

Héctor Mendoza:

# Asalto a un espacio Vacío

**M**aestro Mendoza, ¿podría decirnos en qué consistió, de una manera general, el movimiento Poesía en voz alta?

Creo que a fin de cuentas consistió en una manera de hacer teatro un poco distinta a la que se venía haciendo en México. De hecho era una utilización del espacio en forma diferente. En México se hacía un teatro de forma realista, era el teatro aceptado, y el que no era realista no era muy imaginativo. Nosotros salimos fuera del realismo, y salimos con una enorme imaginación, con una serie de proposiciones que a lo mejor no se consideraban del todo lícitas, utilizando recursos de otro tipo de espectáculos: el *music hall*, el circo, el ballet, que no se usaban generalmente para el teatro. No era teatro en la forma tradicional; por eso ni siquiera lo llamamos teatro; se llamaba *Poesía en voz alta* porque pensábamos que era algo que no tenía realmente que ver con el teatro.

Ahora ya no nos lo parece; cuando vemos un espectáculo de este tipo en nuestros escenarios nos parece teatro y ya, teatro de un tipo determinado, pero en el momento en que empezaba *Poesía en voz alta* era otra cosa. Era valerse de textos no del todo teatrales o que eran una clase de teatro que ni siquiera se consideraba tal, como por ejemplo el *Teatro breve* de García Lorca, que no debió haberlo escrito con la pretensión de que se representara, porque era más bien un trozo literario, no se le veían posibilidades de puesta en escena. Y sin embargo nuestro primer programa incluía el *Teatro breve*.

**Acaba usted de enunciar una serie de premisas que tenía el grupo. Más que un grupo fue un movimiento ¿verdad?**

Sí fue un movimiento, porque luego continuó de alguna manera, y la gente comenzó a llamar *Poesía en voz alta* incluso a lo que se hacía fuera del grupo. Fue un movimiento, aunque empezó siendo un grupo.

**¿Cuáles eran las directrices, había una idea un tanto preconcebida o se juntaron espontáneamente? Hay escritores que intervienen, poetas, pintores...**

Y músicos, compositores. La idea no era al principio lo que finalmente resultó. Se debía a Juan José Arreola, en realidad, quien le propuso a Jaime García Terrés, que era entonces director de Difusión cultural, hacer de la recitación, de la declamación un espectáculo. Se pensaba llamar a actores que dijeran poemas y que pintores pusieran escenografía y vestuario para que fuera espectacular. Ésta es la primera idea de *Poesía en voz alta*. Sin embargo se vio que para que fuera un espectáculo había que tener un director de escena. Yo no era director, había dirigido una obrera de teatro, pero realmente me consideraba dramaturgo.

**¿Y Octavio Paz qué papel jugaba en este grupo, era un asesor literario? Escribió *La hija de Rappaccini* para el grupo...**

Especialmente, sí. Bueno, lo que pasa es que Octavio fue un factor muy decisivo para el cambio que finalmente se operó en el derrotero a seguir, porque de

pronto dijo que eso de los recitadores estaba ya pasado de moda, y entonces yo aplaudí. Yo odiaba a los recitadores. Entonces todo tomó otro cauce.

**¿Podríamos decir que es un movimiento que rompe con la manera anterior de hacer teatro, que es una propuesta vanguardista?**

Sí, aunque la verdad no teníamos muy claro qué iba a suceder, qué podía pasar con esto. Era hacer teatro experimental, no por primera vez en México pero sí de esa manera tan exitosa, porque ya se habían hecho intentos de renovación teatral antes, pero se quedaban en intentos tímidos. Nosotros nos lanzamos a fondo.

**Son los años cincuenta, el 56. ¿Hay una influencia también de los movimientos teatrales y artísticos de principios de siglo, digamos de las vanguardias, de los ismos, para poder ubicar este movimiento, o era algo inédito?**

La verdad es que yo, cuando menos, ignoraba todos esos movimientos. Después me di cuenta de la relación muy estrecha que había con el Bauhaus, pero entonces yo no sabía nada del Bauhaus, me enteré mucho después. Pero tenía que ver, me haya yo enterado o no. No era el Bauhaus, desde luego. Y supongo que tendría que ver con todos los ismos de principios de siglo, pero mi ignorancia al respecto era total. En cambio una influencia muy reconocida era la comedia musical, que en México todavía no funcionaba como funcionó después, y la zarzuela, así como la compañía de Jean Louis Barrault.

*He visto algunas fotografías de esto, recuerdo varias sobre un montaje del Arcipreste de Hita, El libro de buen amor, y había en ellas una utilización del cuerpo, del espacio vacío, no sé de qué manera utilizaban el texto. Poesía en voz alta sugiere que no se trata de una obra dramática, que se tomaba como punto de partida un poema para realizar un espectáculo con todos los elementos de que hablaba. ¿Cómo era?*

La idea primordial era hacer teatro poético, es decir un tipo de teatro que no se hacía, y tanto el teatro de García Lorca como los fragmentos de teatro español arcaico eran teatro poético. Y yo fui quien me empuñé en hacer de la poesía lírica el tema del espectáculo, la base del espectáculo que fue lo del *Libro de buen amor*. Y funcionó mucho el tomar la poesía lírica como base de un espectáculo.

*¿Podríamos decir que en ese momento nace y se desarrolla la puesta en escena en México, que empieza a caminar una codificación de la puesta en escena?*

Todavía no, eso ocurre mucho más tarde. En ese momento estábamos totalmente apegados al texto. Claro que se nos acusaba de irrespetuosos, pero a fin de cuentas no intentábamos serlo, amábamos el texto, amábamos esas palabras, pero las rodeábamos de un montón de distracciones que para nosotros en ese momento no eran distracciones sino ilustraciones, era nuestra forma de ilustrar el texto. Una forma distinta de ilustrarlo, pero de todas maneras estábamos apegadísimos al texto. Eso de jugar con el texto y que se volviera otra cosa y funcionara distinto fue un momento muy posterior.

*¿En qué momento deja el movimiento de existir como grupo? Hay una serie de puestas en escena en el Teatro El caballito...*

Ahí hicimos el primero y el segundo programas, y después nos fuimos al Teatro Moderno, donde se hicieron el tercero y el cuarto. Después yo me retiré, me fui con una beca Rockefeller a



*La cena del rey Baltasar*

Estados Unidos y se quedó con el grupo José Luis Ibáñez, quien hizo *Asesinato en la catedral* de T. S. Eliot, es decir que de alguna manera ya fue más hacia el teatro-teatro, y *Las criadas* de Genet, en distintos lugares; *Las criadas* se estrenó en el Virginia Fábregas y *Asesinato en la catedral* en espacios al aire libre. Después de *Las criadas* todavía se hizo un séptimo programa, que fue la *Electra* de Sófocles, dirigida por Diego de Meza, y un último programa con *La moza del cántaro*, que volvió a dirigir Ibáñez, en la Casa del Lago. Es lo único que se hizo en la Casa del Lago, porque lo que vino después fue otro movimiento.

*¿Pero tenía que ver con el movimiento inicial? Supongo que hubo una evolución y que había una manera, un estilo, una cierta mística de hacer teatro que este grupo originó.*

Sí, de hecho este grupo se quedó, lo que pasó fue que los intelectuales que estaban en *Poesía en voz alta* ya no figuraron después; sólo nos quedamos los teatreros, haciendo cosas en la Casa del

Lago. Ya ni los pintores. De los pintores debo decir que Leonora Carrington hizo una escenografía, la de *La hija de Rappaccini*, y ya no hizo más, eso fue todo, y Héctor Xavier, que hizo la escenografía y el vestuario de una parte del espectáculo que era como cantos del Renacimiento. Todo lo demás lo hizo Juan Soriano, y después de *La moza del cántaro* no volvió a hacer nada para teatro, por lo menos en México.

*¿Qué rol jugaba usted en el grupo, era el director de escena en principio?*

Yo trabajaba en Difusión cultural organizando el teatro estudiantil. Éramos muy pocos en Difusión cultural entonces, no era el monstruo que es hoy. Éramos cinco: Carlos Solórzano y yo en teatro, Emmanuel Carballo en literatura y así. Y claro, a mí me correspondía dirigir porque yo era la gente de teatro, nada más por eso.

*¿A partir de su experiencia en Yale y con Strasberg hay una preocupación por*

**la enseñanza, por el actor más específicamente que por el espectáculo, o ya existía esa preocupación?**

No existía en realidad. Claro, al ser yo director, se me da la beca como director, no como dramaturgo. Entonces me siento ya comprometido con la dirección. Al regreso vengo a dirigir. Claro que también a escribir, porque eso nunca se me quita del todo, pero me siento sobre todo director. No se me había ocurrido pensar en ser maestro, pero un grupo de muchachos de la escuela de Bellas Artes se acercó a mí. Yo estaba dirigiendo una obra de Luisa Josefina Hernández, que fue lo primero que dirigí cuando regresé de Estados Unidos, y me pidieron que les diera clases o les dirigiera algo. Consiguieron la Sala Villaurrutia para hacer un cursillo, y Roberto Guillomain, que entonces dirigía la escuela de Bellas Artes, al ver que los muchachos andaban entusiasmados, me hizo una invitación del todo irresponsable, porque yo jamás había pensado en ser maestro.

**A partir de allí nunca deja de dar cursos, incluso forma escuelas.**

Sí, finalmente me apasionó esto de dar clases, y llegó a ser una actividad importantísima para mí. Estuve muchos años en Bellas Artes; después en la Universidad, y luego daba clases tanto en la Universidad, en la facultad de Filosofía y Letras, como en Bellas Artes. Bueno, finalmente me fui de Bellas Artes y al poco tiempo hice del Centro Universitario de Teatro una escuela.

**Un proyecto diferente. Pero eso es más adelante. Quisiera abordar los años sesenta. En los sesenta ¿cambia de alguna manera el punto de vista después de la influencia del Actor's Studio respecto a cómo montar los espectáculos? En estos años vemos ya textos más definidos: está Don Gil de las calzas verdes, de Tirso, hay dos obras de Brecht: Terror y miserias del III Reich y El alma buena de She-Chuan; también está Woyzeck y un texto de Mariveaux. ¿La puesta en escena había obtenido en este momento su autonomía del texto dramático?**

## PRIMER PROGRAMA

*Égloga IV*, de Juan de la Encina; *Farsa de la casta Susaña*, de Diego Sánchez de Badajoz, y cuatro obras cortas de Federico García Lorca: *La doncella, el marinero y el estudiante*; *El paseo de Buster Keaton*; *Quimera*, y *El niño y el gato*. Reparto: Rosenda Monteros, Carlos Fernández, Nancy Cárdenas, Tara Parra, Antonio Alatorre, Margit Frenk, Juan José Gurrola, Juan José Arreola, Enrique Stopen. Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Escenografía: Juan Soriano. Vestuario: Héctor Xavier. Director Literario: Juan José Arreola. Dirección: Héctor Mendoza. Asistente: José Luis Ibáñez. Producción: Teatro universitario. Estrenó en 1956 en el teatro El caballito.

Lo que pasa es que lo que hacíamos en *Poesía en voz alta* no tenía un texto solo sino varios. Era como pedacitos de mil cosas, era un poco...

### Un collage.

No, no un collage, en un collage sí se hace una obra sola de muchos pedacitos, y estos eran pedacitos con su independencia. Era un espectáculo múltiple. Pero en cuanto tomó el grupo José Luis Ibáñez eso cambió, porque empezaron a hacer obras unitarias. Hacer *Asesinato*

en la catedral ya era montar una obra. Y cuando yo llegué me encontré con ese cambio; la vieja forma ya había muerto. Yo regresé dos años después y me encontré con que, primero, no podía llegar a decirle a José Luis: "bueno, quítate que ya estoy aquí", él era el director y yo tenía que buscar trabajo por otro lado. Entonces me habló Salvador Novo y me dijo "Chato, ¿quieres dirigir una obra que yo no puedo hacer y que tengo a la gente medio en suspenso?" Y yo encantado. Era la obra de Luisa Josefina Hernández, y ya de ahí seguí dirigiendo obras completas.

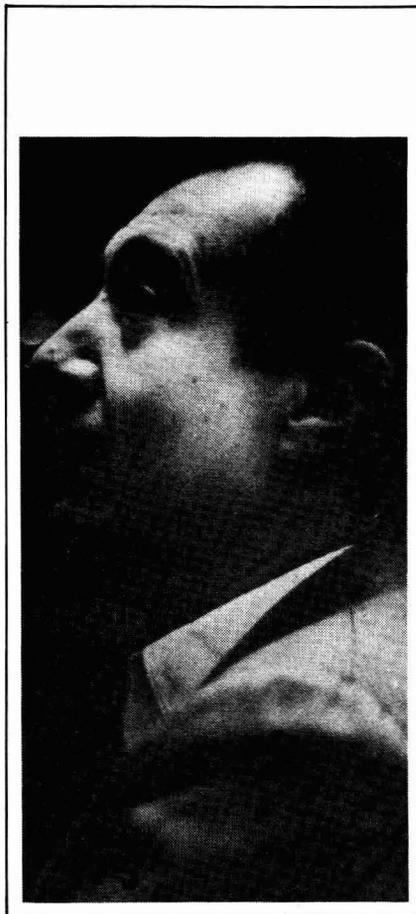
**¿Pero fueron aprendiendo en este lapso, fueron estructurando los espectáculos?**

Era otra cosa; la verdad es que era otra cosa. Lo que pasa es que yo sí había aprendido un poco en Estados Unidos, y entonces ya sabía cómo hacer, porque lo de *Poesía en voz alta* era como cuando uno dirige *sketch*, esas cosas chiquitas como de cabaret realmente no cuestan trabajo, no hay que estructurar, no hay que pensar en un todo. Pero ya una obra completa es otra cosa, sí te presenta problemas.

**Ahora, al elegir estos textos, ya en los sesenta, ¿se podría decir que hay una preocupación social, en el caso de Brecht, una preocupación política?**

Sí, sí empieza en mí una preocupación política. No dura mucho.

**¿Hay una amistad con Ángel Rama, que era un hombre comprometido con las ideas de izquierda, o es posterior?**



Héctor Mendoza

Es posterior.

**¿Entonces había una preocupación por denunciar la problemática social del mundo, por divulgar las ideas?**

Sí, yo, de alguna manera empujado, no lo hacía espontáneamente, debo decirlo, sino que formé un grupo de teatro y dentro de él había una gran cantidad de gente de izquierda muy comprometida, y eso hizo que yo dijera: “¿por qué no? De acuerdo, vamos a hacer teatro de izquierda, me interesa, quiero saber qué es”. Y me metí de lleno, pero por poco tiempo, porque realmente con esa gente de izquierda no me llevé bien; no siguieron en el grupo, y yo seguí adelante con el grupo muchos años, que fueron los años de la Casa del Lago.

**¿Hubo una influencia de la gente que lo rodeaba, de algún teórico del teatro, por ejemplo de la teoría brechtiana?**

Empezamos a interesarnos muchísimo por Brecht. Yo ya me había metido con Brecht, me interesaba desde antes de irme a Estados Unidos, porque ya en esos momentos estaba de moda. Pero lo que sí fue muy importante es que vi Brecht en Estados Unidos, *La ópera de tres centavos*, con Lotte Lenia, *Los siete pecados capitales*, y alguna otra cosa, y me entusiasma su forma de hacer teatro. Entonces fue como juntar ambas cosas.

**Hay un espectáculo que se menciona todavía como una de las grandes audacias, uno de los grandes logros de la puesta en escena, *Don Gil en el frontón cerrado*. ¿Hay una necesidad de espacios nuevos o por qué este experimento?**

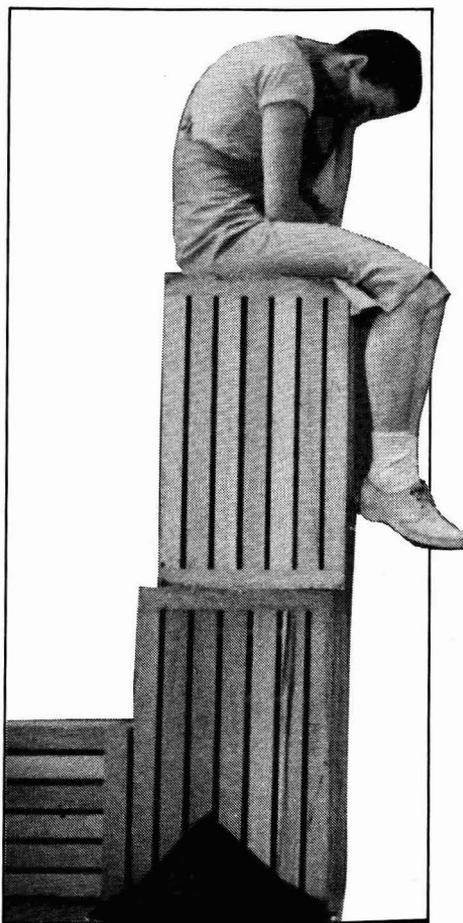
Lo que pasó allí fue que García Terrés, que todavía era director de Difusión cultural, tenía interés en hacer de ese lugar un espacio teatral; quería que lo viera, que viera sus posibilidades, a ver qué se podía hacer con él. Y me encantó, me gustó muchísimo. Y entonces fue como retomar todas aquellas cosas de *Poesía en voz alta*, toda aquella estética y hacerla en un todo más coherente, más sustancial.

**¿Había una necesidad de experimentar con los espacios? En el bosque de Chapultepec realizó Tolerancia del Universo, donde se vuelve a plantear la idea de Poesía en voz alta, también con poesía española.**

Sí, pero ya de otra manera. En realidad allí recurrí a una situación dramática; ya no era simplemente la poesía por sí misma, sino que había una idea dramática. Utilizando estos textos crear toda una atmósfera dramática. Eso realmente inicia lo que me preguntabas acerca de la dramaturgia, de empezar a hacer un teatro sin estar totalmente ligados a un texto, sino de alguna manera inventándolo, modificándolo, interviniendo como autor.

**Este asunto –problema podríamos decir– se viene planteando en los últimos años como una contradicción entre lo que es el director y el autor. Usted en esa época reescribía, adaptaba reestructuraba las obras.**

Exacto.



**¿Cómo se realizaba esto?**

Todo comenzó con mi fracaso al dirigir *El relojero de Córdoba*, de Emilio Carballido. ¡Me dio tanta lata Carballido! Pero tanta lata que yo dije: “No quiero saber más de un autor que esté interviniendo en la puesta en escena, porque llega un momento en el que ya no sé qué es lo que él quiere ni qué es lo que yo quiero, y entonces me va a salir una porquería tan grande como *El relojero de Córdoba*”. En donde ni Carballido estuvo contento, ni yo estuve contento ni nadie, porque había una falta de unidad en el sentido de la obra terrible, porque dejé que se metiera muchísimo Carballido. A partir de eso dije: “tengo que hacer que la obra sea mía, es la única manera de crear un espectáculo”.

**¿Y con respecto al espacio? En todos los espectáculos que he visto la escenografía casi no interviene. Los pocos espacios en que existe una escenografía no tienen volúmenes, es un espacio vacío, el cual llena de pronto con un actor. ¿Hay algo de Brook en esto?**

Es anterior a Brook.

**Háblenos de esta propuesta, porque de pronto hay descubrimientos en Europa y resulta que en México ya se han realizado con anterioridad. ¿Por qué el espacio vacío?**

Eso comenzó en *Poesía en voz alta*. En el primer programa Juan Soriano empezó a ver que el tipo de movimiento que yo estaba sugiriendo no aceptaba ningún límite escenográfico. Y le pareció muy bien. Por lo tanto puso nada más elementos escenográficos, más que una escenografía propiamente dicha. Y me malacostumbró, porque ya para *La hija de Rappaccini* me di una peleada terrible con Leonora Carrington, porque me llenó el espacio con sus cositas tan bonitas que ella hace y a mí me estorbaban. El día del ensayo general me enloquecí y empecé a tirar obras de arte a la basura, con gran indignación de Leonora, y dije: “Sólo así se estrena la obra, no quiero estorbos.” Después de eso me dijo Soriano: “Nada de eso, espacio vacío es lo que tú necesitas. Tú te mueves perfectamente en los escenarios en que

no hay nada". Entonces lo único que hacía era ponerme cámaras muy bonitas: una pana color sol para el Arcipreste y una cámara de quién sabe qué tela carísima para las obras de Elena Garro. Y así. De alguna manera me acostumbré a funcionar sin escenografía, en todo caso con elementos, con trastos móviles que no me estorbaran, que el actor pudiera agarrar y llevárselos de un lado a otro.

**¿Entonces más que el volumen intervenían el color y el movimiento?**

Sobre todo el movimiento del actor. Era el movimiento del actor lo que hacía que me estorbara la escenografía.

**Un poco después de estas experiencias creo que hay una influencia de Grotowski, a partir de la presencia de Grotowski en México, y quizá de Artaud.**

Bueno, Artaud influye en Grotowski y Grotowski influye en mí.

**¿Hay un cambio en sus ideas, una especie de preocupación mística, metafísica quizá?**

Sí. Todo parte de este misterio. Yo sin saberlo, sin haber leído *Hacia un teatro pobre*, y aun después de leerlo porque no lo explica, no entiendo qué hacen los actores. Y me lanzo a la experimentación. ¿Qué es lo que sucede con los actores? Supongo entonces que lo que hace el actor es ponerse en un estado mental distinto al permitido por Stanislavski, y que Stanislavski de alguna manera teme: el trance, y que Grotowski en cambio buscaba. Entonces esto es lo que constituye mi búsqueda, pero es sólo una deducción de lo que podía estar haciendo Grotowski.

**Y aquí hay un cambio en la enseñanza del actor, en su entrenamiento.**

Quiero aplicar todo lo que voy descubriendo en el laboratorio, y me doy cuenta de que funciona en la enseñanza del actor. Y lo voy instituyendo, hasta que finalmente me aburro y lo dejo.

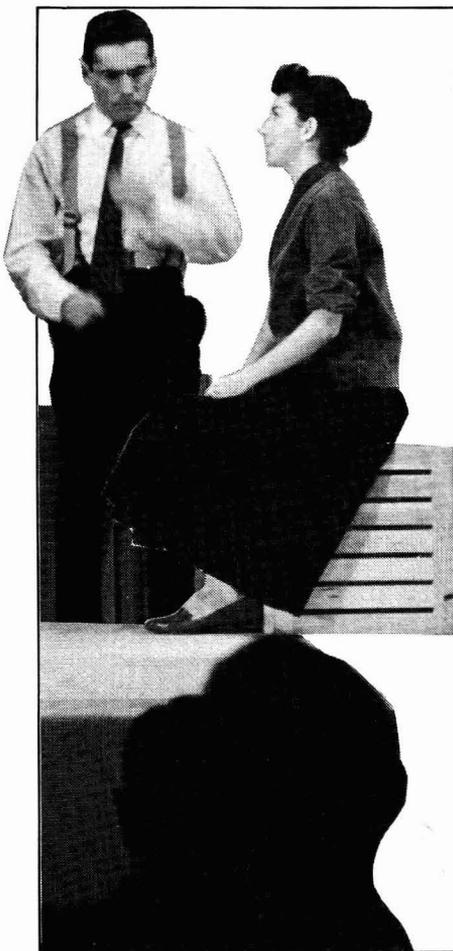
**Producto de esta experimentación hay varios espectáculos, La danza del urogallo y Amigo amante y leal.**

## **Los que hacemos teatro somos como los que venden bonos para salvar a la ballena blanca**

Bueno, siguiendo una ortodoxia de aquello que me había propuesto, sólo *El urogallo*. Después eran combinaciones, no era nada tan puro.

**¿Cómo reaccionó el público? Porque había éxito y a la vez una actitud extraña, como que el espectador no entendía.**

Sí, es que shoqueaban, les desagradaban. De alguna manera sentí eso en *El urogallo* y por eso no seguí aplicando



aquello directamente. El que después lo siguió aplicando fue Luis de Tavira, yo ya no; lo usaba de una forma distinta.

**Luego vienen los setenta. Usted toma el Centro Universitario de Teatro y hace un proyecto diferente. ¿En qué consistía?**

Estando en Bellas Artes y en la Facultad de Filosofía, yo veía muchas fallas en la educación del actor que quise subsanar creando un centro de educación actuarial. Porque en las otras escuelas yo era el maestro de actuación y no podía intervenir en la organización de la escuela, en la elección de las materias, en la formación completa del actor. Entonces, con el CUT, podía decir: "yo como maestro necesito este tipo de clase, voy a hacer un programa que sirva".

**Como jefe de teatro en la Universidad usted vuelve a llamar al teatro universitario a la gente que estaba alejada: Gurrrola, Margules, y da oportunidad a nuevos directores como Julio Castillo, Germán Castillo y Luis de Tavira, discípulos suyos. ¿Esta reorganización del teatro tenía una directriz?**

Simplemente era llamar a la gente en cuyo talento yo creía, incluso a aquéllos en cuyo talento no creía del todo pero que sentía que tenían que tener una oportunidad. Primordialmente era querer llamar al teatro universitario a los formados en la Universidad.

**Creo que también había una cierta dirección artística. No sé si usted participaba en la elección de los textos, pero cuidaba la calidad de los espectáculos.**

Sí, desde luego trataba de disuadir al director cuando escogía un texto que me parecía malísimo, pero si se empeñaba mucho lo respetaba. Aunque no dejaba que saliera un espectáculo mal preparado. Un poco como se opera en Europa, donde hay un director artístico a cargo del control de calidad.

**En los años ochenta usted incursiona en la Iniciativa Privada. ¿De qué manera sus preocupaciones artísticas se pueden**

## SEGUNDO PROGRAMA

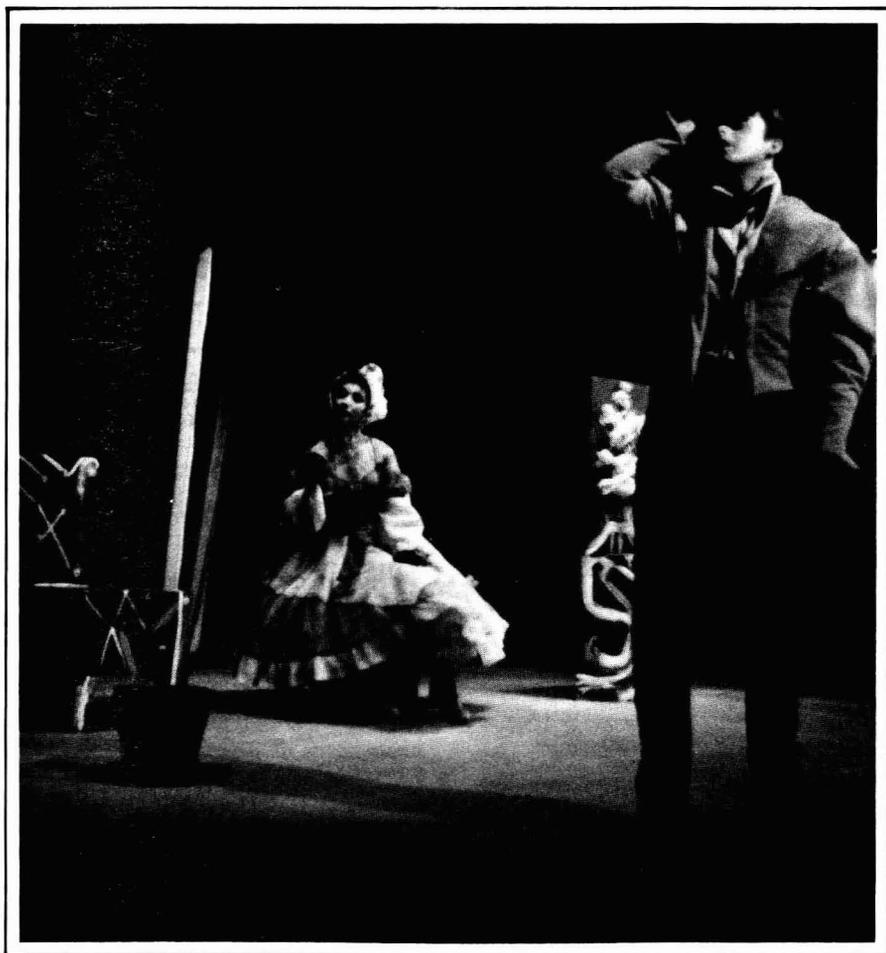
*La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz; *Le Canari*, de George Neveux; *Oswald et Zenaide ou les apartés*, de Jean Tardieu; *Le salon de l'automobile*, de Eugene Ionesco. Reparto: Carlos Fernández, Tara Parra, Juan José Gurrola, Juan José Arreola, Enrique Stopen, Rosenda Monteros, Héctor Godoy, Manola Saavedra, María Luisa Elio y Eduardo MacGregor. Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Escenografía: Leonora Carrington. Dir. Literario: Octavio Paz. Dirección: Héctor Mendoza. Producción: Teatro universitario. Estrenó el 31 de julio de 1956 en el teatro El caballito.

### *Llevar a cabo en las puestas privadas o comerciales?*

Realmente yo empiezo a hacer eso mucho antes, no en los ochenta. Está la obra que hago de Luisa Josefina Hernández, es Iniciativa Privada, era un grupo que se llamaba Teatro Club. Lo mismo con *Terror y miseria*. Luego abandoné eso pero un poco aquí y allá empiezo a trabajar con productores privados.

### *También hay una aventura pedagógica muy ambiciosa en estos años, que es el Núcleo de Estudios Teatrales. ¿De qué manera funciona?*

Bueno, se maneja un poco como se manejan las academias. Se sostiene con las colegiaturas, como cualquier escuela particular. Esto es lo que sostiene al NET y claro, pues esto sirve de alguna manera para hacer otro tipo de cosas como seminarios, conferencias, que ge-



Los aportes

neralmente son subsidiadas por instituciones gubernamentales.

### *¿Hay una mayor autonomía en esta posibilidad de Iniciativa Privada?*

Sí y no. Por una parte sí se tiene cuando menos la seguridad de que a los seis años no te va a correr nadie, que el proyecto sigue todo lo que uno pueda hacer que siga, sin depender de un cambio de sexenio, que es lo que más nos animó a emprender esta aventura. Pero por otra parte no es nunca del todo libre. Finalmente siempre hay cosas que uno quisiera hacer y no puede porque hay que pagar la renta.

### *¿De qué manera continuó Poesía en voz alta, por medio de los discípulos, o se terminó?*

Siento que se fue desarrollando, que realmente atrajo la atención del público y llegó a ser como una forma de hacer determinado tipo de teatro. No sé si muy buena, porque de pronto la fórmula es usada un poco como entonces. Creo que si viera ahora *Poesía en voz alta* me indignaría.

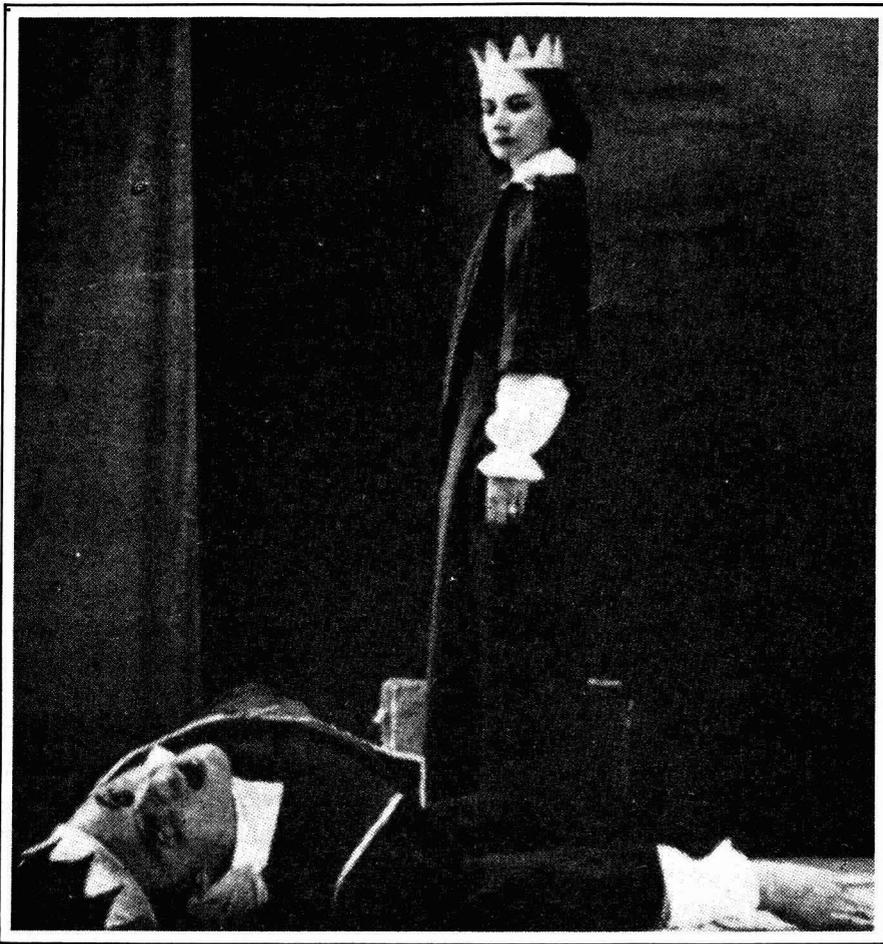
### *Se habla de una crisis del teatro en México. ¿Usted cree que haya crisis, y si la hay, de qué tipo es?*

Sí hay crisis. Desde que recuerdo, desde que estoy en el teatro, está en crisis. ¿Y cuál es esa crisis? Pues que antes obviamente el teatro era el espectáculo. Luego vino el cine y fue el espectáculo. Ahora la televisión es el espectáculo. Entonces el teatro queda un poco como un monstruo prehistórico, somos como los que venden bonos para que no se muera la ballena blanca.

### *¿Pero existe una crisis creativa en el teatro? Este movimiento que fue innovador, que se fue desarrollando, tuvo su máxima expresión, que era vanguardista ¿no se fue convirtiendo en tradición, valga la paradoja?*

Sí, de alguna manera. Cuando no tenemos tradición nos agarramos de lo que sea.

*Es la tradición de la vanguardia.*



La cena del rey Baltasar

Pues sí.

**En estos últimos años, en espectáculos de la gente joven, hay quizá una influencia de los nuevos medios, por ejemplo la televisión, el videoclip, multimedia...¿cree que hay alguna perspectiva en este sentido?**

¿Para el teatro? Más o menos siempre la ha habido. Hace años que Julio Castillo metió pantallas de video en una obra que yo escribí, *Los asesinos ciegos*, y en ese momento era ¡Ah, la tecnología! En este momento es una aburrición espantosa.

**¿Percibe algún movimiento, alguna inquietud en los jóvenes, cree que están proponiendo algo nuevo o continúa lo mismo?**

Por desgracia continúa lo mismo. Cada vez me pongo más triste de que no haya gente que proponga algo nuevo, sino que vuelven a proponer lo mismo que nosotros propusimos. Y que vuelve a ser nuevo, claro, porque cuando vamos

en la proposición número 10 la número uno vuelve a ser nueva. Esto me da tristeza.

**Eso no pasó con la propuesta de ustedes, ¿no había un antecedente?**

Realmente no había teatro, había muy poco. No había quién propusiera, quién hiciera nuevas cosas. Entonces la nuestra era realmente una proposición revolucionaria. No en el mundo, pero sí en México.

**¿Cree que el teatro, como está organizado actualmente, pueda tener una evolución, un desarrollo mayor al que ha logrado o tendríamos que pensar en una nueva forma de organización?**

El teatro depende mucho de la riqueza de una sociedad, y en este momento somos muy pobres socialmente en México. Por eso no se vislumbra tal posibilidad. En el momento en que salgamos de pobres se vislumbrará.

Además el teatro realmente no es un negocio. Cuando una obra de teatro

tiene éxito, la ganancia es tan pequeña que no podemos hablar del teatro como un lugar de inversión.

**¿Entonces está condenado a la extinción o habrá una nueva propuesta de alguna generación?**

Tal vez llegará un momento en que se crea que el teatro sirve para algo, y entonces estará protegido por algunos capitales a los que les sirva el teatro.

**¿La televisión es mejor inversión?**

La televisión sí es negocio; alguna vez lo fue el cine, aún lo es en pequeña escala. Si alguien quiere invertir no lo hace en teatro.

**Las instituciones ocupadas del teatro pueden rescatarlo, ¿no es buen momento?**

Hasta que salgamos de pobres lo podremos hacer.

**¿Sus preocupaciones actuales con respecto al teatro, se vinculan con la televisión?**

Totalmente. La televisión es el espectáculo por excelencia, nos guste o no, no hay más remedio. Y a fin de cuentas es un medio dramático, por lo que hay que dedicarse a ella para que funcione cada vez mejor. El teatro puede funcionar en el sentido de crear un mejor nivel en la televisión. Así lo están entendiendo y espero que sigan entendiéndolo. Por otra parte la formación del actor es mejor si es teatral, por eso la televisión acoge al teatro, lo protege. Si quisiera lo mataría.

**¿La televisión es un terreno virgen?**

Sí, finalmente el verdadero camino es ese, para qué luchar contra los avances tecnológicos.

**¿En la televisión comercial se podrían hacer obras de mejor calidad?**

Creo que sí. Cuando la televisión se convierta en competencia de ella misma tendrá que mejorar, que elevar su nivel. Frente al teatro no tiene nada que hacer. ◇