

## Des/armonía como provocación creadora

### Guillermo Schmidhuber de la Mora

Tras la búsqueda de su vocación creadora, los dramaturgos mexicanos han enfrentado mayormente la desarmonía que la concordia. Bien es sabido el terrible desacuerdo en que vivió la generación 1924 del teatro mexicano.<sup>1</sup> Las desavenencias fueron grandes, principalmente porque el llamado grupo Contemporáneos fue poco incluyente. Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, organizadores del Teatro de Ulises, disfrutaban del escarnio de quienes no eran sus amigos, como la llamada Comedia Mexicana o el Grupo de los Siete. A éste lo apodaron los “Pirandellos” a consecuencia de una representación de este autor italiano por Alfredo Gómez de la Vega, como lo recuerda un artículo publicado bajo el nombre de Marcial Rojas, conocido seudónimo que compartían, y que en este caso esconde posiblemente la pluma de Xavier Villaurrutia. La opinión es derogatoria y sin ningún reconocimiento para el Grupo de los Siete:

Existe en México un pequeño grupo de hombres dedicados en cuerpo y pluma, o en intención al menos, a la producción dramática. Autores de obras que hace años no lograban subir a la escena, su actividad, que coincidió con la representación de los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, los hizo merecedores de una denominación graciosa, hecha por un autor anónimo tal vez o por uno de ellos mismos: los pirandellos. (Rojas 4)

El artículo termina vitriólicamente al sugerir que los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García, pertenecientes al Grupo de los Siete, “Eran una sola persona”, por lo que el grupo estaba integrado por “seis personajes en busca de autor porque ninguno lo parecía así de pronto” (4). Otra mofa en parodia del soneto quevediano satiriza a Gómez de la Vega: “Érase un hombre a una peluca asido, / érase un hombre en un tacón metido / érase que se era un afamado / actor de salto, moco y alarido...” (cit. en Rodríguez Chicarro 7). Nunca incluyeron en sus ensanchados artículos sobre su nuevo teatro las aportaciones de otros. La noche

del estreno de *El gesticulador* (1947) fue un zipizape orquestado por Novo, en el que Rodolfo Usigli acabó rodando escaleras abajo con los lentes por el suelo en el teatro de Bellas Artes. Usigli nunca volvió a pronunciar el nombre de Novo y guardó esa animadversión por el resto de su vida. El ambiente en que escribieron los integrantes de la generación fundadora del teatro mexicano podría calificarse de retante pero nunca de nutriente.

Pasados los años, el mismo Usigli guardaba temor a la palabra hiriente de sus contemporáneos, tanto que cuando preparó la edición de su *Teatro completo* dejó fuera de la compilación su pieza breve *Estreno en Broadway* (1970), escrita antes de *¡Buenos días, Señor Presidente!* (1971). ¿Acaso la razón fue el temor a la mofa pública? La trama de *Estreno* presenta a un autor que sueña con estrenar en Broadway y que esa noche imaginariamente lo cumple. El personaje del dramaturgo tiene elementos que pueden considerarse autobiográficos, como lo prueba el siguiente párrafo:

Viví años enteros en un mundo de espaldas indiferentes, heladas y ace-  
radas. Entonces creé un teatro mío y formé, con mis manos, a jóvenes  
actores que en cuanto pudieron piar y hacer un ejercicio de vuelo, me  
dejaron porque no tenía yo teatro y no podría pagarles, y, sobre todo,  
porque no entendían mi obra, mi tragedia del hombre, la misma que  
acabáis de aplaudir vosotros. (202)

Usigli no alcanzó en vida a ver un estreno suyo en Broadway. Sin embargo, no fue un imposible para otros dramaturgos hispanos.<sup>2</sup>

La animadversión de la generación 1924 fue heredada por la generación de 1954. Novo fue el maestro y promotor de Sergio Magaña y Emilio Carballido y bajo su tutela los dos estrenaron en el Palacio de Bellas Artes, apoyo no tan desinteresado porque era una forma de impedir que brillaran Usigli y sus alumnos del taller de dramaturgia. Usigli tuvo en bajo aprecio las obras de Carballido, como puede comprobarse con el comentario que agrega al hablar de *El patio*, de los hermanos Álvarez Quintero, pieza a la que califica de “la *Rosalba* de los Quinteros”, con una alusión irónica por el género de sainete y la estructura tradicional de *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido (1950).

De la generación 1954, Elena Garro fue la mayor admiradora de Usigli, seguida por Hugo Argüelles. Para el dramaturgo veracruzano el ser estridente era su forma de relacionarse en el mundo, como puede comprobarse en la siguiente anécdota. En sus inicios recibió consejos de Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido. Argüelles contaba que sus mentores imponían sus formas de escribir teatro y cuando el joven dramaturgo les mostraba sus piezas, sus maestros las menospreciaban. Argüelles decidió presentarles una

obra siguiendo con detalle el método propuesto y cuando los maestros citaron al diligente alumno para felicitarlo por lo atinado de su dramaturgia, el joven tomó el manuscrito y lo partió en dos ante los ojos atónitos de los maestros y afirmó que escribiría como le apeteciera. Huelga decir que nunca fue el alumno predilecto de sus solícitos preceptores. Otro de sus decires era: “¿Quieres saber quiénes son los mejores dramaturgos de México? Pregúntale a Carballido; si los alaba son malos y si los critica son buenos”, y su rostro se iluminaba con una sonrisa cínica, que parecía decir: “A mí nunca me alabó”.

La generación de 1984 inició con gran armonía. Fuimos bautizados de “Nueva Dramaturgia Mexicana” y logramos el apoyo de afamados dramaturgos y críticos—inicio que pudiera parecer incongruente con el pasado de animadversión, pero al final, por desgracia también nos afincamos en islas apartadas. Murió Oscar Liera en el 1990, Felipe Santander y Jesús González Dávila en el 2000, Víctor Hugo Rascón Banda en el 2008 y poco a poco la generación quedó minada. Rascón Banda escogió seguir el camino del exitoso servidor público y se apartó del grupo, adaptando sus nuevas piezas a directores y actrices para lograr montar asiduamente, pero nunca escribió sobre su propia condición humana. González Dávila tuvo grandes éxitos tanto en escena como en pantalla, pero no concluyó su camino dramático porque mejores fueron sus inicios. De esta generación, Felipe Santander fue el más representado y *El extensionista* ha quedado como muestra de una dramaturgia cumplida. Por su parte Liera creó en sus últimos años la mejor dramaturgia de esta generación. De los vivos, Sabina Berman logró consolidarse como “la dramaturga” en un periodo en que la mujer escritora alcanza mayores aprecio. Su teatro no presenta a una mujer nueva, sus personajes batallan más sobre las búsquedas femeninas que sobre sus descubrimientos y hoy vive retirada del teatro. Sin embargo, la vitalidad de esta generación queda patente por la reciente reedición del volumen *Nueva dramaturgia mexicana* (2012) con ocho obras originales. A pesar de todo, la dramaturgia mexicana ha alcanzado grandes metas, pero más lejos habríamos llegado si hubiéramos establecido redes de admiración mutua y de amistad—poder ser todos juntos, ser mucho y al mismo tiempo. Pero los mexicanos no poseemos esta rara habilidad.

En otras latitudes había la posibilidad de una mayor integración. Los festivales de teatro eran verdaderos ritos ideológicos. Los dramaturgos y teatristas de la generación 1954 vivieron una armonía continental desconocida anteriormente en el teatro latinoamericano. Cuba y los diversos festivales de teatro, especialmente los de Caracas y de Bogotá, eran reuniones de crecimiento y nutrición creativa. Con admiración veíamos los jóvenes de

entonces a dramaturgos de la talla de Enrique Buenaventura, Egon Wolff y José Triana. Había una hermandad tácita que sanaba todas las desavenencias. Otro ejemplo de la capacidad de colaboración de los hispanoamericanos son las labores de apoyo a la dramaturgia argentina de la Fundación Somi y del Teatro del Pueblo. La primera es una institución destinada a estimular al autor teatral argentino, a través de puestas en escena, ediciones, talleres, seminarios y concursos. Su nombre rememora a Carlos Somigliana (1932-1987), un dramaturgo de la generación 1954, misma a la que pertenecen los actuales miembros del consejo—Roberto Cossa, Bernardo Carey y Carlos Pais—junto con otros consejeros que son dramaturgos pertenecientes a la generación 1984: Marta Degracia, Roberto Perinelli y Eduardo Rovner. Esta fundación tiene la administración del Teatro del Pueblo, un espacio teatral que continúa la tradición de uno de los primeros teatros independientes de América Latina y que fue fundado en 1931 y coordinado por Leónidas Barletta (1902-1975), director teatral, dramaturgo y periodista.<sup>3</sup> En este espacio teatral han estrenado la mayoría de los dramaturgos importantes de Argentina, incluido Roberto Arlt. Otro intento con grandes frutos es la labor de GETEA de investigación teatral y la Maestría en Teatro Latinoamericano y Argentino, bajo la orientación de Osvaldo Pellettieri, fallecido en 2011, con investigación para revalorar el pasado del teatro argentino, tanto de dramaturgos como de teatristas. Su congreso anual, ahora organizado por Marina Sikora, es el coloquio de teatro más importante de la América Hispana.

Un segundo ejemplo de colaboración es la llamada “Patota”, integrada por Roberto Ramos Perea, Rodolfo Santana, Eduardo Rovner, Mauricio Kartún, Marco Antonio de la Parra, Fermín Cabal y yo, representando a seis países. Se reunió por primera vez en el II Encuentro de Teatro Latinoamericano en The Catholic University of America, en Washington, D.C. Recuerda Ramos Perea: “En aquella ocasión, conocernos fue más que una mera disposición al intercambio, sino el reconocimiento de que bajo el signo de una misma época, era imperioso que encontrásemos las afinidades y los puntos de contacto que conformaban, en lo que a nosotros respecta, la dramaturgia latinoamericana contemporánea” (Cabal, et.al. 1). Luego siguieron varios encuentros. En el Congreso Mundial de Dramaturgia de Caracas, en abril de 1992, se sumó Fermín Cabal, por ser el más latinoamericano de los dramaturgos españoles. En un encuentro de dramaturgia en Louisville, Kentucky, nutrimos una idea nacida en Washington. Ramos Perea recuerda: “Una idea que partía de una premisa importante: no existen libros de dramaturgia en español, y de existir, no están atemperados a la realidad iberoamericana” (Cabal, et.al. 2). La idea de convocar

a talleres de dramaturgia fue de todos, pero el formato fue ideado por Rodolfo Santana. Cada dramaturgo en ciernes enviaba una obra a media creación al dramaturgo que iba a ser su tallerista. Luego éste analizaba la obra e intercambiaba una carta con el aprendiz con sus recomendaciones. Posteriormente llegaban a un encuentro personal en medio de un coloquio de dramaturgia y se afinaba la obra que había sido terminada ya por el/la joven dramaturgo/a. Luego vino el Primer Congreso del Autor Dramático Iberoamericano en agosto de 1993 en Puerto Rico. Allí bautizamos a la “Patota” con el elegante nombre de Grupo de Estudios Dramatúrgicos Iberoamericano (GEDI). El año siguiente, convoqué al Conversatorio sobre Dramaturgia Latinoamericana en la Universidad de Guadalajara durante la Feria Internacional del Libro. Posteriormente, Santana invitó al Primer Taller Superior de Dramaturgia de Caracas en abril de 1995 y Ramos Perea organizó el 2º Taller Superior de Dramaturgia de San Juan en octubre de 1996, con doce jóvenes dramaturgos puertorriqueños y siete críticas especializadas en la dramaturgia de cada integrante de GEDI.<sup>4</sup> Bajo la sombra bienhechora de Usigli, los siete dramaturgos emulamos el *Itinerario del autor dramático* (1940) que escribió Usigli como guía para dramaturgos noveles, y cincuenta y ocho años después apareció el *Nuevo itinerario del autor dramático iberoamericano* con la autoría compartida, libro que fue publicado con el patrocinio editorial del Ateneo Puertorriqueño. Un año después Fermín nos reunió en la Casa de América de Madrid en una mesa redonda sobre dramaturgia. Durante estos encuentros dialogábamos sobre lo que estábamos escribiendo y nos criticábamos los textos que nos habíamos enviado.<sup>5</sup> En el primer encuentro de Puerto Rico, descubrimos que coincidentemente los siete estábamos escribiendo una obra sobre la muerte. Además, compartimos el mismo traductor, Charles Thomas, quien nos publicó en inglés en los mismos volúmenes. Ramos Perea dirigió dos piezas mías en Puerto Rico: *La secreta amistad de Juana y Dorotea* y *Dramasutra*. También dirigió *Compañía*, de Eduardo Rovner. Por mi parte logré que montaran cinco obras de la “Patota” en Guadalajara. Yo no tuve hermanos de sangre, pero con ellos llegué a comprender lo mucho que puede significar la hermandad. Nunca hubo envidia sino admiración mutua; nunca hubo trampas sino puentes; nunca hubo amarguras sino risas. En un artículo publicado en *Latin American Theatre Review* titulado “De Bolívar y Martí a La Patota iberoamericana”, el dramaturgo Felipe Galván definió a nuestro grupo con las siguientes palabras:

colegas, socios, cómplices, coludidos o amafiados dramaturgos que a finales del siglo XX actuaron como agentes bolivarianos decimonónicos o ideólogos martianos de entre siglos diecinueve-veinte, intentando

concretar una gran patria dramaturgica latinoamericana; aunque debe señalarse que yendo un bastante más allá, pues trascendiendo Atlántico y sin olvidar la identidad de idioma, religión y amor a las Indias, que se comparten desde la conquista y la dependencia trisecular, enriquecieron la latinoamericanidad con el ambicioso planteamiento de la iberoamericanidad. Aspecto irreconciliable tanto en los tiempos de Simón Bolívar como en los de José Martí, mas perfectamente lógico y deseable en los tiempos de los seis señores de *la Patota*, alias GEDI, y su representante venezolano, el buen humorista y genial Rodolfo Santana. (191)

El 21 de octubre del 2012 murió Rodolfo Santana y los seis sobrevivientes nos intercambiamos correos. No encuentro mejores palabras para explicar este dolor que unas palabras que nos envió Roberto Ramos Perea a manera de carta al amigo muerto:

Con tu muerte deja de latir uno de los pocos corazones que le quedan al teatro iberoamericano contemporáneo. Fiero león, que con su eterna ansia, construyó mucha de la unidad del teatro contemporáneo que aún pervive en esta América Latina. Obra construida y alimentada desde por allá en los bajos sesentas, en la que abriste puertas y ventanas a un imaginario novedoso, violento, integral. Rodolfo Santana, hermano, paisa, chamo, broder... ese inmenso hombre de teatro que fuiste tú, es y fue el armador de una de las obras teatrales más trascendentales y significativas de toda la historia de la dramaturgia mundial. Y hoy te mueres así, sin permiso y de improviso.... Justo cuando estábamos planeando otro Seminario Internacional de Dramaturgia como los que exitosamente hiciste en Guanare, en Caracas, o aquí en San Juan. Carajo, morirte así y dejar todo eso a mitad, ¡qué bolas!... Morirte tú, tú, que nos enseñaste con tus fieros cinismos que el camino a la dramaturgia era un continuo interrogarse. Tú que nos citaste tantas veces ante tu vaso de whisky a hablar de nosotros mismos, como un siquiatra demencial, mezcla de hierofante, médium y astrólogo. Tú que hiciste de la amistad un sacramento, que hiciste de tu vida privada una estupenda lección de cómo no hacer las cosas; tú que en tu imaginario pavoroso descubriste que todo tiene un contra y un después que siempre se voltean y hacen un antes y un pro. Que nos invitaste siempre a la unidad y a la amistad sin egos. Tú que nos enseñaste que no había mejor cosa que siete dramaturgos iberoamericanos reunidos en Caracas, Guadalajara, o

en Madrid, [...] hablando de mujeres, de whisky y de los dramas de Calderón. ¡Qué brillante amigo fuiste!

Según el conteo generacional de Arrom, en 2014 la estafeta autoral será cambiada y aparecerá una nueva generación de dramaturgos en los países hispanos. Usigli afirmaba que un país sin teatro es un país sin Verdad. México necesita hoy más que nunca hurgar en la Verdad hasta lograr asirla cabalmente para ponerla en práctica, sea con el teatro o mediante el proceso político, para que así los mexicanos podamos adentrarnos en los senderos de las nuevas democracias. Igualmente en Latinoamérica hace falta la Verdad, aunque en algunos países, como Argentina, existe un movimiento teatral maduro y promisorio, pero en otros aún nos quedan muchos senderos que recorrer. Nos alienta la esperanza de que la animadversión que divide a algunos de los teatristas, en unos países más y en otros menos, sea subsanada con el advenimiento de los nuevos aires de la Posmodernidad que invitan a una mayor integración y tolerancia, tanto regional como mundial.

*Universidad de Guadalajara*

## Notas

<sup>1</sup> Hay tres generaciones según el conteo de José Juan Arrom: 1924, 1954 y 1984.

<sup>2</sup> Los estrenos en inglés de Jacinto Benavente en Broadway hoy han sido olvidados, pero fueron estrenadas seis obras: *His Widow's Husband*, 31 de octubre de 1917; *The Bonds of Interest*, 19 de abril de 1917; *The Passion Flower*, 13 de enero de 1920; *La Malquerida*, 17 de mayo de 1926; *Saturday Night*, 25 de octubre de 1926; *The Bonds of Interest*, 14 de octubre de 1929 y *Field of Ermine*, 8 de febrero de 1935. Ariel Dorfman estrenó en Broadway *Death and the Maiden*, con funciones del 17 de marzo al 2 de agosto de 1992. Ver: <http://www.ibdb.com/person.asp?ID=4221>. Varios han estrenado Off Broadway, como Eduardo Rovner con *Volvió una noche* y Marco Antonio de la Parra con *La secreta obscenidad de cada día*.

<sup>3</sup> Para el Teatro del Pueblo ver: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/somi/somi.htm>

<sup>4</sup> Vicky Unruh dejó testimonio de este 2º Taller en *LATR*.

<sup>5</sup> Yo le sugerí a Rodolfo que cuidara sus didascalias porque eran las mismas de cuando escribía teatro realista y su visión dramaturgicahabía cambiado; como resultado creó *Obra para dormir al público*, con más acotaciones que diálogos; esta obra me la dedicó al publicarla. Me sugirieron que escribiera una comedia y *Dramasutra* salió de mi pluma. En esta pieza escondí seis chistes privados para los miembros de la "Patota", a quienes la dediqué con estas palabras: "A mis amigos dramaturgos de la Patota... porque han acompañado mis labores de creación con su buen humor y su incurable genialidad".

**Obras citadas**

- Arrom, José Juan. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- Cabal, Fermín, Mauricio Kartún, Marco Antonio de la Parra, Roberto Ramos Perea, Eduardo Rovner, Rodolfo Santana y Guillermo Schmidhuber. *Itinerario del autor iberoamericano*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1998.
- Galván, Felipe. "De Bolívar y Martí a la Patota iberoamericana". *Latin American Theatre Review* 44.2 (2011): 185-92.
- Nueva dramaturgia mexicana*. México: Ediciones El Milagro y CONACULTA, 2012. Con prólogo de Vicente Leñero. Incluye: *Playa Azul* de Víctor Hugo Rascón Banda; *Crónica de un desayuno* de Jesús González Dávila; *Trabajo sucio* de Leonor Azcárate; *Cupo limitado* de Tomás Urtusástegui; *Muerte súbita* de Sabina Berman; *Travesía guadalupana* de Miguel Ángel Tenorio; *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera; *Por las tierras de Colón* de Guillermo Schmidhuber y *Los heraldos negros* de Gerardo Velásquez.
- Ramos Perea, Roberto. Carta al autor. Octubre del 2012. Inédita.
- Rodríguez Chicharro, César. "Xavier Villaurrutia, Marcial Rojas y Ulises". *La palabra y el hombre* (abr-jun 1973): 3-14.
- Rojas, Marcial. "El caso de los Pirandellos". *El Espectador* [México] 1 de mayo de 1930: 4.
- Unruh, Vicky. "II Congreso del Autor Dramático Iberoamericano". *Latin American Theatre Review* 31.2 (1998): 147-50.
- Usigli, Rodolfo. *Estreno en Broadway*. *Gestos* 7.14 (1992): 199-205.