

La crítica como goce

Entrevista a Juan José Gurrola



—...La función de la crítica, en un principio, es una respuesta en nombre del mejoramiento del producto del artista. Esa respuesta tiene un valor moral, ético, sobre lo literario, lo teatral, lo plástico, etc. dependiendo del área, pero seguramente esta acumulación de crítica sobre un actor o un director de teatro o de un pintor va en cierta manera afirmando en el transcurso de la vida de un artista, un record, una señal en el tiempo, del paso de este personaje en la tierra por decirlo así, porque se queda impreso ya sea en un periódico o una revista. Al mismo tiempo, también es un reflejo en otra mente diferente del autor que, por estar afuera del espectáculo o fuera de la obra de arte, recibe un tipo de reflexión distinta simplemente por ser otra persona, mismo reflejo que el autor de la obra recupera, rechaza, discute o pregunta y éstas son ya otras derivaciones de la crítica.

—¿Y en el teatro?

—La función de la crítica es muy importante sobre todo en el teatro, porque se invita al espectador a asistir a un espectáculo o a no asistir, pero la crítica teatral tiene muchos abismos y uno más específico, que es la volubilidad del crítico de teatro puesto que se refiere a un hecho no concretizado como podría ser una pieza de música o un libro. En el teatro probablemente haya una mala función y eso puede hacer variar una reseña, tú sabes que los estados de ánimo de los actores cambian, sin embargo el hecho básico de abrir el periódico y de que hablen sobre lo que uno ha hecho, tiene un fundamento interesante, no se siente que se trabajó para nada sino que la intención de hacer algo creativo tiene una respuesta.

—¿Cuál es tu experiencia al respecto?

—Yo a través de los años he sido muy afortuna-

do con la crítica realmente, las he tenido en su mayoría buenas sobre mi trabajo. Los críticos teatrales crecen con las obras mientras que los críticos de literatura, por ejemplo, tienen ventaja en cuanto a que conocen y tienen una mayor apreciación sobre todo lo que se ha escrito en el mundo para poder referirse a un escritor joven mexicano y hay una historia de la literatura mexicana a la cual pueden referirse en tiempo más fácilmente. En México sin embargo es difícil que un crítico sepa de crítica teatral fuera del país, la única referencia que tiene es aquí en México; pocos críticos conocen el teatro de Peter Stein o el de Peter Hall, el teatro de Quintero en Nueva York o el de Joan Littlewood en Inglaterra, entonces sus referencias son muy pobres; aún así, en el andamiaje crítico se sostienen haciendo reflexiones interesantes.

—¿El crítico sirve efectivamente de orientación a los responsables de un espectáculo, es decir, autor, director, actores y al público?

—Mira, el hecho teatral es tan explosivo, es de tal dimensión, es tanto el volumen de creación, que poco puede tocar un espectáculo. Si tú manejas las horas, tiempo, sensaciones, composición, transubstanciación de los actores, creación por decir algo, poco puede en un ensayo crítico inclusive, menos en una columna, tocar y acercarse tanto a la obra. Si alguien va a hacer una crítica de *Lástima que sea puta*, se necesita un libro para saber quién fue Ford, por qué expresa esas palabras, en qué momento, etc.

—¿Qué diferencias estableces entre el ensayista y el crítico?

—Tengo la gran suerte de que sí ha habido ensayistas sobre lo mío; sobre todo Rafael Segovia escribió sobre mi música, que más o menos una vez toqué, y sobre las obras también ha hecho casi ensayos, que no tocan la realidad teatral, no están dirigidos al público sino que analizan el concepto, relación tiempo-espacio donde suceden las cosas, casi como un estudio filosófico, que es lo que a mí más me interesa. La posición filosófica cada vez me llega mucho más como una apreciación del existir, del ente, de la substancia del ser, que una circunstancia muy aprovechable para pensar en ello es el teatro.

—¿Por qué?

—El teatro es un lugar en donde se puede aprovechar para pensar en ser, porque no se está siendo, se está tratando de ser y se está cambiando continuamente las posibilidades de hacerle la mueca a la existencia, que es la salvación, en cierta manera, de la previsión de la naturaleza de que somos pensantes. Ahí pasan muchas cosas y adelante que estamos haciendo una especie de experimento no forzado sobre este campo abierto que es la transubstanciación del ser en el escenario, que no es ni el personaje ni el actor, hay otro nivel todavía parapsíquico digamos, que obliga a repensar todo el problema de la actuación que no son las palabras



Juan José Gurrola

espontaneidad, convicción, motivación, esas no existen ya.

—¿En qué elementos de la creación se lleva a cabo este experimento?

—El actor es el principal. En el actor sucede eso, lo estoy viendo en dos o tres actores y lo vi en mí mismo; cuando yo estuve actuando sentí ese hábito de una extraña situación híbrida todavía, pero espero que dé frutos más adelante.

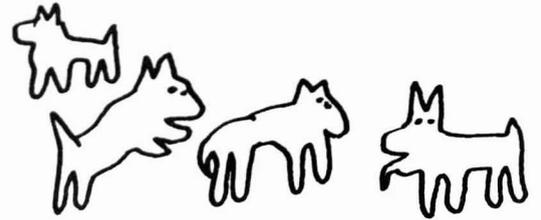
Volviendo a la pregunta sobre el ensayista, Salvador Elizondo también escribió en torno a *Roberte ce soir* y obviamente también Juan García Ponce ha escrito miles de veces sobre mi trabajo, es decir que el teatro o tu concepción del teatro despierta a su vez en el escritor una serie de vivencias que le permite escribir sobre ese fenómeno y vivir por reflejo una cantidad de estímulos. El ensayista-crítico reconoce los diferentes elementos del teatro separadamente, el crítico normal no, va a la función y espera que todo se conjunte, se equilibre y armonice en una sensación agradable, quizás intelectual, quizá poética, quizás explosiva pero nunca reflexiona sobre otros términos que ya desde 1970-71 estoy usando.

—¿Con qué criterios seleccionas una obra para su recreación?

—Cosa interesante, a mí los dramaturgos que me interesan son los que no escriben directamente para el teatro sino que se les pasa la mano escribiendo, porque eso es lo que tienen que escribir y, como forma de diálogo, lo hacen. En ese caso están Musil, Cummings y Klossowski, entonces ahí ya la obra escrita tiene otra predisposición hacia el público que no es la de agradar sino la de completar un pensamiento continuo hacia otro espacio mucho más escondido, mientras que la actuación va reflejándose, haciendo otro movimiento periférico y a veces centrífugo a lo que está escrito y al mismo tiempo, el tiempo tiene otro juego, y el objeto tiene otro juego; entonces separas los objetos y estamos tratando de pintar otros cuadros en el escenario. Esto es difícilísimo para cualquier crítico que empiece a dilucidar quién es Klossowski, por qué escribe, qué es lo que quiere sentir, por qué tal verborrea teológica. La verborrea teológica es otra almohada de descanso sobre el oído que está sosteniendo la mirada, que es una apreciación de la realidad.

—¿Por ejemplo?

—La apreciación de la realidad de la mirada es muy diferente a la apreciación de la realidad que tenían en el siglo XIX, esto lo podemos ver en los abstractos, los pintores abstractos que detienen el siglo XX de golpe, es porque la mirada detuvo la apreciación de la realidad. Aquí tenemos por ejemplo, una lámpara, una mesa, una taza, pero no estamos viendo un blanco y lo blanco es lo más importante, lo sostiene todo y eso refleja un tiempo y eso una "distanciación" y una humildad de creatividad y una ausencia de posición de afirma-



ción y una exaltación de otro sentido, de otros movimientos mentales, de otros movimientos estructurales, de otra plástica del pensamiento.

—¿Dónde está la plástica del pensamiento del teatro?

—No existe hasta ahora la plástica del pensamiento teatral como debe ser considerada. Debe ser considerada ya sobre otras bases muy diferentes que las de proyección, personajes, historia de conflictos; yo ya me olvidé del conflicto, ya no tiene nada que ver realmente el conflicto, entonces, explica eso al crítico, claro que no lo llega a entender, dicen "...es una buena obra, que refleja tal y cual cosa..." pero nunca llegan a concretizar nada sobre lo que realmente se está haciendo. Estos autores si han encontrado una relación creativo-filosófica sobre la mentira en el teatro. Inclusive yo llego a pensar que el teatro todavía no sale, todavía no es tal como yo lo concibo.

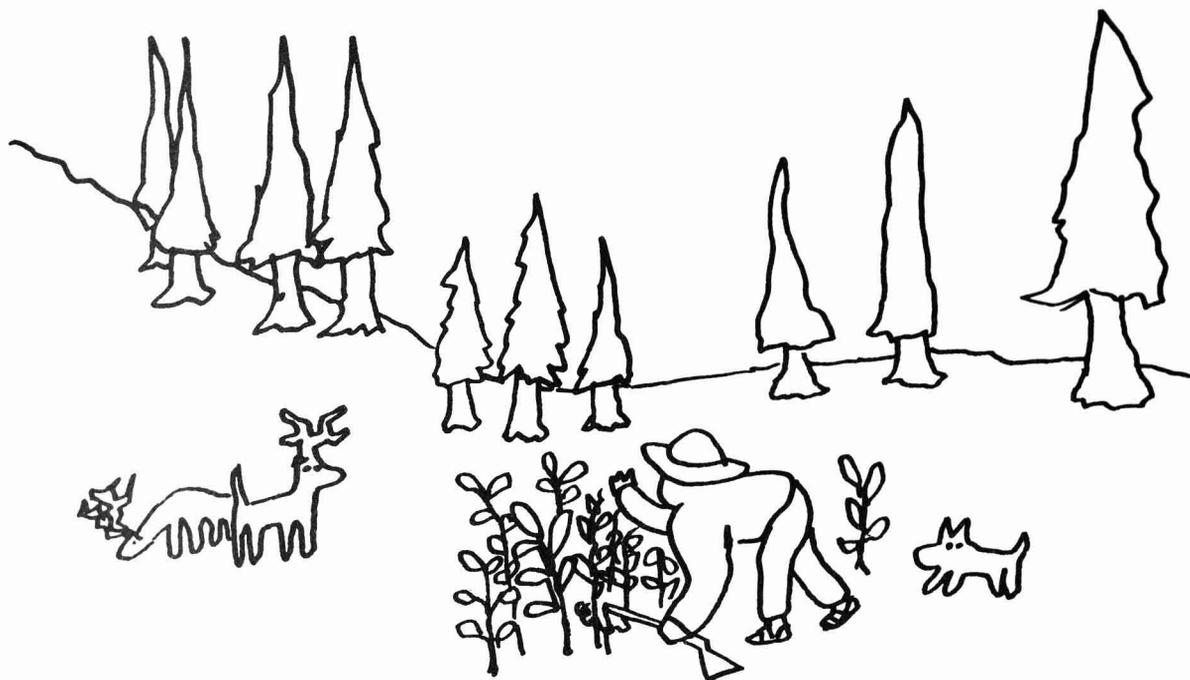
—¿Y la mentira en el teatro?

—Sí, porque además al ver la función entra otro fenómeno que es el del encantamiento o el de la fascinación, la fascinación del engaño o de la mentira, del reflejo, de estar sentado inclusive encadenado y sin posibilidad de salida, totalmente encarcelado y dispuesto, es el momento en que realmente se tiene que estar abierto sin otra posibilidad, como en un rito.

—El ensayista a tu criterio es un creador ¿el crítico puede serlo?

—También, hay creadores como José Antonio Alcaraz y como Félix Cortés Camarillo, aunque entre sí son muy diferentes. Alcaraz es poético, incisivo, cínico, satírico y se revuelve continuamente en sus propias convicciones, en el propio placer que tuvo de la pieza e inventa una manera de escribir muy bella tocando la obra en sus puntos básicos e inclusive muchas veces descubriendo cosas que yo difícilmente he visto a un crítico descubrir. Su crítica por ejemplo de *La cantante calva* que hice en el teatro del Zócalo, la leería inclusive sin pensar que yo hice eso, tiene tiempo, espacio, está hecho en instancias y es un poema crítico que me parece lo más cercano a un trabajo de teatro bueno, que puede pasar en cualquier parte del mundo y se entiende la obra en ese momento; muy difícilmente un crítico tiene el poder verbal de José Antonio. Las críticas que me divierten mucho también son las de Félix Cortés Camarillo, siempre brillante; no importa si habla bien o mal, escribe venenosa y lúcidamente y eso de lo venenoso es muy bueno, yo lo siento como un amigo aun sin conocerlo. Félix plantea cosas de la sociedad contemporánea, en reflejo a la obra, dialécticamente, y las pone en contrapunto mucho al estilo de Jorge Ayala Blanco cuando crítica cine, me encanta; son excelentes también en cine García Riera y José de la Colina. Margo Glantz siempre acierta porque escribe lo que le gusta y su crítica es fresca; toma en cuenta el momento literario, la perversión, lo





erótico, lo apolíneo o lo que sea de nuestra época y siempre es una relación muy interesante. Fernando de Ita lúcido, comprensivo, con buena idea de su diario y de su función; cuando critica lo hace tan sutilmente que nadie puede sentirse agredido y los que lo entendemos entre líneas nos reímos junto con él.

—¿Qué otros buenos críticos de teatro podrías mencionar?

—Bueno, Marco Antonio Acosta, como Miguel Guardia y Juan Miguel de Mora es un crítico muy certero y con ese poder de comprensión y otros de ese nivel como inclusive Octavio Alba de *Cine Mundial* que casi no es crítico pero escribe sobre las obras siempre muy bien; hay muchos más, que aunque no les veo una intención didáctica, tratan de profundizar.

—¿Qué objetarías de la crítica en México?

—Una revisión más o menos sería que los críticos están creciendo con el teatro, que les está enseñando a ver y a juzgar. Por contraposición piensan que deben resaltar las faltas para intentar dar un razonamiento de algo que no les gustó, dar una explicación de que sí saben; pero casi ningún crítico tiene un estilo, denota una inseguridad de expresión y la falta de una visión totalizadora que significaría el total esfuerzo del espectáculo para imponerlo en la historia del teatro contemporáneo. Casi ninguna de las críticas podría ayudar para saber qué está pasando en el teatro en México, eso no sucede. Los buenos críticos creo que son aquellos que sólo escriben sobre las obras que les gustan y si hablan mal de una obra parten de una po-

sición falsa, puesto que desde un principio aceptaron el engaño del teatro.

—¿Y en cuanto a la información que debe manejar el crítico?

—Es común entre las críticas que se hacen de mis puestas en escena, artículos que empiezan con una descripción larga, culta sobre el autor, casi siempre tomada del libro de consulta o de algún programa europeo; quieren demostrar que conocen de lo que están hablando o de lo que van a hablar; pero cuando entran al tema de la puesta en escena se hunden en un precipicio, buscando asideros con frases antiguas como “falta de unidad en la actuación, melodramático, sin proyección”, etc., que confunde más al lector. Cuando dicen falta de unidad en la actuación, creo que la única unidad de actuación es la de un regimiento de la armada norteamericana, lo demás es la vida, ni ellos ni nosotros podemos ser iguales, tendría que hablarse sobre la diferencia de la relación de actuación entre... Ahí también se nota que se les olvida la longitud del espacio que tienen que los fuerza a rematar con una frase salvadora para equilibrar la injusticia de sus observaciones anteriores. Parece como si se les atragantara la puesta en escena, algunas veces por la multiplicidad de conceptos o porque el autor les es ajeno completamente. ¿Quién conoce a Dylan Thomas y al grupo Squat de Hungría, a e.e. cummings, a Musil, nada menos el crítico más profundo de la década, en Alemania, —Musil fue un crítico de teatro alemán, publicó libros importantísimos sobre Ibsen, sobre Strindberg—, a Klossowski y, ahora, por ejemplo, a Ford?



Lo que más les duele a estos críticos es que les ponemos el camino lleno de piedritas o de pedruzcos y sus críticas son muy, pero muy tropezadas. Gran parte de los pseudocríticos, sobre todo los que no son decanos, como Esther Seligson, que es un claro ejemplo, jinetean el teatro; por el simple hecho de escribir un punto de vista original sin fundamento teórico pero que les saca del triste anonimato.

—¿Esa es la exclusiva responsabilidad del crítico?

—Tal vez el director de la revista siente que ha confiado la columna a alguien inteligente, disidente de la opinión generalizada y especializada; ahí hay un problema en el director de la revista con la gente que pone y esto es una responsabilidad con la cual el teatro sufre y no tiene la culpa.

—¿Y qué opinas de la crítica tradicional?

—Yo de vez en cuando prefiero malos viejos críticos que estos nuevos torpes. Me acuerdo de Juan Tomás cuando se peleaba con Fernando Wagner a golpes, porque de veras, de veras sabían y eran viejos buenos; por lo menos vieron a Amparo Villegas en *La Celestina*, actuación que yo considero magistral.

—¿No se entra un poco en el terreno de la competencia entre crítico y artista?

—Así es, sueñan con el día en que como dádiva divina de sus manos reciban los actores y directores el reconocimiento de su trabajo a fin de año, premiado en una noche de gala, oportunidad para usar el smoking, de brillar ellos como estrellas; además son muy ambiciosos, quieren premiar a todos los géneros, comercial, experimental, de búsqueda y no nos olvidemos que premian inclusive a funcionarios antes de realizar su labor. Estos ya son extremos de crítica en México que yo veo verdaderamente abominables; afortunadamente hay otros que no pertenecen a las asociaciones, generalmente son inteligentes y saben escribir. La mayoría se ponen gallitos, provocados por mis puestas en escena; no es para tanto, si les gusta gócenla, déjense llevar, de nada les queda ser sargentos críticos del teatro, donde el ambiente ha sido tan raquítico; si alguien se está moviendo más o menos a un buen ritmo, no lo acalambren con aseveraciones sacadas del sombrero; no hablo de mí tanto como de otros directores.

—¿Cuál es la responsabilidad que evade la crítica menor a la que te refieres?

—Cometen un error fatal al parecer cultos en las críticas de los periódicos, el posible espectador que lee su columna se aburre infinitamente suponiendo que el crítico lo empuja a asistir, casi ninguno ha ejercitado el poder de concreción. Esto primero porque no tienen antecedentes, segundo porque el léxico les es limitado y tercero porque son mansos sin verdadera virulencia, esa virulencia que toca la parte sensible, oculta de un actor o un director; cuarto, pocos saben el peso de las palabras y dicen "se vuelve un melodrama" sin percatarse de que es

un género legítimo, inteligente, inteligible, liberador, toman el melodrama con si fuera antiestético para esta época y eso no es cierto. Deberían estar avergonzados, además, ya que han provocado la ramplonería de muchos actores de los cuales ninguno es digno de crédito, del crédito que se les ha dado, exceptuando a Gálvez, López Tarso, Obregón, Shēridan, French, por ejemplo.

—Existen dos agrupaciones de críticos ¿no es cierto?

—Eso me parece asombroso, indudablemente tienen que diferir en opinión para conservar su autonomía crítica, que es ridícula, de ahí que pienso que el crítico debe ser uno e indisoluble, fiel a su columna a la par que al teatro y tan parte de él como el autor.

—¿Qué cambios sugerirías?

—Si los críticos quieren hacer un movimiento, deben ser más incisivos, más venenosos, realmente cortar cabezas; en Nueva York sucede eso aunque ahora se ha revertido el papel del crítico, si la crítica declara que sale mal una obra, ésta se detiene. Esto también es un exceso.

—¿Cuál es la relación ideal, a tu entender, entre crítico y artista?

—Yo siempre he pensado que el crítico de teatro que no es ensayista, está enamorado secretamente de una actriz o de una obra en sí y lleva como una vida secreta, como que es el camaleón escondido que está viendo a quién corta la cabeza; tiene que ser muy agudo, tiene que tener una vida interior muy perversa, eso me encanta a mí, jugársela totalmente en duelo. Entonces si se hace una correspondencia porque eso es lo que está uno provocando, es decir, aquí le estoy poniendo esto que es la voz de una actriz, un concepto sobre lo homosexual, un concepto sobre la destrucción de los valores, etc. Ahí se compaginan el crítico con la obra porque obviamente el teatro utiliza modales, presencia, efectos, cuerpos, bocas, sensaciones, que todas están tocando la mente del espectador y del crítico, que están fascinándolos con una entrada, con un movimiento, con una ausencia de movimiento, con una pausa está uno seduciendo, seduciendo como si fuera uno hablando con una mujer. Al fin y al cabo el crítico como la mujer tiene otra vez que hacerle el juego también, violentamente, para que se cree ese puente, ese espacio crítico, si no no me interesan.

—El arte en esta época es un objeto de consumo ¿qué papel juega el crítico para propiciarlo?

—Yo creo que la crítica y la obra van muy unidas sobrepasando lo que es el consumo, van juntos como una pareja hablándose y conociéndose y en esa carreta los que se suben, siguen con ellos. Yo no creo que la crítica en México influya, pues aquí lo que siempre digo es que lo bueno del teatro es que no tenemos éxito. que regresamos otra vez al cero; ni hablar, una crítica no define la categoría del espectáculo ni propicia el consumo.

