

Hay que regresar al Popol Vuh

Juan José, ¿querías decirnos de una manera general en qué consistió el movimiento o grupo Poesía en voz alta? ¿De dónde viene? ¿Es un grupo que salió de la nada o tiene antecedentes?

Yo creo que la visión de Octavio Paz, Juan José Arreola y Juan Soriano de recuperar el teatro vivo era muy contrastante en los años cincuenta con lo que había anteriormente de teatro en México. Había aquellos culebrones inmensos, comedias españolas de los Quintero, etcétera, aunque había también un movimiento teatral muy serio que intentaba compararse un poquito a Nueva York, un grupo que no recuerdo ahora el nombre pero que dirigía Bracho, también Rodolfo Echeverría y más adelante Solórzano, que era un movimiento bastante intelectual, con un teatro de O'Neill, de *Esperando al zurdo*, por ejemplo, de Clifford Odets. Era un intento muy serio de teatro anterior a *Poesía en voz alta*.

Poesía en voz alta es un poco una corriente de libertad formal, y yo siempre he subrayado que el genio de ese momento fue Juan Soriano, porque sus puestas en escena, digamos la parte plástica de *Poesía en voz alta*, eran un perfecto, absoluto y sorprendente lavado de ojos. Eso en México no se había visto nunca.

Entonces allí caía estupendamente el *Teatro breve* de Lorca, que es lo único que me gusta de Lorca. Realmente los dramones de *Yerma* y esas cosas me parecen espantosos, llenos de culpa, ¿no? Nosotros heredamos toda esa culpa... pero oíamos de pronto a Tardieu, a Ionesco, al Arcipreste de Hita, a Quevedo, después a Calderón de la Barca. Y

Héctor Mendoza, indudable, con toda su frescura que sabía manejar extraordinariamente, creó un impacto que en ninguna parte del mundo fue tan coherente. Fue un milagro realmente la unión de estas personalidades en un momento dado, una necesidad de disfrutar del arte. Después se dio con Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y yo en los sesenta. Pero en los cincuenta obviamente era un sacudimiento mundial con respecto al teatro poético, visual, plástico, que tenía reminiscencias del teatro de Maeterlinck, que es simbolista.

Se me ocurre que hay un antecedente que son los Contemporáneos, con el teatro Ulises. ¿No crees que Octavio Paz y Juan José Arreola tomaron algo de aquel fenómeno?

No. Era totalmente lo opuesto, porque ni siquiera iba a ser teatro, iba a ser poesía hablada, pero se dieron cuenta de que la poesía dicha verdaderamente es una barrabasa inmensa. Empezaron a crear el espectáculo, llevaba poesía de cierta manera, pero realmente la función viva, plástica fue la que se subrayó en esa época. Y además el teatro Ulises, de los Contemporáneos, era más bien una reminiscencia realista del teatro americano que había empezado con O'Neill, Tennessee Williams, etcétera.

¿Qué directrices había en Poesía en voz alta? Dices que Soriano era un poco el que orientaba a nivel artístico, plástico, las puestas de la poesía. ¿No crees que había algún movimiento o influencia de movimientos de principios de siglo,

por ejemplo las vanguardias, el surrealismo, el expresionismo? Paz y Arreola conocían muy bien todo esto, Paz era surrealista.

Indudablemente todos los movimientos, inclusive los de Nueva York, tienen nacimiento, digamos, en principios de siglo, de los ballets rusos, de Adolf Loos y su nueva revista en contra de lo ya tradicional. Pero no llegaba a ser digamos artaudiano este movimiento. Más sencillamente era una selección muy pura de textos muy adelantados, escénicamente poéticos, y en la selección de los textos era donde se tocaba esa campana despedada y brillante del teatro de *Poesía en voz alta*.

Yo era muy joven en esa época, pero de todas maneras me daba cuenta de ese fenómeno. Inclusive los actores no eran realmente actores, como los que trabajaban en el Ulises. Eran Rosenda Monteros, que nunca había hecho teatro; Tara Parra, que era una especie de alumna; María Luisa Elío, que era la mujer de Jomi García Ascot; los Alatorre y sus mujeres, cantando... no hay que olvidar a Héctor Xavier, que hacía una escenografía muy interesante, y el vestuario de Donesi. Era una especie de cúpula intelectual, elitista, pero qué bueno, ¿no? Desgraciadamente, como todo, como la Casa del Lago, como la Compañía de repertorio de teatro, todos esos movimientos impresionantemente puros, serios, los sabotea la Universidad. Qué bueno que estoy diciendo esto en la Universidad. El autosabotaje en las directrices de la Universidad es algo impresionante. Algo sucede, tiene éxito y lo apañan en la burocracia matándolo.

¿Y ese fenómeno era un fenómeno teatral nuevo, que rompía de alguna manera, aunque no fuera una manera consciente, con el teatro anterior?

Sí, era un parteaguas en lo que se refiere al teatro en México, es decir, yo, Héctor Mendoza y muchos otros partimos de ahí y no hemos cambiado esa línea, con variaciones, claro, pero siempre buscando el teatro como una cosa legítima, como esa profunda relación con la realidad que está a nuestro lado, "realidad" entre comillas, ¿no?

En esa época se parte de un concepto esencial, fundamental que es Poesía en voz alta. ¿Por qué poesía en voz alta, no había obras dramáticas escritas? Existían obras mexicanas, ¿no convenían a este grupo, no iban con su modo de expresión?

Bueno, por un lado estaban Carballido, Magaña y Usigli. Pero eran más bien, no Usigli pero sí Carballido y Magaña, del círculo de Novo. Inclusive allí se partió absolutamente la intelectualidad mexicana: lo que eran Novo, etcétera, y lo que fueron después Octavio Paz, etcétera, y Arreola.

Pero en fin, fue un milagro. El espíritu festivo, Arreola siempre quiso ser actor y al fin lo pudo ser; Octavio seleccionado, gustando de las puestas en escena. Sí había obras, se pusieron obras mexicanas, de Elena Garro indudablemente, se puso la obra de Octavio Paz *La hija de Rappaccini*, y no siguió esto por problemas burocráticos.

¿Tú crees que la puesta en escena como un todo estructurado se inicia con Poesía en voz alta?

Sí, porque el concepto de escenografía tradicional como las de Julio Prieto, a la David Antón, por muy lujosas que fueran son espantosas, todas son copias absolutas. El espacio plástico, dinámico, era un espacio poético. Allí es donde realmente se hacía una variación no entendida hasta entonces en el teatro de México, ni siquiera en el teatro mundial, obviamente. Allí es donde yo creo que el talento de Soriano, unido al de Mendoza, hicieron un clic impresionante.

QUINTO PROGRAMA

Asesinato en la catedral, de T. S. Eliot. Traducción de Jorge Hernández Campos. Reparto: Ana Ofelia Murguía, Pina Pellicer, Argentina Morales, Enrique Stoppen, Raúl Dantés, Carlos Fernández, Juan José Gurrola y J. L. Pumar. Director literario: Octavio Paz. Escenografía y Vestuario: Juan Soriano. Dirección: J. L. Ibáñez. Producción: Festival de arte religioso. Estrenó en la antigua escuela de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana, hoy restaurante San Ángel Inn, el 22 de octubre de 1957.

¿También estaba Leonora Carrington?

¡Claro!

Había una identificación de artistas plásticos fundamental.

Alfonso Reyes, aunque no participaba, estaba en todas las reuniones; estaba todo el tiempo León Felipe, fue realmente un asentamiento de intelectualidad mexicana libre... un poco afrancesada, pero en fin...

En el momento que surge este teatro, esta posibilidad, ¿no tenía parámetros anteriores o no tenía una historia? Parte de cierta espontaneidad, como tú decías, y de esa frescura...

Bueno, ya se conocía a Beckett, a Tardieu, a Ionesco; creo que allí podríamos contentarnos muy bien. El concepto de Jarry, por ejemplo. Ya había pasado esto un poco en París, *La cantante calva*, etcétera.



Lástima que sea puta

¿Pero tenían ustedes presente ese teatro?

Sí, claro. También Novo, hay que decirlo. Él puso *Esperando a Godot*, que era una función extraordinaria, a mí me interesó. También se ponía a Camus, ¿me entiendes? Pero no había esa flor fresca, natural que fue *Poesía en voz alta*, de una frescura impresionante.

Entonces digamos que se va acomodando el lenguaje teatral e intervienen varios elementos como las artes plásticas, el realizador, digamos el metteur en scène...

Exactamente. Allí se empieza a convertir la función teatral en una especie de arte total. Los directores que salimos de allí empezamos a seguir esa búsqueda plástica dinámica no comprometida. rompe-esquemas, que puedes ver en todas las puestas en escena. Cada puesta en escena de Héctor, en *Don Gil* por ejemplo, en el frontón, o en *Gatomaquía* de José Luiz Ibáñez, pero no nos dimos cuenta de que era una progresión

natural desde *Poesía en voz alta*.

No eran conscientes.

No éramos conscientes. Era siempre buscar problemas y retos más grandes... poner a Kłosowski o a Wedekind o *Bajo el bosque blanco* de Dylan Thomas, a Ionesco, etcétera. Era una búsqueda. Luego también Jodorowski fue una especie de sangre nueva, sacando a Strindberg... eso fue en los sesenta.

¿El público, cómo tomaba esto? Era novedoso, era insólito... ¿cómo recibía el público mexicano, que estaba acostumbrado a esos culebrones de los que hablas, este fenómeno?

Bueno, el teatro era pequeño y se llenaba siempre. Éramos un fenómeno tan extraño que la gente acudía, y como era élite, si no habías visto *Poesía en voz alta* eras un retrasado mental. Entonces a fuerza tuvieron que ir. Se llenaba bastante... aunque había los tradicionales,

los Wilberto Cantón, los Solana, que indudablemente jamás apoyaron o escribieron algo a favor, es decir, les dimos un baño de agua fría del que todavía no se han recuperado hasta ahora. Ya no digamos Luis G. Basurto.

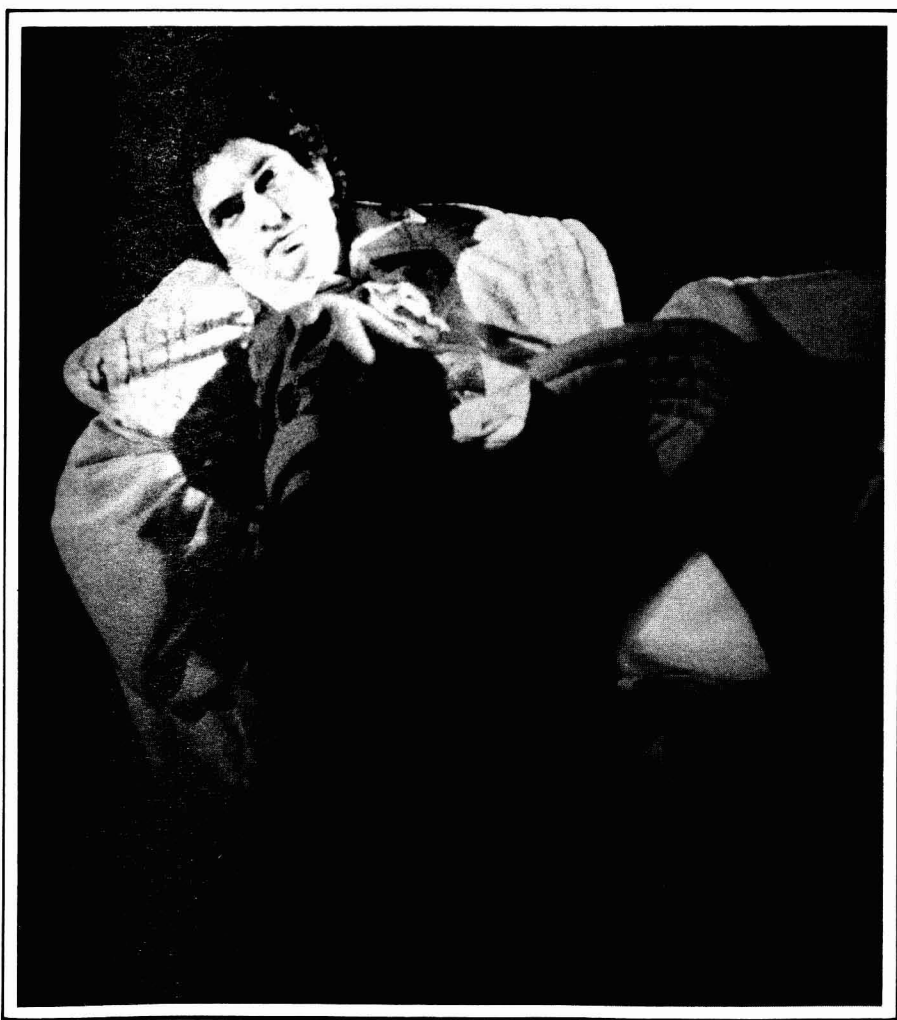
Tú como director un poco más tarde sigues la misma actitud un poco iconoclasta en las puestas en escena, en la actitud hacia el teatro, ¿cómo conformas tu propio camino?

Bueno, yo como soy anglosajón, he vivido en Nueva York y leí desde niño en inglés, mi teatro se fue un poquito hacia recuperar un poco lo poético del teatro americano, en esa época era Saroyan, después Dylan Thomas, Wedekind, aunque es alemán... y me fui separando un poco del francés-español clásico y fui llevando mi propio paso precisamente con obras que podía leer y entender y que podría presentar. Cada una indudablemente es lo opuesto de la otra, *La cantante calva* es totalmente diferente a Dylan Thomas. *Bajo el bosque blanco* y *Los poseídos* son diferentes a Kłosowski.

Después de las tres obras que hice con el grupo de teatro me fui becado en Europa y Estados Unidos. Allí me conecté, y después también me fui a Alemania: a Menhein, a Munich, a Duesseldorf, a Bonn, a Hamburgo también. Había una especie de boom de teatro, se empezaba a entender que los escenarios no podían ser ya total y absolutamente del teatro italiano.

Tú que eres arquitecto y te relacionaste en el teatro también por ese camino, ¿qué influencias hay en esta plástica del teatro de renovadores de principios de siglo como Gordon Craig o Appia, que son un pintor y un arquitecto que diseñaron nuevos espacios? ¿Tú recuperas después de *Poesía en voz alta*, en tu obra personal, a esta gente?

Siempre he dicho que la arquitectura me ayudó mucho a dirigir. Si ves mis apuntes no son apuntes sino dibujos: la posición de un actor relacionada con la de otro, el espacio, las fuerzas dinámicas de un teatro, la fenomenología de la derecha, el volumen, el color, hasta di-



Lástima que sea puta

ferenciar el movimiento: integrales de arriba a abajo, casi fórmulas geométricas, matemáticas. Con el tiempo eso fue tirado a la basura, como dicen "the play is the sining". Fue importantísima esta apertura de los sesenta también.

Digamos que había una explosión experimental que acogía estas propuestas. ¿Dónde presentabas tus trabajos?

Los diseños que yo hice se presentaron en revistas del mundo, en Berlín, en el *Aujord'hui* y en el *London Times*, por ejemplo. Era lo que estaba sucediendo en ese momento, se estaba liberando otra vez el teatro. Indudablemente que tenía reminiscencias de Craig, de Reinhard, de Norman Belguérez, de Gropius, teatros totales, multiformismo, juego de teatros laterales, con el público en medio, con una plataforma dando vueltas, con escenarios alrededor, un teatro circular hacia arriba, en espiral, que más o menos se acercaban a darle vitalidad y dinámica al teatro, pero no es cierto, la dinámica es la representación, es el juego mágico o el juego de transubstanciación del actor hacia otra realidad más metafísica.

Yo hice lo que era la relación público escenario, bueno, como tú hiciste lo de Rulfo. Esto es de veras lo que empieza a sentirse cada vez que el director siente que no sólo tiene que traducir un texto escénicamente y que salga bien, ¿no? Eso lo puede hacer un niño, por razones lógicas. El hombre total no sólo dirige la obra, sino que además hace la arquitectura del lugar, lo diseña.

En los años sesenta formas un grupo y si mal no recuerdo tuvo puestas en escena memorables.

Yo tenía el apoyo, desde la primera puesta en escena, de dos o tres gentes que fueron Héctor Mendoza y Mauricio Herrera, que después perdí, desgraciadamente, pero ellos se quedaron haciendo teatro y son actores extraordinarios. Después obviamente, cuando me casé con Pixie, los Alatorre seguían también allí, algunos inclusive eran estudiantes de Arquitectura, pero también empezaron a llegar, me acuerdo, Susana Alexander, Roberto Dumont,

Tamara Garina, Héctor Ortega, Ma. Antonieta Domínguez, cuando hice *Landrú* y *La cantante calva* ... *Landrú opereta* fue realmente una solución magnífica a un gran intelectual que dentro tenía un alma de lo más regocijante, de lo más bucólica, inclusive de lo más sensual, unido con la música, en la Casa del Lago. La música era de Rafael Elizondo. Hoy en día han hecho de Alfonso Reyes un monumento pesado y serio, lo cual sí es, es uno de los grandes, pero también hay que reconocer esa vida que muy pocos intelectuales tienen. Es decir, los intelectuales mexicanos van a ver los mariachis y dicen: "¿Qué pensaría Valéry, o Mallarmé?" No viven, mucho menos bailan *Caballo viejo*, no saben lo que está pasando en México, es una élite por ahí perdida.

Bueno, la idea de juntar gente siempre estuvo en mí, y hoy me doy cuenta de que es imposible. Era muy activo en esa época, se juntaba gente. Y yo seguía cada vez más violento tratando de modernizar el teatro, inclusive cuando fui invitado a Cuba, creo que uno de los mejores espectáculos que hice, en el 66.

Pero allí yo no llevaba obra de teatro, por problemas y porque no quería hacer un grupo de teatro latinoamericano que triunfa en Cuba, con una obra de no sé quién, se me hacía de lo menos interesante. Entonces llegué sin obra seis días antes a ver qué hacer, y me dieron el teatro más grande, cabían dos mil personas, con un escenario de más de 20 metros de apertura, plataformas hidráulicas que subían y bajaban, otras en el centro que daban vueltas, en anillo inclusive, 40 telones, haz de cuenta que allí llegaba Krushev o quien sea... lo llenaron de niños. Llegué, comenzamos a ensayar unos textos de Ibargüengoitia, de Paz, puse unas cintas y a ver qué. Desde entonces estaba seguro de que lo que hacía era ya parte de lo que tenía que suceder y llevaba actores que sabían hacer las cosas.

Estaba Jordán, que hizo *Landrú*, Mauricio Herrera, Claudio Obregón. Martha Aura. Ahí hice performance, porque era plástico. La puesta en escena era un pitcher y un catcher nomás aventando la pelota cinco minutos. ¡En los sesenta! Los cubanos decían: "Pero ¿qué



Lástima que sea puta

SEXTO PROGRAMA

Las Criadas, de Jean Genet. Reparto: Rita Macedo, Ofelia Guilmáin, Meche Pascual. Escenografía y vestuario: Juan Soriano. Dirección: J. L. Ibáñez. Producción privada: León Davidoff. Estrenó el 24 de julio de 1959 en el teatro Virginia Fábregas.

SÉPTIMO PROGRAMA

Electra, de Sófocles. Versión de Diego de Meza. Reparto: Pina Pellicer, Ofelia Guilmáin, Raúl Dantés, Antonio Alcalá, José Carlos Ruiz, Ketty Valdés, Alicia Quintos y Antonio Medellín. Producción privada: León Davidoff. Escenografía y vestuario: Juan Soriano. Dirección: Diego de Meza. Estrenó el 16 de abril de 1960.

es esto, chico? Ha de ser arte". De pronto no hacía nada, sólo mover los telones, bajar y subir un telón y bajar todas las plataformas, usar el escenario como caja de movimiento. Claro que no había teatro. A la mañana siguiente un panameño dijo: "Lo que acabamos de ver no es teatro, es mejor ir a ver la ciudad de La Habana". Entonces empezaron grandes discusiones del folklorismo, del teatro nacionalista, costumbrista, que no era la realidad, era una idea antigua del teatro en la que un autor escribe y hace un conflicto, eso ya tiene que estar rabasadísimos ahora, ¿no?

¿Eso es como un precedente de lo que después se va a desarrollar y está muy en boga ahora en Europa, el performance? Bob Wilson lo lleva a límites...

Impresionantes.

Siempre hay una intuición en México, una osadía, por esta actitud iconoclasta. ¿Por qué hay pocos textos mexicanos en tu obra?

Te puedo decir: de Ibargüengoitia está *El atentado*, está Juan García Ponce, Está Magaña, *Los motivos del lobo*, está Alfonso Reyes, Raúl Falcó, muy posterior.

¿Y en esa época?

Por una cosa. Porque a mí el teatro me interesa como una cuestión filosófica, o como una investigación filosófica. Me interesa un texto que no pueda atravesar, con misterios impresionantes. El

misterio impresionante de *Los exaltados* de Musil era imposible de poner, pero sí era posible. El imposible de Klossowski, el imposible de *Él*, de Cummings. Es decir, a mí me interesa un juego cerrado donde no veo posibilidades, porque allí es donde va a nacer una puesta en escena que no tiene que ver con ninguna otra y que va a tener un halo, una atmósfera irreconocible, irrepresentable.

Ya estás hablando de los setenta.

Sí.

Me parece muy interesante tu planteamiento por esa discusión de lo mexicano o no, de lo nacional o no. ¿Consideras que esta discusión ya está un poco rebasada? De pronto este tipo de discusiones vienen nuevamente en los años ochenta.

Sí, bueno, son burros dando vuelta a la noria, es decir ¿coges nacionalmente? ¿coges como francés o cómo coges? El acto teatral, el acto creativo es una cogida. Cómo vas a decir si coges a la mexicana o qué, si es precisamente la revolución de todos los sentidos, y yo lo hago mexicanamente, no ando yéndome a todos lados, aquí estoy, al pie del cañón. Porque estoy en mi lugar, y además en cada puesta en escena estoy buscando cada vez más lo mexicano, nada más ve lo que hice en Acaapulco, los coloquios de los doce sacerdotes que vinieron a México mandados por el papa a hablar con los aztecas, mis investigaciones del teatro teotihuacano, eso sí es importante, es decir, ¿cuál teatro mexicano? ¿Basurto o Cantón? ¿Dónde, qué es eso? Es un cuento de hadas.

*Las artes son una trampa terrible
¿Por qué se dividieron en siete musas?
Hay que despedazarlas*



Lástima que sea puta

En los años setenta encontramos en Gurrrola una preocupación quizá más tendiente al erotismo, a cierta mística erótica, está Klosowski de por medio, Juan García Ponce, que es un colaborador anterior...

Allí el erotismo era total y absolutamente mental. A mí me importaban los largos textos que tenían una teatralidad que no sucedía dentro del escenario sino en la mente de los espectadores, como si ampliáramos un mar o como si no hubiera cabida de que se comieran el pastel. Es un trabajo de inducir al espectador, que lo hace también Bob Wilson, de educar al espectador para que sepa que no es para que te dé de comer, que digas un juego de cartas que es el teatro desde hace miles de años, ¿no? El teatro con los textos de Musil, de Klosowski, alargaba muchísimo el tiempo y entraba otro tipo de reflexión que se iba realizando en la puesta en escena, la reflexión de sus vidas, la manera de pensar de la gente, de alto nivel, de decir como Musil: "Lo importante de la música no es que suene, sino que se pueda hacer con una tripa de cabra", o "La caída constante sin parecer es el estado de creación", ¿no? Bueno, yo ya tenía más años y adoraba estas cosas. Sin embargo en los setenta hay una obra, que es *Él*, de Cummings, fundamental para mí. Una obra extraordinaria, adelantada al teatro del absurdo por 20 años, porque es en 23 o 24 que la escribe Cummings, un poeta.

Indudablemente el poeta lanza lo que está pensando y empieza a abrir en lo que tú leerías, que no entiendes nada, si te quedas leyendo y leyendo... es quizá la obra más importante del siglo XX, en cuanto a apertura, es una obra sobre un escritor que está escribiendo una obra sobre un escritor que está escribiendo etcétera. Pero hay escenas, por ejemplo, en las que se abre el telón y se cierra y la mujer le pregunta qué es eso y él le dice "una escena", y las preocupaciones acerca de los negros. Y sobre todo, la idea de qué era la sensación del teatro, bueno, ¿por qué el actor funciona y por qué no? ¿Qué son verdaderamente los jugos gástricos de fermentación, logros de la memoria, iluminaciones, separaciones del ser, transmutación, transcon-

tinuidad? ¿Cómo se conserva un actor desde la primera línea hasta la última, por qué ha de decir la última como la primera y la primera como la última? O no decirlo a tiempo. ¿Cómo despedaza el tiempo, cómo se ausenta de sí mismo?

Hay un fenómeno, que es lo que les enseñó a los alumnos, que es el epifenómeno. Cuando estás actuando indudablemente tienes el texto, pero hay otras cosas, otros objetos memorables que aparecen en tu mente; puede ser la luz, o los ostiones que me voy a comer al rato en La marinera, o el zapato que trae chueco la actriz, o me siento bien.

El actor logra ese malabarismo en un acto de felicidad, que tiene que ser de placer, y el público dice ¡Ah! Él no está allí. Depende de la cultura, de la altura del actor. Te das cuenta por ejemplo que los viejos son de una sinceridad absoluta. De pronto la carne de Ustinov, Gassman, cómo entra la actuación y los cuerpos se vuelven una actuación. Finney o Rourke en *Barfly*, porque ya han fermentado mucho este epifenómeno; es una ocurrencia, pero ya la ma-

nejan, en un milésimo de segundo, y entonces te vuelves el dominio, el dios en un segundo, porque estás sabiendo un segundo antes qué es lo que va a ver el público y se lo das, pero cambiado, para conservar al mismo tiempo tu espontaneidad, que es lo que va a ver el público porque todos son unos histéricos totalmente cerrados, inhibidos mentales que van a pagar para ver a los desinhibidos y salir sin tener problemas, y los jodidos son los de allá abajo.

Hay una constante en estas preocupaciones de la filosofía, de cómo los actores van dialogando, exponiendo a través de tu puesta en escena todo un aparato filosófico, y siempre hay un cuarto, un encierro. En *Él*, de Cummings; me acuerdo de ese cuarto en el que encerrabas a un enano y a una vedette...

¡Ah sí, en *Robert ce soir*!

Y después hay un giro a una puesta que me parece memorable, que fue Lástima que sea puta, de Ford, pero había las



Landrú opereta

OCTAVO PROGRAMA

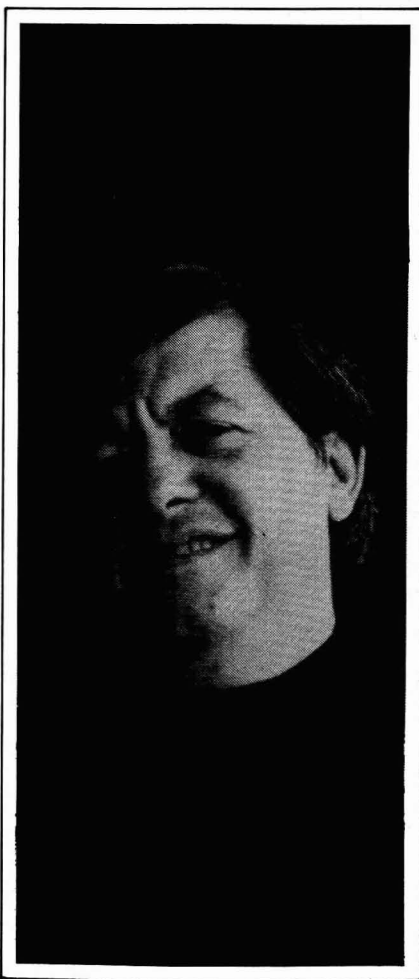
La moza del cántaro, de Lope de Vega. Versión de Sergio Fernández. Reparto: Silvia Caos, Felio Eliel, Luis Miranda, Beatriz Sheridan, Raúl Dantés. Música de Raúl Cosío. Escenografía y vestuario: Juan Soriano. Dirección: J. L. Ibáñez. Estrenó en la Casa del Lago el 27 de septiembre de 1963. Producción de la UNAM.

mismas constantes: el incesto, el erotismo. ¿Por qué vuelves al erotismo? ¿Era la primera vez que incursionabas en el teatro isabelino?

Sí, indudablemente. Conocía a Shakespeare, lo había leído y había hecho unas cositas medio serias de Terence Ratigan sobre Shakespeare, pero es muy peligroso Shakespeare, es muy peligroso John Ford, es muy peligroso Marlow, y nadie los puede hacer a menos que tenga 40 años por lo menos. Lo otro son tonterías, porque no se puede. Se necesita una experiencia de años. Lo hice porque no es nomás la loquera, yo puedo hacer un teatro clásico, perfecto, entendido, con todas las leyes absolutas, sin quitar una sola coma y respetando el texto de pe a pa. Pero la puesta en escena es otra cosa. Indudablemente era un teatro respetuoso de John Ford, respetuoso del teatro isabelino. Además estaba yo viviendo con Fiona y también la influencia de las mujeres es impresionante. Empezamos a trabajar el inglés, a traducirlo juntos, como tradujimos *Bajo el bosque blanco* Pixie y yo, y era además demostrar lo importante que es John Ford *vis à vis* Shakespeare, con más profundidad, con la idea de culpa rebasada, que Shakespeare todavía tiene, todavía venimos de eso, de la culpa, y precisamente Ford, al matar a la hermana embarazada, llega a límites extraordinarios. Pero sí era un estudio realmente serio sobre el teatro clásico. Y además como yo venía con todas estas ideas sobre actuación, todos los procesos de la delicadeza, el talento de Vera la Rosa, Martín Lasalle, Oscar Yoldi, Tina

French, ya serios, ya actores... y lo que dio el toque final fue el vestuario, la escenografía de Fiona y Alejandro Luna. Casi ni hablamos. Después de eso hice otra cosa que se llamó *La prueba de las promesas*, que ya era un posmodernismo absoluto.

Luego ya vienen los ochenta; hay una obra de Elizondo escrita especialmente para la puesta según entiendo.



Juan José Gurrola

No, él la había escrito antes y después yo hice una paráfrasis, *Miscast*.

Miscast, viene también Espejos, La rosa del tiempo que es una obra para niños, también una obra que hiciste para el museo, Suave que me estás matando, y dos obritas de Picasso, y también repusiste Landrú. ¿Hacia dónde va Gurrola en los ochenta?

En *Miscast*, empezaba la obra y llegaba el director a los 12 minutos de obra ya arrancada y entraba preguntando si la obra ya había empezado, y le respondían que no. Entonces ¿qué pasaba con esos 12 minutos, dónde quedaban en la mente del espectador? Yo adoré la obra. Claro que Elizondo la quería hacer para Rambal, digamos, como esas obras de Agatha Christie con malos actores, yo creo que su idea era perfecta, pero el público con un buen chiste no lo aguantaba todo, ni yo lo aguanto y, no andábamos peleados pero siempre dijo: "La cagué, no, la cagaste tú". Nos llevamos bien, los dos muy amigos, pero en él había por lo menos un sentido del humor: "¿Quién toca? Debe ser el cartero que siempre toca dos veces", y la idea maravillosa de un hombre usado por la KGB, donde pierde su identidad y le hacen una mujer y una hija que no son su mujer e hija sino agentes, pero él cree que es su mujer y empieza a recordar, y allí hay un problema de semántica teatral, un problema de fijación del teatro.

Pero entonces el enemigo principal para mí era el público, que lo tengo que abofetear y destruir. No les voy a dar nada, no me voy a vestir de quinceañera a ver si está bien; no, van a ir al teatro a aprender, a que se les corte, se les rebane el cerebro, se les meta en agua caliente, y decirles: "Miren, el teatro es esto". Eso es lo que estaba tratando de hacer con *Miscast*. Claro que fue un éxito, realmente la gente lo disfrutó mucho. Pero viene esta obra y después, creo que una de las cosas más importantes en esta discusión de director/autor, fue que Raúl y yo hicimos dirección y autoría. En realidad él empezó la obra, no dio el ancho como director y entré yo, y aunque partes muy importantes son exclusivamente de él, las mías son de espacio y diálogo, también para trai-

cionar la obra inicial. Fue un experimento extraordinario.

¿Por qué este abandono del teatro, como que sales y entras, tienes otras actividades artísticas?

Es que estoy probando dentro de mí que hay que destruir las artes. Es una deconstrucción. Igual estoy haciendo un mural que estoy escribiendo un texto para radio, igual pinto o escribo ensayos o voy a mentarles la madre a los de la embajada de Estados Unidos. O estoy detrás del teatro Oxolotán. Las artes son una trampa terrible. Y a mí me gusta cambiar, como cuando tienes una raqueta nueva o un coche nuevo eres feliz. Después se te cae el gusto, ya es una lata tener que manejar, es una lata tener que ir a jugar tenis, pero un nuevo objeto es precioso, como una nueva mujer. Entonces varío, y al mismo tiempo ¿por qué las artes se dividieron en siete musas?, ¿quién dijo eso? Hay que despedazarlas, son divinas las

artes, pero la carga de prepotencia, de creérsela, de orgullo por ser alguien me parece algo espantoso. "Soy pintor", ¿qué? "Soy actor", ¿que qué? Es algo impresionante.

¿Cómo ves la década de los noventa en relación a lo que dices de la deconstrucción de las artes; es nuevamente una actitud iconoclasta?

Y ecológica. Lo ves en las artes plásticas. ¿Quién hace un cuadro ahora con óleo? En teatro estamos como los bodegones, todavía no llegamos ni al expresionismo, no se diga al arte conceptual o al arte mínimo. ¿Para qué sirven estas cosas? Hay que envolverlas como Cristo. Bob Wilson hace espectáculos en las montañas del Tibet, el teatro líquido lo hacen sobre un tren, o Ruelas a 200 metros bajo tierra. Pero eso es un paso. El siguiente es un poco lo que hiciste con Rulfo, con la iluminación, las fuerzas, ahí estaba absolutamente viva el agua, la dimensión mínima y máxima de

Pedro Páramo; eso no lo hubieras podido hacer jamás en un teatro, es una ilusión personal. Es la ilusión del autor-director-escenógrafo comparándose con la obra.

Creo que desde hace tiempo nos estamos dando cuenta de que el director tiene que hacer lo que le gusta: a veces la música, o la escenografía, a veces el texto, por una necesidad absoluta de expresión, de dimensión, como Mauricio Jiménez con *Lo que calan son los filos*, David Hevia, Warman... Pero las instituciones, la cerrazón, los muebles estos son inamovibles. Por eso no corre el agua, son diques.

¿Dirías que la crisis no es creativa, de qué tipo es?

Hay falta de imaginación y hay otro problema, que el sistema de organización es funesto. En la Universidad han pasado millones de puestas en escena sin pena ni gloria. Es que los teatros tienen que ser manejados por los directores, lo que tienen ahí incrustado es un sindicato que te asesina, un sindicato que tiene todo el poder, un sindicato que te friega porque tiene la fuerza de no abrir el telón, de no hacer una escenografía, se gasta todo el dinero nadie sabe en qué y como los burócratas no tienen imaginación, no saben de teatro, no saben qué es una bambalina, les dicen "va a costar tanto" y no saben decir no. Un hombre de teatro con experiencia de 20 o 30 años debe diseñar su temporada, con su gente, y no dirigir él, sino llevar una secuencia.

Creo que el teatro debe ser para niños, hecho por ellos; esa es la mentalidad. A menos que sean cosas de la dimensión de lo que tú hiciste o lo que están haciendo Shekner o el teatro de Oxolotán, el teatro campesino. No sabes qué cosas tan extraordinarias. No va casi nadie, vamos algunos, pero es un experimento que verdaderamente es teatro mexicano, que verdaderamente va a las comunidades, que verdaderamente reúne mentalmente. Ponen obras de los chontales, que les contaron los chontales, y cuando los chontales van a verlas se acuerdan más. Hay que regresar al *Popol Vuh*, eso es lo que tenemos que buscar. ♦

