

Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz en el teatro de Guillermo Schmidhuber de la Mora



Concepción Reverte Bernal

Universidad de Cádiz, España

concepcion.reverte@uca.es

Fecha de recepción: 18/08/2017. Fecha de aceptación: 02/09/2017.

Resumen

Este artículo trata de la vinculación entre el investigador y dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber de la Mora (Ciudad de México, 1943), el dramaturgo español Calderón de la Barca y su seguidora mexicana, la poeta y dramaturga Sor Juana Inés de la Cruz, deteniéndose en dos obras de Schmidhuber: *Los herederos de Segismundo* (1980) y *La secreta amistad de Juana y Dorotea* (1998).

Palabras claves

Schmidhuber de la Mora
teatro mexicano contemporáneo
Calderón de la Barca en México
Sor Juana Inés de la Cruz

Calderón de la Barca and Sor Juana Inés de la Cruz in the theatre of Guillermo Schmidhuber de la Mora

Abstract

This article approaches the relation between the mexican playwright and critic Guillermo Schmidhuber de la Mora, the spanish playwright Calderón de la Barca and his mexican follower, the poet and playwright Sor Juana Inés de la Cruz, focusing on two plays by Schmidhuber: *Los herederos de Segismundo* (1980) and *La secreta amistad de Juana y Dorotea* (1998).

Keywords

Schmidhuber de la Mora
contemporary mexican theater
Calderón de la Barca in Mexico
Sor Juana Inés de la Cruz

Guillermo Schmidhuber de la Mora es una figura clave de la actual cultura mexicana, como hombre de letras, dramaturgo e investigador.¹ Autor residente en el interior de México y de preocupación universal, dentro de las generaciones de dramaturgos mexicanos del siglo XX, corresponde a la generación que se da a conocer en los años 80, junto con su amigo -ya fallecido- Víctor Hugo Rascón Banda, Juan Tovar, Sabina Berman, etc. Se situaría en la generación que está tras los iniciadores del teatro mexicano que él mismo ha estudiado (Usigli, Bustillo Oro, Villaurrutia, etc.) y la generación del medio siglo (Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Hugo Argüelles, Héctor Mendoza, Héctor Azar, etc.).

1. Nacido en Ciudad de México, en 1943, hijo único de un médico de Jalisco y una señora de Coahuila; su abuelo paterno fue un fabricante de cerveza alemán, quien casó con una dama de Sonora, de sangre indígena. Al quedar viuda su madre vivió en Ciudad de México con su tía materna, Elvira de la Mora, quien trabajaba como guionista del cine mexicano tras haber pasado por Hollywood... (continúa en página 42)

La obra dramática de Schmidhuber abarca alrededor de cuarenta obras, que Peña Doria (1995) clasificaba en cinco grupos: “Teatro en cierne”, “Teatro mexicanista”, “Teatro abstracto”, “Teatro latinoamericanista” y “Otras obras” de temática variada. De este conjunto de textos, el grupo que está más próximo a la dramaturgia de Calderón de la Barca es su “Teatro abstracto”. Lo integran: *La catedral humana* (1977), *Nuestro Señor Quetzalcóatl* (1978), *Todos somos el rey Lear* (1979), *El robo del penacho de Moctezuma* (1980), *Los herederos de Segismundo* (1980), *Los héroes inútiles* (1981), *Fuegos trancos* (1982), *La ventana* (1983), *Felicidad Instantánea / Instant Happiness* (1983), *El día que Monalisa dejó de sonreír* (1987), *El ciclope* (adaptación de Eurípides, 1987), *Por las tierras de Colón* (1987), *El quinto viaje de Colón* (1987), *El armario de las abuelas* (1989), *Never say adiós to Columbus* (1991), *Video-Marriage* (1992), *Obituario* (1993), *Dramasutra o Farsa del Diablo dramaturgo* (1997), *La secreta amistad de Juana y Dorotea* (1998), *¿Quién cabalga el caballo de Troya?* (2000), *En busca de un hogar sólido* (2000), *Alcanzar el unicornio* (2004), *Mujer y mariachi* (2007), *Travesía a la libertad* (2009), *No murieron por la patria* (2011), *Cuarteto para llorar una ausencia* (2011), *Aniversario de papel* (2012), *Réquiem para Henry Crown* (2013). Varias de estas obras han sido traducidas al alemán, francés, inglés y portugués, y su teatro ha sido representado en Argentina, Brasil, España, Estados Unidos, Francia, México, Puerto Rico, República Dominicana. Ha publicado como narrador varias novelas; la más difundida es *Mujeres del volcán de Tequila* (2006), además de colecciones de cuentos. Asimismo es un ensayista e investigador de gran prestigio.² En este artículo deseo tratar brevemente de la relación entre Schmidhuber, como investigador y dramaturgo, Calderón de la Barca y la autora calderoniana Sor Juana Inés de la Cruz.

En sus ensayos de teoría teatral, Schmidhuber expresaba su admiración por el teatro de Calderón de la Barca al constituir, según dice, un teatro metafísico, de ideas, como él mismo pretendía llevar a cabo. En su artículo “Teatralidad y dramaturgia. Reflexiones de un dramaturgo sobreviviente” (1994), recogido en su libro *El ojo teatral* (1998), Schmidhuber defendía este tipo de teatro frente a otros posibles, asumiendo la dramaturgia como “un proyecto de vida” arriesgado, tal como le enseñó Rodolfo Usigli.³ Sostiene Schmidhuber en ese artículo:

Hay que rechazar el teatro de repetición mecánica orientado a la rentabilidad económica, o el teatro de mera diseminación ideológica, y buscar su dimensión metafísica, aquella por la que los personajes son entes que nos hacen reconocer nuestro ser y reconsiderar nuestro existir, y redescubrir la dimensión mística del teatro, en la que los dioses son también parte del público, como lo fueron en los ditirambos, y en la que los actores toman el lugar de la víctima del sacrificio ritual (10).

Dramaturgia es el proceso de teatralizar la vida humana mediante la abstracción de sus elementos; es un proceso cognoscitivo que conlleva el énfasis de algunos de sus elementos y la supresión de otros (13).

Para Schmidhuber, a diferencia de otros autores, en el teatro hay que dar más importancia al tiempo que al espacio. Poniendo como modelos a Shakespeare y a Calderón y citándose a sí mismo, Schmidhuber subrayaba cómo, en su obra *Todos somos el rey Lear*, el protagonista sostenía: “El teatro es un himno a la libertad y un homenaje a la humana tontería” (15). Recordemos ahora también que uno de los temas claves del teatro de Calderón es el libre albedrío.⁴ Más adelante, en el mismo artículo, continúa diciendo:

Si un todo representa a otro todo, como lo hace una parábola, es un teatro metafórico; si un microcosmos representa la realidad, como lo harían unos binoculares puestos al revés, es un teatro sinecdótico, y si la realidad está reflejada como en un espejo, es un teatro metonímico.

2. Entre otros galardones, ha obtenido el Premio de la Sociedad de Escritores de México, en 1978, por *La catedral humana*; el Premio Nacional de Literatura, género Teatro, del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Premio Ramón López Velarde del Estado de Zacatecas, ambos en 1980, por *Los herederos de Segismundo*; el Premio Letras de Oro de la Universidad de Miami, en 1987, gracias a *Por las tierras de Colón*; el Premio José Vasconcelos, del Frente de Afirmación Hispanista, en 1994; el Premio Nacional de Ensayo Alfonso Reyes, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en 1995; el Premio Víctor Sarquís Merewe, de Guadalajara, en la modalidad de Letras, en 2010; el Premio Jalisco, en el ámbito literario, en 2017.

3. Schmidhuber llegó a conocer y a tratar a Usigli y ha trabajado extensamente sobre su teatro; de hecho fue la persona encargada de dirigir la conmemoración del centenario de su nacimiento en México, en 2005.

4. Del tema de la libertad en el teatro de Schmidhuber se ocuparon Christine D. Martínez (1990), quien se centra en *El día que Monalisa dejó de sonreír* y *Los herederos de Segismundo*, y Peña Doria (1995).

De los tres tipos de teatro, el metafórico alcanza el valor más universal y es el que posee más permanencia a través del tiempo; mientras que el teatro metonímico o realista es el menos universal y el más efímero (16).

Schmidhuber consideraba que el teatro contemporáneo más significativo corresponde al tipo de teatro metafórico. Le interesa la metateatralidad y cómo se produce: teatro dentro del teatro, ceremonia dentro del teatro, juego de papeles de los personajes, referencias literarias y de la vida real, autorreferencialidad. A continuación, en el mismo lugar:

Si enumeramos los personajes que han permanecido en la historia del teatro, encontramos que poseen un grado considerable de metateatralidad por ser intensificaciones de algunas de las características que definen a un ser 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 (21).

El artículo se refiere después a la división de los géneros teatrales en cuya clasificación sigue a Usigli;⁵ a los personajes, para cuya designación prefiere hablar de *entes* teatrales⁶; a la estructura dramática interna y externa; al uso de acotaciones, diálogos y pausas, dando mucha importancia al diestro manejo de estas últimas; a lo que es un conflicto de acción frente a un conflicto de ideas. Para terminar, en dicho artículo Schmidhuber afirma la supremacía del dramaturgo pensador o intelectual recordando a Eric Bentley (*The Playwright as Thinker*, 1946); a este tipo de dramaturgos pertenecerían en su opinión, en época contemporánea, Ibsen, Strindberg, Claudel, Anouilh, Valle-Inclán, Buero Vallejo, Usigli, Villaurrutia, René Marqués, Egon Wolff, Elena Garro (con quien mantuvo amistad y correspondencia, y sobre la que ha escrito teatro), Sergio Arrau, Matías Montes Huidobro, Roberto Ramos Perea, Marco Antonio de la Parra. Como se advierte, esta lista es heterogénea, pues abarca dramaturgos europeos, mexicanos e hispano-americanos, entre los cuales figuran algunos amigos suyos.

En la conferencia que impartió Schmidhuber en el Ateneo Puertorriqueño, en 1993, con el título “Mi dramaturgia, el instante y el riesgo”, recogida también en *El ojo teatral* (1998), Schmidhuber concluía su exposición haciendo la exaltación de:

Un teatro más trascendente que efímero; mayormente temporal que espacial; marcadamente más ficcional que vivencial; más metafórico que metonímico, con un teatro de ideas más que de sensaciones, y con personajes que son entes escénicos más que personajes verosímiles. En una palabra, creo en un teatro esencialmente teatral (52).

Conozco dos libros publicados sobre el teatro de Schmidhuber, el más antiguo, el mencionado de Peña Doria (1995), donde la investigadora analizaba la metateatralidad en las obras del dramaturgo, explicando la importancia que tiene en ellas el tema de la libertad, junto al de los actos de voluntad ligados a la misma (la “volición”), los cuales conducen a lo que Schmidhuber llama “la aventura del ser”. En su trabajo, Peña Doria examinaba varias obras del “Teatro abstracto” de Schmidhuber: *La catedral humana* (1977, publicada en 1984), *Los herederos de Segismundo* (1980), *Felicidad Instantánea/Instant Happiness* (1983), *Obituario* (1993), y una de su “Teatro latinoamericanista”: *El armario de las abuelas* (1989), que poseen rasgos que permiten vincularlas a Calderón.

Peña Doria cuenta cómo *La catedral humana* surgió de la visita de Schmidhuber a la catedral gótica de San Pedro de Beauvais, que pretendía ser el edificio más alto de la Edad Media, pero que acabó semiderruida por fallos en su construcción. La obra trata del paso del tiempo. Según Peña Doria, la obra revela la lectura de obras

5. Schmidhuber diferencia como géneros “absolutos”: tragedia, comedia y farsa, y como “géneros híbridos”: “pieza” (término que empleaba Usigli) o media tragedia, melodrama o media comedia y tragicomedia o media farsa.

6. Sostiene: “Los géneros absolutos generan entes teatrales de valor analógico y universal, mientras que los géneros híbridos gestan entes con valor unívoco y personal”, p. 25. El término “ente” teatral para referirse a un personaje asocia a Schmidhuber con el español Antonio Buero Vallejo, otro dramaturgo al que admira el mexicano y que asimismo ha estudiado. En su clasificación de los personajes teatrales Schmidhuber contempla: 1) “Entes con humanidad compleja”, ej. Edipo o Hamlet; 2) “Entes verosímiles”; 3) “Entes sentimentales”, ej. Argan de Molière; 4) “Tipos”, ej. graciosos o personajes de sainete; 5) “Entes mentales” como corporización de conceptos, ej. la Conjetura en los autos de Sor Juana. Una recopilación de obras teatrales suyas se titula *Los entes teatrales* (1994).

de Paul Claudel como *La anunciación hecha a María* o *El zapato de raso*; a las que se podrían añadir *Santa Juana* de Bernard Shaw o *Corona de luz* de Rodolfo Usigli, con el supuesto engaño del milagro. Lo que me interesa resaltar aquí es que el tema de la obra, donde se trata de la fe artística y la fe religiosa y los personajes centrales del Obispo, que pierde sus convicciones, contrapuesto al Artista, anticipan asuntos que se tratarán en *Los herederos de Segismundo*. *Instant Happiness* trata de una compañía de viajes así llamada, que ofrece vacaciones de verano con la promesa de brindar la felicidad. Para Peña Doria, la obra recuerda la propuesta hecha al Doctor Fausto, pero sustituyendo la venta del alma al Diablo por la venta del alma a una Compañía. Recordemos que en el teatro anterior al Romanticismo el tema había sido tratado por Christopher Marlowe, en *La trágica historia del Dr. Fausto*, y por Calderón de la Barca, en *El mágico prodigioso*. En *Obituario*, una supuesta crítica teatral llamada Julia Serpe llega a casa del viejo dramaturgo Rudolph Gottlieb, con el propósito de realizar con su ayuda su propio artículo mortuario anticipado (el obituario del título). En el diálogo entre ambos se revela que Julia no es tal, sino un actor disfrazado, Adam Ludmann, quien pretende vengarse de Gottlieb. La obra finaliza con la victoria del dramaturgo sobre el actor al empujarlo al suicidio. En la obra intervienen los diversos agentes del espectáculo teatral: autor-actor-público-crítica por lo que *Obituario* hace evocar *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. En *El armario de las abuelas* se presenta a Estela, una joven ejecutiva embarazada quien, ante su soledad, decide finalmente abortar. Mientras espera en vano una respuesta telefónica del padre del hijo que ha gestado, recrea mentalmente la historia de otras mujeres de su familia: su abuela Elvira y su tatarabuela Eugenia; a modo de alegato feminista, los saltos hacia atrás en el tiempo revelan lo dura que ha sido la vida de las mujeres a lo largo de los siglos. En esta obra la sustitución de las mujeres en escena se hace a través de un armario, por el que entran y salen las tres mujeres cambiando de vestimenta, lo cual recuerda inmediatamente la alacena que sustenta el juego escénico en *La dama duende* de Calderón de la Barca.

Lourdes Betanzos (2006) analiza nuevamente la metateatralidad en el teatro de nuestro autor, relacionándola con grandes dramaturgos (por ej., Shakespeare y Calderón) y el psicoanálisis freudiano. Betanzos plantea su estudio centrándose en cuatro obras de Schmidhuber: *El armario de las abuelas* (1989), *Obituario* (1993), *Dramasutra o Farsa del Diablo dramaturgo* (1997) y *La secreta amistad de Juana y Dorotea* (1998). Ya me he referido al asunto de dos de las anteriores y a su relación con Calderón de la Barca. Por su parte, Betanzos explica que *Dramasutra*, cuyo título hace un juego de palabras con el famoso kamasutra hindú, “presenta en forma de farsa una exploración de la imaginación en la sexualidad humana” (98); en ella, el Diablo reaviva el deseo sexual de la pareja formada por Clotilde y Vladimiro utilizando siete simulaciones. Además del pacto diabólico, Schmidhuber muestra su conocimiento de creencias del Siglo de Oro, por ej., cuando menciona en un pasaje recogido por Betanzos a los diablos “íncubos” y “súcubos” que tientan a la pareja.

Quiero centrarme en la obra escrita por Schmidhuber, en 1980, como un claro homenaje a Calderón de la Barca, en fecha próxima a la conmemoración del tricentenario de su fallecimiento (1681): *Los herederos de Segismundo*.⁷ Tal como indica su título, la obra pretende ser una continuación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Empieza cuando el protagonista de *La vida es sueño*, Segismundo, ejerce como rey de Polonia y ha alcanzado la edad que supuestamente tendría su padre, Basilio, en el original de Calderón. Si en la famosa comedia de Calderón figuran como personajes Rosaura, dama, Segismundo, príncipe, Clotaldo, viejo, Estrella, infanta, Clarín, gracioso, Basilio, rey, Astolfo, príncipe, Soldados, Guardas y Músicos; dando a suponer que las damas y los príncipes deben ser jóvenes, mientras que Clotaldo y Basilio deben ser actores maduros o *viejos*⁸, Schmidhuber asigna edades concretas a los personajes. Así, en la lista de *dramatis personae* de *Los herederos de*

7. Cito por la edición de Oasis, 1982, donde la palabra *herederos* del título se escribe con H mayúscula, subrayado que se elimina en el texto. La obra se publicó también en la revista mexicana *Tierra Adentro*, del INBA, en 1981, pp. 56-68; México: Editorial Fonapas, 1982; *Trece apuestas al teatro. La dramaturgia de Guillermo Schmidhuber*, 2 vols., Colima: Editorial del Estado de Colima, 1999. Fue estrenada en el Festival Cervantino de Guanajuato, en 1981, con el grupo PROTEAC de Monterrey, bajo la dirección de Sergio García. Además de los Premios obtenidos mencionados en otra nota, esta obra quedó finalista del Premio Tirso de Molina de España, en 1980.

8. Cito por la edición de Ruano de la Haza (1994).

Segismundo estarán: Clarín, sirviente de palacio, de 30 años, hijo del gracioso Clarín que era criado de Rosaura en *La vida es sueño* y falleció en el último acto; Nicolasa, esposa de Clarín, de 25 años, criada que no existía en *La vida es sueño*; un Soldado de 50 años, que resulta ser el Soldado que rescató a Segismundo en la sublevación de *La vida es sueño* y que, sin embargo, fue castigado como traidor en esa obra; Segismundo, rey de Polonia, de 45 años; Américo, infante de Polonia, hijo de Segismundo, de 20 años, que posee una edad similar a la de su padre en *La vida es sueño*; Anselmo, un artista, de 60 años; Clotaldo, que mantiene el nombre del tutor de Segismundo en *La vida es sueño*, un científico, de 60 años; un Obispo, sin nombre concreto que lo particularice, de 60 años. La visión del Obispo en *Los herederos de Segismundo* es negativa, se presenta como manipulador; dice Clarín de él: “el infante Américo le puso el mote de ‘El titiritero de los hilos de lana’, por aquello del pastoreo de las ovejas; apodo que el pueblo aprendió como ‘Titirilana’” (63). En el nombre de Américo, que remite primariamente a América, frente a Segismundo, Schmidhuber parece sugerir el desarrollo futuro del Nuevo Mundo frente a la vieja Europa. El dramaturgo llama la atención sobre la inusitada muerte del gracioso Clarín, de Calderón, dentro de una comedia y del castigo que recibe el soldado que rescata a Segismundo en el original de Calderón, afirmando en *Los herederos de Segismundo* en boca de Clarín (75): “¡No recuerdo feliz a ninguno de los personajes importantes de esta historia!”, lo cual remite asimismo a la índole peculiar de *La vida es sueño* en relación al teatro áureo.

Observemos que Schmidhuber ha omitido los papeles femeninos de las damas nobles Rosaura y Estrella y el del príncipe Astolfo, eliminando así la trama amorosa de las relaciones entre Rosaura-Estrella-Astolfo-Segismundo. La amenaza extranjera que padece Polonia por la posible llegada al trono de Astolfo, en Calderón, se mantiene en las presiones políticas de Moscovia; recordemos que cuando Schmidhuber escribe la obra, en 1980, todavía no ha caído el muro de Berlín. De Basilio se dice que ha fallecido y que, a petición propia, yace enterrado en la torre donde estuvo preso Segismundo. Según Schmidhuber, la obra transcurre en “La Polonia de Calderón de la Barca” y el punto de partida temporal será “Veinte años después del final de *La Vida es Sueño*”, aunque como indica en la acotación preliminar respecto a los tres actos en que se divide la obra: “Entre el primer acto y el segundo existe un lapso de diez años; y entre el segundo y el tercero, otro de veinte años”, lo que hace un total de treinta años transcurridos entre el inicio y el final. Se exige una escenografía mínima, con “Un juego continuo de luces, colores, sonidos y sombras” para expresar los cambios; “Unos cuantos objetos”: “una silla, un trono, un biombo, una pica, una cama, etcétera”; “Un apoyo musical”, que se califica como “indispensable”.

Como sucede con *La vida es sueño* de Calderón, *Los herederos de Segismundo* es una obra que se apoya en el discurso verbal, con una fuerte carga simbólica. El asunto de la obra es sencillo, no así su interpretación. En *Los herederos de Segismundo*, Segismundo es ahora un hombre maduro, monarca de Polonia, del que se dice que llega a descuidar el gobierno por su pasión científica (sustituye a las creencias astrológicas de Basilio en *La vida es sueño*) y que no se fía de su hijo Américo como futuro gobernante de la nación, pues lo observa díscolo y arrogante a sus veinte años. Segismundo castiga a Américo (aquí hay un hecho diferencial importante que es no suponer su condición encerrándolo desde su niñez, solamente por predicciones, como hiciera su padre con él en *La vida es sueño*), hasta que Américo es rescatado de su cautiverio por el pueblo, que no quiere gobernantes extranjeros para el país, al igual que sucedía en la obra maestra de Calderón. Tras ser liberado y subir al trono, Américo se muestra como un buen gobernante que mejora la situación económica de sus súbditos y su padre, Segismundo, opta por recluirse voluntariamente en la torre donde él había vivido encerrado y había ordenado encerrar posteriormente a Américo. En el acto III, cuando Américo tiene ya 50 años, su hijo de corta edad

está gravemente enfermo, sin que puedan ofrecerle remedio material o espiritual sus asesores, ahora ancianos, que son el científico Clotaldo, el artista Anselmo o el Obispo, de quien se dice que ha perdido la fe; finalmente el hijo de Américo y futuro heredero del reino fallece.

La relación simbólica que se establece entre Segismundo y Américo, gobernantes de Polonia, y sus asesores, el artista, el científico y el Obispo, es clara respecto a lo que podrían suponer la belleza, la verdad científica y la fe religiosa. En el artículo citado “Teatralidad y dramaturgia. Reflexiones de un dramaturgo sobreviviente” (1994), de *El ojo teatral* (1998), afirma Schmidhuber:

En el final del Medioevo y en el inicio del llamado Renacimiento se pensó que la humanidad tenía que alcanzar tres valores universales: la verdad, la belleza y la 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 de mis obras predilectas, yo teatralicé estos tres valores. 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 estilizaron, predominando la escenificación sobre la idea teatral; y en algunas etapas de la historia teatral 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 estos tres valores ha sido un yerro de la historia teatral, porque en toda obra —de comedia a tragedia— debe haber una preocupación del dramaturgo por presentar equilibradamente la indagación por la verdad, la difícil búsqueda de la belleza y las aspiraciones por una *justicia universal* [el subrayado es mío]. Ninguna obra clásica es indiferente a estos tres valores, no sólo en el texto, sino especialmente en la puesta en escena del director y por el público (23-24).

Dice Anselmo en *Los herederos de Segismundo*: “El problema de Polonia es que tiene vidas trucas: tiene un obispo, un científico y un artista; pero no tiene un solo hombre completo” (55). Cuando en *Los herederos de Segismundo* parece que de los tres valores va a prevalecer la belleza a través de Anselmo, el artista, el dramaturgo nos desengaña y desconcierta. Anselmo es un artista que a principio de la obra está haciendo una escultura del príncipe Américo, con veinte años, cuyo título ha de ser “la aventura del ser”, es decir, el ser humano ante su libre albedrío, como ha explicado Peña Doria; pero cuando Américo es castigado con el encierro en la torre por su torpe conducta, Anselmo sustituye el proyecto artístico anterior por una obra titulada la “Puerta del Hombre”, en la que esculpe a numerosos personajes, entre los cuales no se reconoce fácilmente a Américo.⁹ Al final de la obra, nada ha servido para remediar la enfermedad del hijo de Américo que muere y, simultáneamente, se da la noticia del fallecimiento de Segismundo en la torre por su avanzada edad. Es aquí cuando se hace patente que *Los herederos de Segismundo* del título, en plural, no serán otros que el pueblo, representado principalmente a través de los personajes de Nicolasa y Clarín, que corresponden a la multiplicidad de personajes retratados en la “Puerta del Hombre”.

Como han expresado otros críticos anteriormente, al modernizar la historia de Calderón, Schmidhuber no solamente prescinde del uso de versos del original, sino que utiliza técnicas para romper la ilusión escénica, siguiendo a Bertolt Brecht. Los tres actos de *Los herederos de Segismundo* empiezan con una especie de loas o introitos, a telón cerrado, en los que hablan los personajes más humildes de la obra: Nicolasa, Clarín y el Soldado, ya en su madurez. En el acto I, donde aparecen con 55, 60 y 80 años respectivamente, los tres comentan lo que se va a ver a continuación, como una visión retrospectiva, 30 años atrás (recuerden que al inicio de la historia Nicolasa

9. Whittingham estudia la ékfrasis en esta obra de Schmidhuber, destacando, entre otros detalles cómo Schmidhuber se inspiró en la fotografía *El arado*, de Roberto Ortiz Giacomán, para construir un pasaje clave de la pieza, que es cuando Anselmo contesta a Américo: “¡El hambre y el sufrimiento conducen a la belleza!”, haciendo un paralelismo con la imagen visual de un arado al que atan piedras (simbólicamente el hambre y las tristezas), para surcar la tierra dura y seca.

debe tener 25 años y Clarín 30). En el introito del acto II interviene Clarín solo, con 60 años, y al inicio del acto III intervienen Nicolasa y Clarín, con los mismos 55 y 60 años, anunciando conocer el desenlace de la historia, pero que no desean relatarlo, sino que se vea en escena. En los tres actos, estos mismos personajes representan la edad que les corresponde conforme va avanzando la trama, hasta que la edad de los introitos y la del final de la historia vienen a coincidir, en un movimiento circular. Así, en el acto I, Nicolasa tiene 25 años y Clarín 30; en el acto II, diez años después, Nicolasa 35 y Clarín 40; en el acto III, veinte años más tarde, Nicolasa 55 y Clarín 60. La ilusión escénica se rompe también con “Apartes” de esos mismos personajes entre las Escenas, comentando lo que sucede; por ej., dice Nicolasa en el Aparte II que precede a la Escena II, Acto I: “Por eso Clarín y yo decidimos hablarles directamente, fuera de los diálogos que nos marcó el dramaturgo, a ver si ustedes nos podían aclarar el misterio” (27).

Siguiendo a Calderón, a lo largo de la obra en muchos momentos aparece como *leit motiv* en boca de los personajes la contraposición entre el sueño y el despertar, metáfora central de *La vida es sueño*. Por ejemplo:

CLARÍN. (*Con terror*) Sabéis la historia... del rey que se soñó bufón.

AMÉRICO. (*Cortando*) ¡No, pero asegúrate de que sea jocosa!

CLARÍN. (*Inocente*) Un rey se soñó bufón y así comprendió la realidad de su reino, pero cuando quiso despertar se dio cuenta de que el bufón le ponía los cuernos con la reina. (*Clarín intenta reír*)

AMÉRICO. (*Después de un instante, con risa sarcástica*) Y no sabes la historia de ese mismo bufón que se soñó en la alcoba real y se creyó el rey; pero cuando quiso despertar se dio cuenta de que ni en sueños podía aspirar a ser rey, y que era solamente el perro favorito del rey. ¡ja, ja, ja! (*solamente Américo ríe*)

CLARÍN. La vida es más hermosa que los sueños, señor.

AMÉRICO. ¡Para mí sí, pero no para ti! Y no sabes la historia del príncipe que se soñó rey, y cuando quiso despertar...

ANSELMO. (*Corta con ira*) se dio cuenta de que ser rey es, cuando más, ser hombre. Ya lo dijo Clarín, la vida es más hermosa que un sueño. (*Sarcástico*) ¡Vivid vuestros sueños! ¡Ellos os conducirán a la felicidad!

AMÉRICO. (*Con orgullo*) No sabéis la historia del escultor que se soñó rey, y cuando quiso despertar se dio cuenta de que la belleza no existía, era el gusto del rey lo que decidía qué era bello.

ANSELMO. (*Durante este parlamento Clarín abraza y besa con reverencia el icono*) ¡No sabéis la historia del príncipe que se soñó artista, y cuando quiso despertar se dio cuenta de que aquellos que no sueñan son los que alcanzan la felicidad! ¿Sabéis cómo se iba a llamar mi escultura? ¡La aventura del ser! Pero vos no merecáis tanto, pues os conformáis con soñar ser rey; aunque algún día os despertaréis siendo rey, y veréis que Segismundo fue mejor hombre que vos, porque pensó que la vida es sueño, y que lo que importa es lo que se fue antes de adormecerse, y lo que será el despertar. ¡El soñar en sí mismo no importa! Pero vos pensáis exactamente lo contrario, vos soñáis con no soñar. ¡Viva Américo I de Polonia, el rey que cuando dormía se soñaba despierto! (34-35).

El encierro de Américo, reproduce el encierro de Segismundo y la comparación con el acto de soñar. Comenta Anselmo, el artista: “¡Soñad, soñad con la libertad, que algún día os despertaréis siendo el rey de Polonia! Entonces tendréis que cumplir lo que ahora tan fácilmente prometéis” (55). En un diálogo entre Nicolasa y Clarín:

NICOLASA: Muchas veces me he preguntado qué pensarán los que se mueren.

CLARÍN. (*Cotidiano*) Morirse es como despertar de un sueño; y saber que lo que se fue, se fue. ¿Por qué le vas a tener miedo a la muerte? (65).

Segismundo, “frente a la tumba de su padre, Basilio. Con gran emoción”, cuando Américo ha ascendido al trono dice:

Rey difunto de Polonia, ¿me escuchas? Soy Segismundo, tu único hijo... Hace años que no eres para mí más que un pálido recuerdo. Padre, voy a mi muerte; no sucederá hoy, pero es lo mismo. He vivido tanto, y apenas me he asomado a la ventana del universo. ¿En qué fallé? ¿En lo mismo que tú? ¿Qué será de Polonia? Rica, pero desdichada; sufre nuestras limitaciones. Tú fuiste rey y soñaste con ser científico. Yo soñé con ser santo y artista; pero, ¿qué logré? Lo mismo que tú: nada, morir sin corona. ¡No con soñar hacemos la vida menos corta! ¡Padre, no fui feliz! ¡No me enseñaste cómo ser feliz! ¿Lo fuiste tú? ¿Lo ha sido alguien? Padre, Polonia estrena un nuevo rey, tu nieto; le heredaste un reino inmensamente rico, pero inmensamente infeliz. No sé qué logre hacer Américo. Nunca lo conocí íntimamente, como tú tampoco me conociste a mí. (*Llorando*) ¡Padre, nunca entendí la vida! ¿Qué es la vida? ¿Una ilusión? ¿Una sombra? ¿Una ficción? Padre, ¿es cierto que toda la vida es sueño y los sueños, sueños son? (75-76).

Américo, ante su padre moribundo en la torre, reflexiona: “¡Padre, no entiendo la vida! Bien decías ‘¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción: porque toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son’” (113).

Sin embargo, el discurso de Schmidhuber, que en muchos momentos hace evocar la obra maestra de Calderón, acaba siendo bastante abierto y ambiguo en su modernidad.¹⁰ Lo que sí queda claro, sobre todo al final de la obra, es que él considera que *Los herederos de Segismundo* serán los miembros del pueblo llano, representados por Clarín y Nicolasa. Este final está prefigurado en la imagen de Cristo que ha esculpido Anselmo en su puerta y que él mismo describe: “¡Cristo no está clavado, sino sostenido en la cruz por una multitud de manos: los clavos somos todos!” (98). Dicen en la última escena Clarín y Nicolasa:

NICOLASA. ¡Somos los herederos de Segismundo! ¿No te das cuenta?

CLARÍN. Yo no quiero ser heredero de Segismundo.

NICOLASA. (*Con entusiasmo*) Si el maese Anselmo lo decía a los muchachos, ¡pero yo nunca lo entendí! ¡Estaba esculpido en su “Puerta del Paraíso”! Decía: “Tiempos vendrán en que estén solos; entonces será la culminación de la historia, cuando Segismundo herede a los pobres”.

CLARÍN. Pero, ¿qué nos heredó? Un mundo sin rumbo.

NICOLASA. ¡Nuestros hijos serán los timoneros! ¡No en balde tuvieron de maestros a los grandes: al Obispo, a Clotaldo y al maese Anselmo!

CLARÍN. Pero nuestros hijos no son ni santos, ni científicos, ni artistas.

10. José Ramón Alcántara, en su excelente estudio “El sueño de la historia en *Los herederos de Segismundo*, de Guillermo Schmidhuber de la Mora”, recogido en *Entre vuestras plumas ando...*, pp. 73-81, hace, según explica él mismo, “una lectura del drama de Schmidhuber como un artefacto cultural que cuestiona, por un lado, la visión moderna de la historia, la cual ha sido vista desde Hegel, como el modelo del desarrollo humano y que, por otro lado, ofrece una visión de la historia no como una realidad sino como el sueño del ser humano, es decir, como una construcción simbólica de la realidad en sentido lacaniano” (73-74).

NICOLASA. (*Casi atropelladamente*) ¡Ay Clarín ¿No lo ves aún? ¡Esa es la herencia de Segismundo! Anselmo la llamaba la unidad de vida; no sé exactamente qué quiso decir, pero nuestros hijos sí lo saben. ¡Ellos descubrirán qué rumbo tomar! Nosotros ya estamos viejos para ver el futuro. ¡Ellos, ellos son los que importan! ¡Los herederos de Segismundo! ¡Nuestros hijos!

CLARÍN. (*Llorando mira al público*) Pero, ¿hasta cuándo...?

NICOLASA. (*Con gran esperanza*) ¿Hasta cuándo...? (*oscuro y telón*) (124-125).

Nótese aquí el cambio de nombre de la puerta que esculpe Anselmo, de “Puerta del Hombre” a “Puerta del Paraíso”, trasladando el premio de la vida terrenal a la vida futura, del más allá, con un valor religioso o utópico. Schmidhuber señala que estas últimas palabras apuntan al final de *Las meninas* de Antonio Buero Vallejo, a quien había dedicado *Los herederos de Segismundo*; varias cartas del dramaturgo español al mexicano se recogen en *Entre vuestras plumas ando...* Así acaba la obra que manifiesta ante todo la devoción por Calderón de un dramaturgo contemporáneo mexicano, que volverá a tratar del ejercicio del poder y de la libertad en obras suyas posteriores, como, por ej., *¿Quién cabalga el caballo de Troya?* (2000) o *Travesía a la libertad* (2009).

Pasando a la relación entre Schmidhuber y Sor Juana Inés de la Cruz, el primer reconocimiento internacional a Schmidhuber procedió de sus trabajos sobre la gran escritora novohispana. Schmidhuber descubrió la comedia *La segunda Celestina* y es, a mi juicio, el mejor conocedor de su teatro. *La segunda Celestina* de Sor Juana es rehecha a partir de la comedia inconclusa *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* del español que residió en México Agustín de Salazar y Torres, cuya autoría se ha discutido entre ella y el editor y comediógrafo español Juan de Vera Tassis y Villarroel.¹¹

La segunda Celestina causó gran expectación cuando fue publicada por primera vez en la revista *Vuelta*, de Octavio Paz, en 1990. Sobre el teatro profano de Sor Juana, Schmidhuber ha publicado el libro *Sor Juana, dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”* (1996), que apareció al poco tiempo en inglés como *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz. A Critical Study* (1999). En este estudio Schmidhuber distinguía el conflicto ideológico de las loas y autos sacramentales de Sor Juana, del que existe en los personajes de sus comedias profanas, donde a la habilidad para captar los rasgos principales del teatro de Calderón se añade una perspectiva femenina y una mayor sujeción a las unidades de espacio, tiempo y acción, que hace recordar a Agustín Moreto y a los dramaturgos venideros del Siglo de las Luces, lo cual es conforme a la racionalidad de la personalidad de la escritora. En 2016, Schmidhuber y Peña Doria han publicado *Sor Juana: teatro y teología*, libro sobre los complejos autos sacramentales de la monja novohispana, que todavía no he llegado a leer.

Asimismo como especialista en Sor Juana, Schmidhuber posee el mérito de haber descubierto y estudiado varios documentos, entre ellos, el texto que escribió la famosa monja con su propia sangre al renovar sus votos. En *Amigos de Sor Juana. Sexteto biográfico* (2014), Schmidhuber escribe sobre seis personajes históricos ligados a ella: Juan de Guevara, Antonio Núñez de Miranda, Diego Calleja, Manuel Fernández de Santa Cruz, Juan Ignacio de Castorena, Dorothy Schons.¹²

Como se advierte, Schmidhuber ha extendido la preocupación por Sor Juana también a la investigadora estadounidense Dorothy Schons, a quien nuestro autor calificaba con justicia como “la primera sorjuanista”, y a la que recuerda también como maestra de otra gran investigadora desaparecida, Georgina Sabat de Rivers. Schons, como le sucedió en su tiempo a Sor Juana, fue discriminada en su medio por ser mujer y por dedicarse a estudiar a una autora novohispana entonces desconocida, llegando

11. Aquí la crítica se divide, pues mientras Thomas O'Connor y Antonio Alatorre defendieron la autoría de Vera Tassis, otros como Schmidhuber, Octavio Paz, han defendido el papel de Sor Juana, no solo en la finalización de la comedia sino a través de un retoque de toda la obra.

12. Guillermo Schmidhuber de la Mora y Olga Martha Peña Doria han publicado recientemente (2016), *Familias paterna y materna de Sor Juana Inés de la Cruz. Hallazgos documentales*, México, D.F.: Centro de Estudios de Historia de México (CARSO).

incluso a perder por ello su permanencia como Profesora en la Universidad de Texas, lo que la condujo, entre otras razones, al suicidio. Schmidhuber investigó en la documentación que la propia Schons legó, paradójicamente, a la Universidad de Texas (Schmidhuber y Peña Doria 2012).

El paralelismo entre las vidas de Sor Juana y de Dorothy Schons llevó a Schmidhuber a escribir la obra teatral *La secreta amistad de Juana y Dorotea* (1998), que definía como un “homenaje a la mujer pensante”, escrito en torno al tercer centenario del fallecimiento de Sor Juana (1695). Si Calderón gustaba presentar en su teatro personajes femeninos de carácter osado, este rasgo se repite en el teatro profano de Sor Juana y en las propias vidas de Sor Juana y de Schons, a quienes en la obra dramática de Schmidhuber vemos dialogar con hombres que las marcaron, ayudándolas o acosándolas. En el caso de Sor Juana: D. Pedro de Asbaje (el padre biológico ausente); D. Félix Fernández de Córdoba (“un amigo de juventud”)¹³; D. Carlos de Sigüenza y Góngora (el sabio novohispano y amigo de Sor Juana); D. Francisco de Aguiar y Seijas (el Arzobispo que la recriminó) y el Padre Antonio Núñez de Miranda (el confesor del que se distancia en un determinado momento de su vida). En el caso de la profesora Schons: el Profesor Herzberg (especialista en literatura inglesa y director del departamento universitario al que pertenecía la investigadora); el Profesor García Varella (colega en Texas y especialista en Cervantes); el Profesor Irving A. Leonard (el insigne especialista en literatura colonial de la Universidad de California, Berkeley, en los Estados Unidos). Como ha señalado Luiselli (2009), la pieza presenta aspectos innovadores y existen correspondencias entre los personajes en los que se transforman sucesivamente los actores (por ej., en los personajes positivos de Sigüenza y Góngora-Irving A. Leonard, o en los negativos de Aguiar y Seijas - el Prof. Herzberg). En la obra, otro personaje relevante es la hermana de Schons, papel que confía Schmidhuber a la misma actriz que representa a Sor Juana. La obra requiere un mínimo de dos actrices y dos actores capaces de interpretar los distintos papeles mediante cambios de vestuario delante del público, con una sobria escenografía. Los saltos espacio-temporales a través de los cuales se van desgranando las biografías paralelas de Dorothy Schons y de Sor Juana, culminan en su reconocimiento mutuo como *hermanas*, con un valor simbólico, por haber sufrido ambas numerosas preocupaciones para llevar a cabo su labor intelectual desde su condición femenina. En definitiva, resulta una obra interesante, susceptible de ser llevada a la escena con éxito de público.

Como he intentado demostrar, Guillermo Schmidhuber de la Mora, dramaturgo mexicano, calderoniano y sorjuanista, merece un reconocimiento internacional por sus obras y por la devoción cualificada que siente por los dos dramaturgos a los que rinde homenaje en algunas de ellas.

Notas

- 1 Nacido en Ciudad de México, en 1943, hijo único de un médico de Jalisco y una señora de Coahuila; su abuelo paterno fue un fabricante de cerveza alemán, quien casó con una dama de Sonora, de sangre indígena. Al quedar viuda su madre vivirá en Ciudad de México con su tía materna, Elvira de la Mora, quien trabajaba como guionista del cine mexicano tras haber pasado por Hollywood. Con ocho años fue llevado por su madre a Guadalajara, donde haría sus primeros estudios; en 1964 realiza un curso de actuación con Estela Inda, que había sido actriz del grupo experimental “Orientación”, y se gradúa

13. Schmidhuber dice haber sacado este nombre de una biografía de Sor Juana del siglo XIX, cuya base documental no ha logrado localizar. D. Diego Fernández de Córdoba, fue Virrey de Nueva España (1612-1621).

como Ingeniero químico en 1967, año de su primera obra teatral. Tras licenciarse entra a trabajar en el Grupo Alfa de Monterrey, que le otorga una beca para estudiar en la Wharton School of Business, de la Universidad de Pensilvania, en Estados Unidos. En 1977 contrae matrimonio con Olga Martha Peña Doria, profesora e investigadora universitaria, con la que ha publicado algunos trabajos. En Monterrey fue asimismo director del Centro Cultural Alfa y de algunos museos desde 1978, hasta que en 1986, como refiere él mismo, decidió dedicarse primordialmente a la literatura, para lo que viaja con su familia a la Universidad de Cincinnati, en Estados Unidos, donde se gradúa en una maestría en letras y un doctorado en humanidades; en este período norteamericano fue asimismo docente de la Universidad de Louisville, Kentucky. Después de varios años en Estados Unidos, en 1993, Schmidhuber vuelve con su familia a Guadalajara, donde sería Secretario Cultural del gobierno de Jalisco entre 1995 y 2001. Actualmente, es profesor del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara, alternando esta labor con la creación e investigación literarias. Extraigo esta información de su web oficial en internet, Peña Doria, *Entre vuestras plumas ando...: 8-11* y del propio Schmidhuber, quien, a petición mía, tuvo la gentileza de revisar la primera versión de este trabajo. (*Viene de página 33.*)

Bibliografía

- » Betanzos, L. (2006). *Sueños: Aproximaciones a la dramaturgia de Guillermo Schmidhuber*. Miami: Ediciones Universal.
- » Calderón de la Barca, P. (1994). *La vida es sueño*. Edición, introducción y notas de J. M. Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, "Clásicos Castalia".
- » Luiselli, A. (Octubre 2008-Septiembre 2009). "Relaciones peligrosas: de Virginia Woolf a Dorothy Schons y Sor Juana". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Bogotá, 4(1-2), 154-176.
- » Martínez, Ch. D. (1990). "El valor de la libertad en el teatro de Guillermo Schmidhuber de la Mora". *Latin American Theatre Review*, 24, 1, Fall, 29-39.
- » Peña Doria, O. M. (1995). *Volición y metateatralidad. La dramaturgia de Guillermo Schmidhuber*. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.
- » Peña Doria, O. M. (edit.)(2013). *Entre vuestras plumas ando... Textos sobre Guillermo Schmidhuber*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- » Reverte Bernal, Concepción (2003). "Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro en la América Hispana". En Huerta Calvo, J. (dir.), *Historia del Teatro Español*. T. I *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madroñal Durán, A. y Urzáiz Tortajada, H. (coords.). (Cap. 40, pp. 1261-1287). Madrid: Gredos.
- » Salazar y Torres, A., Vera Tassis y Villarroel, J. de, Cruz, Sor J. I. de la (1994). *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*. Edición crítica, introducción y notas de Th. Austin O'Connor. Binghamton, New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- » Schmidhuber de la Mora, G. (2014). *Amigos de sor Juana. Sexteto biográfico*. México, D.F.: Bonilla Artigas Editores.
- » Schmidhuber de la Mora, G. (2012). Con la colaboración de Olga Martha Peña Doria. *Dorothy Schons, la primera sorjuanista*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- » Schmidhuber de la Mora, G. (2011). *Retratos teatrales* [contiene *En busca de un hogar sólido* I y II, *Obituario*, *Alcanzar el unicornio*, *Travesía a la libertad*, *¿Quién cabalga el caballo de Troya?*]. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- » Schmidhuber de la Mora, G. (1999). *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz. A Critical Study*, In Collaboration with O. M. Peña Doria. Translated by Shelby Thacker. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- » Schmidhuber de la Mora, G. (1998). *El ojo teatral. 19 lecturas ociosas*. Guanajuato: Ediciones La Rana.
- » Schmidhuber de la Mora, G. (1998). *La Secreta Amistad de Juana y Dorotea. Obra de teatro en siete escenas*. México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C.
- » Schmidhuber de la Mora, G. (1996). *Sor Juana, dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- » Schmidhuber de la Mora, G. (1994). *Los entes teatrales. Obra dramática de Guillermo Schmidhuber de la Mora* [contiene *Por las tierras de Colón*, *El quinto viaje de Colón*, *El armario de las abuelas*, *Los héroes inútiles*, *Obituario*]. Selección de

textos y comentarios de Olga Martha Peña Doria. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.

- » Schmidhuber de la Mora, G. (1982). *Los Herederos de Segismundo*. México, D.F.: Editorial Oasis. www.guillermoschmidhuber.com
- » Whittingham, G. J. (2006). "Transgresiones ecfrásticas: El texto y la imagen en *Los herederos de Segismundo* de Schmidhuber de la Mora". *Latin American Theatre Review*, 39, 2, Spring, 117-133.