve, uso como instrumento otra forma. Me siento no comprometida con la técnica, no comprometida con el estilo, pero sí comprometida con la verdad y la belleza.

Ciudad de México

Noviembre de 1984