

# Entrevista a Olga Harmony

Correspondència, gener del 2008

Nació en la Ciudad de México en 1928. Estudios de Filosofía y Psicología en la UNAM. Autora de varios textos dramáticos entre los que destacan *Nuevo Día* (1952) y *La ley de Creón*, (1984), premio Juan Ruiz de Alarcón de la AMCT. Autora de la novela *Los limones* y del libro de cuentos *Letras vencidas*, primer lugar en el certamen José Revueltas convocado por SPAUNAM. Autora de *Ires y venires del teatro en México* editado por CONACULTA en su colección de periodismo cultural. Colaboradora en diversos medios como crítica de teatro. En la actualidad, y desde su fundación, lo es en el diario *La Jornada*, aparte de colaboraciones en revistas, apariciones en mesas redondas, presentación de libros y conferencias dictadas en distintas instituciones, así como jurado en concursos y convocatorias institucionales. Se le otorgó la medalla de Bellas Artes 2002. Es miembro fundador de la Academia Mexicana de Arte Teatral, AC.

Ricard Salvat: — ¿Podría decirnos, dado que usted es un testimonio de primer orden, cuáles son los momentos claves del teatro mexicano, desde 1950 o 1960? Piense que el número que estamos preparando va dedicado al público catalán y español, que, como decimos en castellano, ha conocido el teatro mexicano de manera muy «guadiánica». Por ejemplo, yo presenté bastantes espectáculos mexicanos cuando dirigía el Festival de Sitges, de 1977 a 1987. Luego han venido obras sin criterios definidos, aprovechando a veces la coyuntura de que la compañía ya estaba en Europa, otras compañías mexicanas; y pensamos que conviene que una persona con la alta autoridad que usted posee, oriente al joven posible lector del siglo XXI. Nos interesaría que hablara de autores, espectá-

culos que marcaron época y directores de escena.

Olga Harmony: — En la mitad del siglo pasado se dieron varios momentos clave para nuestro teatro. El movimiento de «Poesía en voz alta» promovido por Octavio Paz y Juan José Arreola y acogido por la Universidad Nacional Autónoma de México, dio a conocer a los entonces muy jóvenes directores Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez, que rompieron con todas las reglas del quehacer teatral y propiciaron una apertura que se mantiene hasta la fecha; de ellos, Mendoza es el que ha tenido una trayectoria más destacada y constante —como dramaturgo, director y maestro—, el recién fallecido Gurrola tuvo montajes excepcionales (el último digno de tal nom-

bre fue *Lástima que sea puta* de John Ford en 1977), algunos muy buenos y otros francamente malos, e Ibáñez se ha dedicado a la docencia. Por esos años llegó a México Seki Sano e impulsó el método stanislavskiano —que conjuntó con las teorías de Meyerhold— con su montaje de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams y que mostró otra manera de hacer teatro. Al mismo tiempo, Salvador Novo impulsó a dos dramaturgos casi novatos, Emilio Carballido (*Rosalba y los Llaveros*) y Sergio Magaña (*Los signos del Zodiaco*) cuyos estrenos en el Palacio de Bellas Artes marcaron un hito. Proliferaron los llamados «teatros de bolsillo» —ya desaparecidos— a partir del Teatro del Caracol de José de Jesús Aceves —en el que por primera vez una obra mexicana tuvo más de cien representaciones— con *El niño y la niebla* de Rodolfo Usigli. Surge el primer teatro círculo, El Granero, con temporadas de teatro y temporadas de dramaturgia contemporánea dirigidas por Xavier Rojas.

Es en estos años se crean los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social, que escenifican obras clásicas y contemporáneas bajo la dirección general de Ignacio Retes y en donde José Solé destacará posteriormente, ya como director del Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1978, funda la Muestra Nacional de Teatro que, con sus altas y bajas, dará a conocer a talentosos teatristas de provincia como Marco A. Petriz con su montaje de *La llorona*. Solé, asimismo, renueva la Compañía Nacional de Teatro fundada sin mayores logros por Héctor Azar, y en los años setenta surge el movimiento de la «Nueva Dramaturgia» con una gran cantidad de autores entre los que sobresalen Víctor Hugo Rascón Banda y Felipe Santander, éste con su gran éxito *El extensionista*.

Podría hablar, sin orden cronológico, de directores importantes como Rafael López

Miarnau al frente de Teatro Estudio; Jesusa Rodríguez que ya sólo hace teatro cabaret después de su gran éxito de *Dona Giovanni*; Ludwik Margules que nos brindó unos espléndidos montajes, destacadamente *Tío Vania* de Chéjov, *De la vida de las marionetas* de Bergman y *Cuarteto* de Heiner Müller; José Caballero con algunos de sus montajes y Germán Castillo con su inolvidable dirección de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. Están también los notables, Julio Castillo con sus legendarias puestas de *Cementerio de automóviles* de Arrabal, *Armas blancas* de Rascón Banda y *De la calle* de González Dávila y Luis de Tavira, el poderoso creador de imágenes escénicas. Otro montaje inolvidable fue el que realizó Mauricio Jiménez con un texto de su autoría, *Lo que cala son los filos*. En el transcurso de los años desde mediados del siglo pasado, surgieron los grandes escenógrafos (no hablo de los artistas plásticos que hicieron escenografías) Julio Prieto, Alejandro Luna, Gabriel Pascal y el joven Jorge Ballina.

R.S. — ¿Siguió la labor de Seki Sano? ¿Podría darnos su opinión sobre él?

O.H. — No conocí a Seki Sano, pero recuerdo que uno de los montajes que me impactaron en mi juventud fue el de *Un tranvía llamado deseo* y posteriormente *Crisol* de Arthur Miller. Seki fue muy controvertido en su época y ahora existe un movimiento que lo reivindica con estudios y videos de homenaje.

R.S. — ¿Se puede hablar de un retorno del teatro político en México?

O.H. — En realidad, nunca ha dejado de hacerse teatro político en México, así sea esporádicamente. Aparte de Óscar Liera o Víctor Hugo Rascón Banda, entre otros, en la generación siguiente existen textos como *Café americano* de Antonio Serrano y más recientemente *Clipperton* de David Olguín.

R.S. — Tuvimos la impresión de que la

Muestra Nacional de Teatro ha definido un claro programa de acción que ha mejorado considerablemente respecto a lo que fue en los primeros veinticinco años. ¿Qué opina sobre esto?

O.H. — Algo hay de mejoría gracias a la profesionalización de algunos teatreros de provincia a través de programas estatales de largo alcance. Poco a poco se van alejando del amateurismo y esto se nota, aunque todavía no sea suficiente.

R.S. — Se habló mucho en Zacatecas de la «narratología», tema expuesto por la teórica del teatro Hilda Saray durante la Muestra. ¿Cree que en esta nueva generación se sigue esa corriente? Pienso por ejemplo en *Odio a los putos mexicanos* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio—LEGOM— (obra que publicamos en este número especial), en Edgar Chías, Austin Morgan... ¿Puede decirse que se enmarcan en esa orientación? ¿Cree que se ha producido una ruptura, un cambio generacional?

O.H. — La llamada «narratología» es el teatro narrado muy en boga en Alemania y Francia. Muchos dramaturgos jóvenes se acogen a esta modalidad en búsqueda de la ruptura con las generaciones anteriores que daban la caracterización de los personajes y la acción escénica.

R.S. — ¿Se puede hablar de una generación —la que para nosotros es la de LEGOM, Chías, Zapata, Chabaud, Olmos, Román, Avante...— que sería la siguiente a la de la «Nueva Dramatología Mexicana» o sea, la de Carballido y Leñero entre otros? En principio seguimos la teoría de las generaciones de treinta años, que en España dio a conocer Ortega y Gasset. Ya sabemos que los últimos sociólogos no aceptan dicha teoría, y se habla de que prácticamente cada año se cambia de generación... pero pensamos que de alguna manera hay que ordenar los grupos o camadas generacionales. El crítico

mexicano Fernando de Ita habla de esta generación como la «sexta generación» a partir de Rodolfo Usigli... Por tanto, ¿sería ésta la de los 90/2000 o hay una o dos intermedias?

O.H. — A la generación de los años cincuenta del siglo pasado (Carballido, Mendoza, Magaña y Luisa Josefina Hernández) sucedió una en la que estarían autores como Vicente Leñero, Hugo Argüelles, Óscar Liera, Jesús González Dávila y otros. Tras ésta se presentó la de la «Nueva Dramatología» de la que es clave Víctor Hugo Rascón Banda. Después vinieron dramaturgos muy importantes como Jaime Chabaud, Sabina Berman y David Olguín. Los muy jóvenes serían sus sucesores.

R.S. — ¿Cuáles son los autores de esta última dramatología mexicana que le interesan más y por qué? ¿Y cuáles le interesan de las dos generaciones anteriores?

O.H. — Me interesan de la nueva generación, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio por su deseo de subvertir los valores, Martín López Brie por su buen manejo del lenguaje y Ximena Escalante, a caballo entre generaciones, por su eficacia para crear propuestas a partir de los mitos. Aunque no sea joven, es nuevo dramaturgo el consolidado escritor Juan Villoro con un texto muy brillante, y los demás me parecen interesantes, aunque con algunas debilidades. De la generación anterior, destaco a David Olguín, que me parece uno de los mejores dramaturgos vivos, a Jaime Chabaud y a Luis Mario Moncada. Antes estuvieron Rascón Banda, Sabina Berman, Óscar Liera y González Dávila. Y casi fundacionalmente, Héctor Mendoza, Sergio Magaña, Emilio Carballido y Jorge Ibarguengoitia.

R.S. — ¿Puede hablarnos del movimiento si es que realmente se le puede llamar «movimiento», de recuperación y valoración de los autores más consagrados como Rascón

Banda, Óscar Liera o Jesús González Dávila? O.H. — No creo que haya tal movimiento, porque aparte de los investigadores que estudian su obra, tanto Liera como González Dávila parecen no existir para un teatro que poco se ocupa de los dramaturgos fallecidos.

Víctor Hugo Rascón Banda es un autor al que no «se recupera» porque está en plena madurez de su producción, si bien en la actualidad es sujeto de estudios y variados honores.