

# Una función espiritual

## **P**ara usted, ¿qué fue Poesía en voz alta?

Desde niño tenía una afición enorme por el teatro; en Guadalajara desde los seis años vivía enfrente de un teatro que ya desapareció, era de los descendientes de los Rosette Aranda, de los títeres; era muy amigo de ellos, por lo que me dejaban entrar y lloraba con los dramas tremendos que hacía Virginia Fábregas.

Todas las piezas que representaron en Guadalajara en la época en que yo era niño, son obras de teatro que luego vino a enseñar Forranci en Italia, Enrique de Meza en España y también se presentaban en Francia; en todo el mundo las hacían: Virginia Fábregas, la Montoya, en una carpa de una señora Noriega que también presentaba teatro moderno y culebrones como la *Revolución Francesa*.

Desde chico entraba a ayudar a poner escenografías; aprendí mucho de cómo se pegaba el papel, aprovechamiento de colores, etcétera. Me quedaba hasta las doce de la noche, pues vivía enfrente. Mi afición al teatro es muy vieja... también hice títeres y me daba funciones a mí mismo.

Llegué a México y había un grupo chiquito de gente que presentaba obras en el Teatro Orientación... desde ahí viene mi afición al teatro. Todo esto aparentemente no tiene que ver con la pregunta de *Poesía en voz alta* y todo eso, pero una vez en la Universidad de México, con Jaime García Terrés en Difusión Cultural, él decidió juntar una serie de amigos, todos éramos amigos: Octavio Paz, Leonora Carrington, Juan José Arreola, León Felipe y no recuerdo quién más y nos propuso hacer unos



programas para recitar poesía. El que estaba muy entusiasmado era Arreola, pues él tiene esta cosa histriónica maravillosa. Fuimos a ver lugares donde se podía recitar, cómo se podía hacer; Arreola quería salir con un pequeño animal que yo le diseñara, el cual fuera un unicornio: “Me haces el unicornio, voy a salir vestido de juglar y voy a recitar...” conversación, conversación y no sé a quién se le ocurrió: “bueno, pues si es poesía en voz alta por qué no hacemos teatro, ya que el teatro en español tiene una tradición enorme, bastante desconocida en esta generación; no hay una compañía de teatro clásico escrito en español; además el teatro clásico tiene una figura prominentísima que es Luis de Alarcón, que incluso fue copiado por Coronel; Alfonso Reyes escribió mucho sobre eso, hay grandes autores de la época colonial, de la época del Siglo de Oro...” y por ahí empezamos. Octavio y los más cultos, los más eruditos reflexionaban al respecto: “Sí, sería maravilloso, por qué no armamos algo de teatro. Un teatro que le dé énfasis al poeta, a la palabra.” La gente se con-

funde y cree que el teatro es una especie de estudio psicológico, o un reflejo de la época, etcétera. Sí, todo es reflejo de la época pero el teatro es el poeta, Shakespeare se expresa en todos los personajes de una pieza; se expresa Shakespeare y uno cree que no; que es la historia de Inglaterra.

### *Estaba de moda el teatro psicológico americano.*

Bueno, todo el teatro psicológico, todas las ideas de montar el teatro como los alemanes y los rusos. Había en eso una tendencia a un teatro que podríamos definir como realista y que trataba problemas candentes de actualidad; se copiaba y se representaba mucho todo eso. Las traducciones se hacían de Soraya, todo el mundo iba por un teatro un poco dulzón, como está ahora de moda otra vez. Entonces la idea de *Poesía en voz alta* surgía con gran entusiasmo.

“Tú –me dijeron–, te encargas de los decorados de la producción y fulano de esto... pero ¿quién lo va a dirigir?” “¡Ay! yo no tengo tiempo”, decía uno, “yo tampoco...yo puedo arreglar los textos que se van a representar”. Se inició con una obra muy antigua medieval que fue la *Égloga IV* de Juan de la Encina, *La farsa de la santa Susaña* y el *Teatro breve* de García Lorca. Entonces los Alatorre dijeron: “También podríamos poner cosas provenzales” y sugirieron algunos temas, sobre todo algunas producciones españolas, ellos era eruditos en esto, los tres cantaban; era muy bonito, no cantaban maravillosamente pero les salía bien.

Arreola estaba muy entusiasmado y

además había mucho papel para él pues era quien hacía los enlaces entre una cosa y otra. La primera puesta fue un éxito enorme en el Teatro El Caballito, que yo había decorado por azar; no lo decoré para esto. El teatro era de Marilú Elízaga, que nos los cedió para iniciar *Poesía en voz alta*. Tuvimos un éxito que no esperábamos, pero el momento difícil era decidir quién iba a estar dirigiendo estas obras o a aparecer como director. No sabíamos qué hacer, y decidimos que fuera gente de teatro de la Universidad y fue como se integró a Héctor Mendoza y como ayudante a José Luis Ibáñez. Entre los muchachos que juntamos estaban también Juan Ibáñez, que luego se hizo director, Gurrrola, que era muy joven, hacía un papel de niño y nada más duró joven esa temporada, porque luego luego engordó y seguía joven pero ya no podía hacer papeles de infante. Luego llamamos a Rosenda Monteros, a Ulalume González de León, a Pina Pellicer, que fue un gran éxito, a Tara Parra, que era preciosa y muy buena artista y a Manola Saavedra, una mujer muy guapa y talentosa.

Las ideas de los jóvenes eran completamente contrarias a las nuestras. Ellos querían hacer un teatro del desmadre en el que el texto no valía, y si había que hacer un texto debía de ser en patines y algo muy moderno, una cosa completamente loca. Si recurres a una pieza de teatro como la de Juan de la Encina, es porque la comprendes y es moderna por lo menos para ti. Ellos no entendieron nunca lo que quisimos hacer, pero salió muy bien porque ellos hacían los ensayos con ciertos movimientos y luego venía el decorado que para ellos fue una sorpresa, esperaban completamente otra cosa, pues había una escenografía muy fija al igual que el vestuario. En una camisa normal les cambiábamos los cuellos y les poníamos un sombrero. Querían muchas luces como se usa ahora, al igual que humo y cosas de esas... ¡nada de eso! Todo se hizo más o menos con la misma luz... y se hacían ensayos casi hasta morir; de oído y de ritmo y todo esto; era muy bonito porque León Felipe estaba en los ensayos y cuando alguien no hacía una pausa que estaba escrita en el texto o pronunciaba

mal algo... los insultaba: "Les voy a dar de bastonazos, están traicionando al poeta, el poeta es sagrado."

En esencia eso fue *Poesía en voz alta*; querer restituir al teatro el valor de la palabra y la voz y no hacer un espectáculo como una ópera de muchos trucos y de una interpretación forzada y psicológica.

**¿Usted propuso un espacio de alguna manera vacío?**

Más o menos, porque las obras dicen lo que tienes que hacer y si tú pones algo malo... Una vez hice *Las criadas*, que tuvo un segundo aire con Ibáñez y conmigo, nos juntamos y reunimos dinero para que no muriera *Poesía en voz alta*, era otra proporción, porque la escenografía la montas dependiendo del poeta, el teatro tiene que representarse de acuerdo a cada una de las obras.

**Hay dos momentos en *Poesía en voz alta*: uno cuando realizan las obras cortas, a manera de sketch, y otro cuando ya vienen las obras... que son los cuatro programas siguientes. Para nuestra generación este movimiento es muy importante porque a la vez que había esta propuesta literaria, de estos monstruos de la literatura, aconsejados por los grandes literatos de la época como Paz, Arreola, etcétera, ustedes proponían una nueva forma de hacer el teatro. Expulsaron lo superfluo, lo modernizaron. Pero ¿hasta qué punto usted sabía lo que estaban haciendo?**

No lo sabía nadie, tampoco tratábamos de probar nada. Nosotros nos encontramos con el teatro y veíamos las obras cien, doscientas veces; llamábamos en ocasiones a Sergio Fernández porque había algunas palabras en los textos que ya no se usaban y procurábamos esclarecer el texto lo más cercano a lo que había escrito el poeta y entender lo que quería decir para no forzarlo a que dijera cosas que no decía. Así hicimos también *La moza del cántaro*, que tuvo un éxito tremendo; fue la última pieza que yo hice; ahí se acabó *Poesía en voz alta*. Pero los que salieron de esa época volvieron los ojos a un teatro un poco comercial y moderno en otro sentido

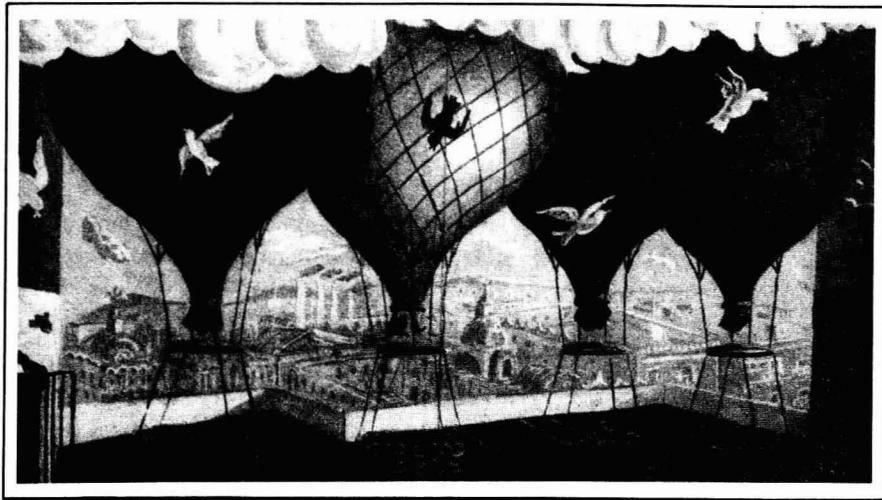


muy diferente al nuestro; es una modernidad más artificial, un teatro de "A mí no me importa nada Shakespeare, me importa cómo lo interpreto." Esto me parece muy absurdo, porque entonces "¿por qué no escribes una obra?", le decía yo a Héctor o a otros, y "¿para qué deformas los textos si no van a decir nunca lo que tú quieres?" A Brecht lo traían muy en la cabeza, era un poco volver al *music hall*, volver al teatro comercial; un teatro dizque muy necesitado pero muy artificial.

La gente que ha tenido talento –yo no he visto todas las producciones porque luego me fui de México– ha hecho cosas interesantes. Uno no puede seguir al pie de la letra algo que surgió por azar y no se puede imponer como un canon. Qué bueno que hay intercambio, que todo se va por donde se debe ir y ahora hay muchísimo teatro en México que para mí es una sorpresa, como el de Jesusa, que ha hecho cosas preciosas, e incluso los que son más contrarios a mi idea de lo que debe ser recitar el texto de un poeta, de un dramaturgo... todas estas propuestas me parecen muy válidas y maravillosas, pues son síntomas de vitalidad.

***Cuando usted proponía los espacios escénicos, el decorado, ¿había una carga muy fuerte de su oficio como pintor?***

No exactamente. Había una carga muy fuerte porque yo no hacía un traje, pero no me gustaba que lo hiciera una costurera sola; y lo mismo con un dibujo; siempre yo veía a la persona. Si tú ibas a ser Hamlet –tú eres moreno, de pelo negro, tienes una configuración física determinada– entonces yo te veía junto a los otros actores y trataba de inventar un traje para que te creyeran que eras Hamlet. Yo estaba tratándome de que la gente cuando entrara en la escena Hamlet, supiera que era Hamlet, cuando entrara Ofelia, supiera que era Ofelia, pues cada traje es una máscara. En una escena muy dramática en que hablas e interpretas a un personaje si el traje que llevas no va con lo que estás diciendo quedas completamente fuera de la situación poética, al igual que un actor que entra con la voz muy alta o muy baja echa a perder completamente



Escenografía de Julio Castellanos para *Pirrimplín en la luna*

todo. Tienes que estar como en una orquesta oyendo lo que están diciendo para entrar justo en la misma respiración.

Para mí el teatro es como una orquesta, cada voz es un instrumento; es un instrumento de todas las sensaciones, de todas las bellezas que te está sugiriendo el poeta: te sugiere batallas, escenas de amor, la belleza de la mujer; "y si eres bella como esto... con unos caballos que corren..." y si sale una muchacha mal vestida en esta escena aunque sea bonita no parece bonita de lejos, toda la trama no tiene efecto; lo que yo aprovechaba era combinar los colores, y formar alguna estridencia que a veces era lo que se estaba buscando. El texto te dice lo que tienes que poner.

***¿Y el espacio, el ámbito poético espacial que toma?***

Había eso, algunas de esas obras las hicimos luego lecturas y en vez de trajes había unas carpetas que sugerían el personaje y eran de un efecto teatral ¡increíble! Como que se triplicaba la cosa teatral.

***También había una construcción paralela visual: el vestuario al servicio de la palabra. Como que había un dispositivo escénico que no existía en México, que fue creciendo y se fue desarrollando.***

Yo hice un escenario para *Electra* en el Teatro Sullivan; quitamos todo y pusimos unas maderas blancas que parecían que se derrumbaban, las colocamos en dos niveles porque era *Electra* y quise

sugerir cómo se hacía el teatro... los personajes de arriba tenían zapatos muy altos pero los trajes tapaban los zapatos, estaban vestidos con terciopelo muy fuerte, muy bonito, en tono de azules profundos, y con la luz aquello se veía muy bien; los actores tenían unos sombreros gigantes y se veían muy grandes. El efecto en la gente era enorme: ya nada más el que salieran estos personajes más altos y luego el coro abajo era una escena preciosa, y claro que cuidamos la modulación de la voz. Pina tenía un defecto: lloraba de verdad y entonces le dábamos pastillas para que no se viera, porque le salían chorros de lágrimas y claro, la gente se conmovía tanto de ver a esta criatura que además parecía como una escoba vieja, o algo así, toda vencida por la tragedia; tenía muy bonita cara... todo eso luego despertó en nosotros las ganas de hacer escenarios que tuvieran una significación con la obra, que ayudaran a la obra. Pero la verdad es que no he visto qué ha pasado en México, ha crecido el teatro y esto es una maravilla. No podría decir qué producción me gustó más que otra.

***Yo creo que a consecuencia de lo que ustedes hicieron, hubo un desarrollo en los setenta de la puesta en escena, no de la dramaturgia o el texto.***

La última obra era *La moza del cántaro*, y Carballido estaba furioso porque decía que esta obra era burguesa y racista... y la verdad que es una obra muy bonita, pero éste iba a joder. Utilizábamos el teatro de la Casa del Lago, forramos todo de rojo, y ahí se nos presentó

un problema pues nada más hay una entrada al escenario y está cerca del público. Había muchos versos que hablaban de la belleza de ella y la belleza de él y tan cerca no era posible crear belleza donde no había, pues la verdad es que no actuaba gente bonita, pero eran buenos actores. Entonces les hice una máscara que tenía un velo y esto hacía un efecto sensacional, pues se veía que les brillaban los ojos, abrían la boca y se les veían blancos los dientes y te podías imaginar lo que quisieras.

***Hay una cita que dice que una máscara, por el gesto que tiene, por el color o por la expresión, llega al sentimiento del espectador y no el rostro del actor.***

Las grandes actrices del mundo han sido máscaras y todos los grandes actores tenían una máscara y sobre todo una inmovilidad que los actores que no saben no la tienen, pero casi siempre cuando entra una gran actriz o un gran actor, siempre son inmóviles, se dejan ver y te convencen de lo que quieran,

tienen una cara que es como una máscara. En este caso no era una máscara sino simplemente una distancia entre la cara y el público, para que tuviera efecto la imaginación del que ve, y la verdad es que esta obra fue de las que más éxito tuvieron, en cada parlamento de la obra los espectadores aplaudían, era maravilloso eso. Los actores estaban temblando de miedo pues creían que iban a estar muy ridículos, muy mal con estas máscaras con velos, y fue todo lo contrario... salía la moza del cántaro y decía una cosas tristísimas y la gente gritaba bravo, bravo, y además los escritores de esa época sabían muy bien lo que era el teatro, unos versos divinos que por cierto han pasado a la canción popular: "ayer maravilla fui y ahora ni sombra soy."

***¿Cómo salían de usted estas escenografías?***

De chico vi mucho teatro, pero la condición era que me gustaba y cuando una cosa te gusta, te apasiona. Yo me fijaba

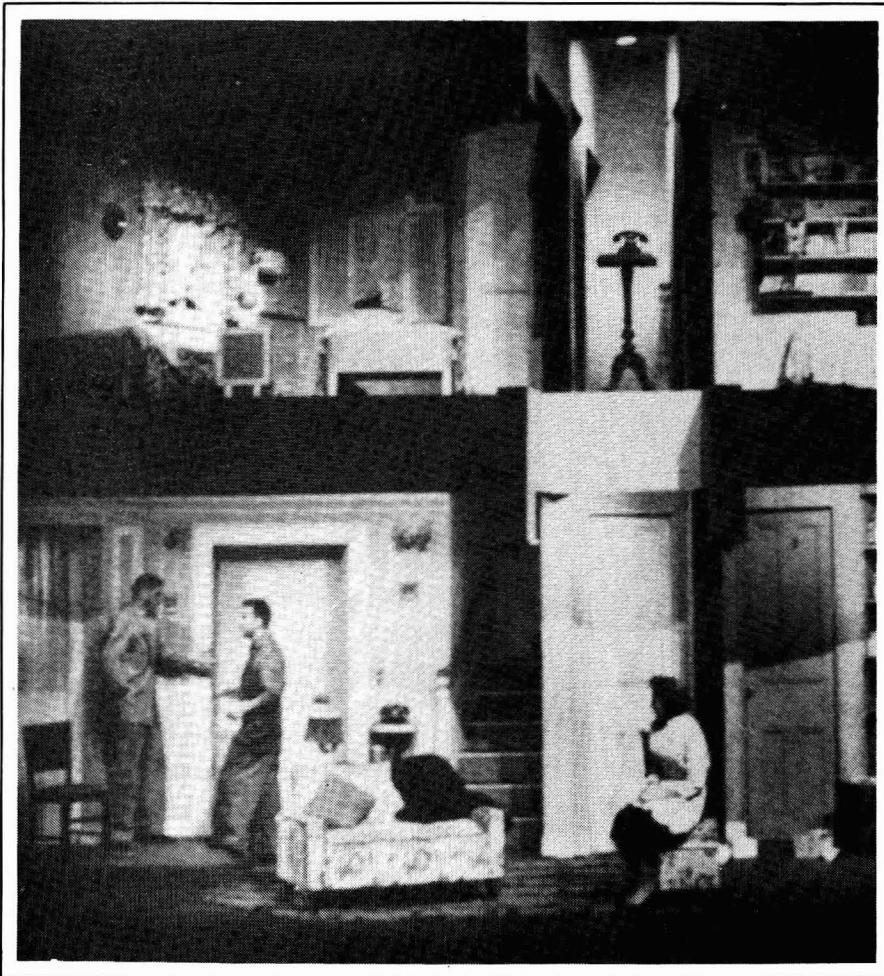
en todo; me sabía de memoria las obras; las recitaba cuando estaba pintando.

***Usted es pintor y ya era pintor reconocido entonces. Todo este movimiento se relaciona con las vanguardias... Octavio Paz viene del surrealismo...***

No, Octavio Paz viene de todo porque es en realidad un personaje muy particular. Octavio es muy entusiasta, donde él ve algo que puede servir como fermento lo toma y escribe, porque hay que ver las cosas que dice de Marcel Duchamp, son maravillosas, pero si no estuvieran explicadas por Octavio no te dirían nada. Muchas cosas de la pintura norteamericana que él elogia de una manera maravillosa, si no fueran elogiadas así, si no se vendieran tan caras, te parecerían carteles y te preguntarías: "¿qué trata de vender este autor?" Octavio vio en el surrealismo posibilidades inmensas de expresarse más libremente, pero luego se dio cuenta que era una cárcel.

***A lo que me refería era más bien que todos ustedes conocían los movimientos ligados a los ismos, las vanguardias, y como que eso le dio a Poesía en voz alta las condiciones para convertirse en ese teatro poético del que tanto se habla. ¿Era más un juego, una manera de imaginar un territorio despojado de conceptos o tenía conscientemente esta carga?***

Más que nada viene de los conceptos. Fue un encuentro y uno se encuentra con el teatro cada vez que siente ganas de poner una obra, pero el único concepto que yo creo que es válido y es eterno es que el teatro no es psicología, no es ópera, no es ballet, es teatro y es palabra, como la música es música y la pintura es pintura; es muy idiota, pero es así. Es tremendo cuando quieres con la pintura hacer filosofía, porque entonces se desvirtúa, o hacer política o provocar el erotismo. ¿Por qué, para qué? No puedes llegar a eso, no llegas nunca, nada más ya no haces pintura y tampoco haces erotismo, no puede uno doblar las cosas y Arreola y todos lo saben porque la gente no tiene que ser genial ni nada, el teatro existe porque es una necesidad vital del hombre; el arte existe porque es absolutamente vital, de lo contrario,



Escenografía de Julio Prieto para *Horas desesperadas*



Escenografía de Julio Prieto para *Los signos del zodiaco*

no nos comunicaríamos. Ve las tragedias griegas y de verdad es algo maravilloso comprender que el hombre, haga lo que haga, va ser víctima de circunstancias tremendas y tiene que vivir con dignidad. El teatro es eso, dar al público; por eso en la antigüedad se hacía en los atrios de las iglesias, la Iglesia comprendió muy bien que el teatro es una función espiritual que no puede echar a un lado; la danza igual.

***Es lo que ustedes inyectan al teatro mexicano.***

Lo volvimos a la realidad de que proviene de una cosa dionisiaca, de un amor como el que tiene Arreola, él se vuelve loco cada cinco minutos, lo vemos ahora en los programas de televisión; es muy dionisiaco y muy borracho. Todos hemos sido muy bebedores y a todo hay que darle forma y entonces es la poesía, es el teatro, es la máscara, es querer que eso pase a otra gente y que sea una relación con los demás.

***Asesinato en la catedral, cuando la Universidad cerró el financiamiento, se presentó en la antigua escuela de Arquitectura de la Ibero, en San Ángel. Aquí cambia todo porque de los recursos tan seleccionados, tan delicadamente expresados, pasan al aire libre; ya no está Héctor Mendoza, que se había convertido en el director de escena de Poesía en voz alta y había traducido escénicamente lo que los poetas tenían en palabra; pero viene un cambio en el espacio.***

Ya no recordaba eso pero es cierto, la Universidad se retiró y se nos presentó ese espacio como opción. El lugar era maravilloso, se podía utilizar y decidí que para poner esa obra en un lugar abierto se tenían que hacer unas caras, no con máscaras sino pintadas y alquilamos a una célebre fotógrafa, la contratamos para que viniera todos los días a pintar las máscaras de cada actor, yo las dibujé: blancas con signos negros y los trajes estaban hechos con casimires y con telas muy fuertes, muy pesadas; todo estaba pensado para que se viera en la penumbra de ese jardín, que era muy poética, hacía un poco de frío y de viento, iba muy bien con la obra. Hicimos los ensayos; a las mujeres las vestí con trajes también muy fuertes con costuras muy grandes para que se vieran pobres, porque el chiste es que parezcan pobres pero que el dibujo y el traje sean bonitos. Recuerdo que Octavio Paz llegó a saludar al coro y las confundió con hombres, creía que todas eran hombres, porque no se veía de qué sexo eran, así vestidas con estas cosas tan fuertes. "¡Ah qué gusto de verlos, muchachos!", y las abrazaba y ellas estaban muertas de la risa.

Salió todo muy bien y ganamos dinero, cosa increíble. También hubieron muchas discusiones porque Alfonso Reyes, Gaos y no me acuerdo quien más no estaban de acuerdo con algunos pasajes de la traducción y Octavio la corrigió un poco. La verdad es que la obra tuvo un efecto extraordinario en el público y después pasamos al teatro Vir-

ginia Fábregas. Entonces surgió un problema del escenario: todo estaba pensado para un espacio abierto, se tuvieron que cambiar completamente los movimientos y todo, la verdad que en ese entonces José Luis era muy dócil y tenía mucho empeño. Todos trabajamos muy a gusto. En la nueva escenografía forré el piso de lino color vino y atrás hice una cortina que formaba un triángulo, lo cual daba una idea medieval impresionante.

***Cuando se enfrenta usted a un espacio arquitectónico, ¿le da un sentido teatral a ese espacio?***

Cuando lo puedes usar sí, si no lo quitas o lo tapas. Yo utilicé en *Asesinato en la catedral* el jardín porque tenía una parte redonda donde pusimos la gradería y había una fuente en donde podíamos escenificar cuando matan al protagonista, todo pensando en que no se podía iluminar de una manera tremenda, no teníamos dinero, pero esa iluminación no muy clara un tanto vaga ayudaba muchísimo a un efecto de melancolía, de tristeza, de sacrificio, de locura política; de todo lo que tenía la obra. Para la escenografía de una obra uno tiene que ponerse de acuerdo hasta lo último con el director y con los actores, pues son ellos quienes dan la cara. Yo les decía: "todo esto, si ustedes no lo hacen bien, si no lo utilizan bien, a mí no me va a pasar nada, a ustedes les van a poner de la basura porque ustedes pagan de cuerpo", entonces siempre había que cuidar que estuvieran cómodos, que pudieran caminar, que si tenían que sacar una espada tuvieran el espacio, que sentados no se vieran ridículos... Había un actor que tenía unas manos muy cortas, era muy buen actor y de un físico muy impresionante pero teníamos que hacer algo para que no se notara lo de las manos, la verdad no dormía pensando en resolver eso, pero entonces se me ocurrió hacer las mangas cortas en el traje y él no quería pero yo, que era como un dictador, le insistí en que se las pusiera. De lejos lo veíamos y entre nosotros comentábamos que se veía muy bien: de cerca sí se veía horrible, pero horrible. En el teatro hay que pensar mucho en la distancia. ◇