

Entrevista con Carlos Solórzano

El teatro, uno de sus dos amores

Helena Díaz Page

A las cinco de la tarde del 5 de julio de 2006 toqué el timbre de la casa de Carlos Solórzano en las Águilas, en la Ciudad de México. Un hombre me abrió la puerta y me condujo hacia el interior señalándome una puerta corrediza donde me aseguró me esperaba el doctor Carlos Solórzano para la entrevista que iba a hacerle. Corrí la puerta y al fondo del corredor alfombrado de la biblioteca vi al doctor sentado en un sillón. Me saluda amablemente, vestido con camisa, corbata y una chamarra beige. Su rostro no delata su edad y se muestra contento con mi llegada. Me presento e inmediatamente dispongo la grabadora sobre una mesita entre los dos y empiezo a conversar con él.

Doctor, cumple cincuenta años de docencia en la UNAM y más de sesenta de residir en nuestro país. Pero antes de hablar de esos años como profesor, cuénteme cómo fue su ingreso a la UNAM como estudiante de Arquitectura.

Yo nací en Guatemala y vine a México cuando tenía diecinueve años. Mi destino era ir a estudiar a Alemania porque mi padre era ingeniero y se había formado allá. Pero cuando me tocó ir a mí en 1939, estaba muy cercana la Segunda Guerra Mundial, surgió la disyuntiva de ir a Canadá o a México. México me abrió un campo insospechado. Era la época del general Cárdenas; había una inmigración de extranjeros grandísima, judíos, alemanes, españoles, franceses... Era México una capital muy cosmopolita y al mismo tiempo era pequeña, pues la ciudad no tenía más de dos millones de habitantes. Y había una gran libertad y hasta un desorden que me deslumbró; porque había sido un hijo muy

obediente y muy reprimido, así que disfruté de ese desorden —ríe—, además de que ocurrían cosas de índole mundial en el país como el asesinato de Trotski. Me inscribí en la Facultad de Arquitectura porque era una carrera que tenía dos aspectos: uno práctico y el artístico, el creativo. Pero yo quería escribir y estudiar Letras; así que comencé a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras en Mascazones, que tenía creo apenas diez años de fundada, en la carrera de Letras Hispánicas; iba en tercer año de Arquitectura, pero no me satisfacía por completo lo que allí se enseñaba. Llevé las dos carreras al mismo tiempo.

Y en Guatemala no había este ambiente...

No, Guatemala estaba gobernada por el tirano Ubico. Sentía que la situación allí era mutiladora para un joven de mi edad, con ambición. Mis hermanos y yo crecimos bajo la tutela de una institutriz alsaciana que nos enseñaba francés y alemán, así que desde muy niño hablé estas dos lenguas, de las cuales la primera se convirtió en mi segunda lengua pues viajé después a Francia y me formé literariamente allá. En México y en su Facultad de Filosofía y Letras había muchos maestros muy importantes: el doctor José Gaos, el doctor Nicol, Juan David García Bacca. La Facultad me encantó además porque había una concurrencia de muchachas de buena familia que estudiaban literatura porque no querían estudiar una carrera práctica. Cuando terminé la maestría (no existía la licenciatura entonces), presenté la tesis y entonces conocí a mi esposa, Beatriz Caso. Ella estudiaba Letras también y era hija del arqueólogo



Beatriz Caso de Solórzano



Con su esposa Beatriz Caso de Solórzano frente al Partenón

Alfonso Caso. La Facultad de Filosofía y Letras, con la concurrencia de todas esas muchachas —ríe—, se convirtió en una agencia matrimonial muy grande. Allí se conocieron y se casaron Joaquín Díez-Canedo y su esposa; Ricardo Martínez, el pintor, y su esposa... Cuando terminé el doctorado ya era novio de mi ahora esposa con la anuencia de mis suegros. Las costumbres de México han cambiado tanto que me parece increíble que se trate del mismo país. Mi mujer me dijo entonces: “Si vamos a ser novios tienes que pedirle permiso a mi papá”. Fui a su casa y les pedí permiso a mis suegros, quienes me dijeron que llevara a su casa a su hija después de la Facultad y nunca después de las nueve de la noche.

¿Qué méritos reunió siendo tan joven para ganar la beca Rockefeller, e irse a estudiar otro doctorado en Arte Dramático a la Sorbona?

Después de que hice el doctorado yo tenía una verdadera fascinación por la obra literaria de don Miguel de Unamuno. Así que hice mi tesis de maestría sobre la obra de Unamuno y la de doctorado sobre las novelas de Unamuno. Me interesó mucho la teoría de la novela, donde ponía por los suelos el género de la novela y sus procedimientos. Entonces presenté el doctorado, en esas estaba cuando un amigo, el doctor Rubín de la Borbolla, que entonces dirigía el Museo de Arte Popular, me presentó con uno de los funcionarios del Comité Educativo de la Fundación Rockefeller. Este señor me preguntó qué quería estudiar y le contesté que deseaba continuar con mis estudios de literatura, preferentemente de teatro. Ya recién casado recibí el visto bueno para ir a estudiar a Europa.

Mi esposa y yo nos quedamos allá un tiempo. Conocí a Marcel Bataillon, el famoso hispanista, que estaba bien conectado. Él me dijo: “Si usted quiere estudiar teatro le voy a presentar con gente de teatro”.

Era la época en la que había un renacimiento espléndido en el teatro francés. Durante la posguerra, en Francia había mucha más resistencia por parte de un grupo de intelectuales comprometidos también por la situación de España y lo hispánico. Así conocí a Camus, a Emmanuel Robles, quien después vino a México, en gran medida estimulado por lo que yo le contaba y conocí también a ese gran personaje y a mi modo de ver el más grande dramaturgo de aquel tiempo en el mundo, Michel de Ghelderode. Él era belga. Llegó un momento en que en París diez teatros presentaban obras de Ghelderode al mismo tiempo. Básicamente él era un transgresor, un inconforme; todo el movimiento de la resistencia que había sido antiburgués encontraba en Ghelderode un verdadero encantamiento. A él le gustaba mucho que yo le contara sobre México y su arqueología y me decía que nosotros teníamos un paisaje magnífico ante nuestros ojos donde habitaban muchos dioses dormidos; decía que era mentira que se hubiera matado a los dioses antiguos, que sólo dormían y que algún día despertarían. Ésa es una frase de él, yo lo admiré.

Sé que a su regreso a México fue fundador del Teatro Universitario de la UNAM. ¿Cómo fue ese nombramiento, quién era el rector entonces, cuánto duró al frente de esa responsabilidad?

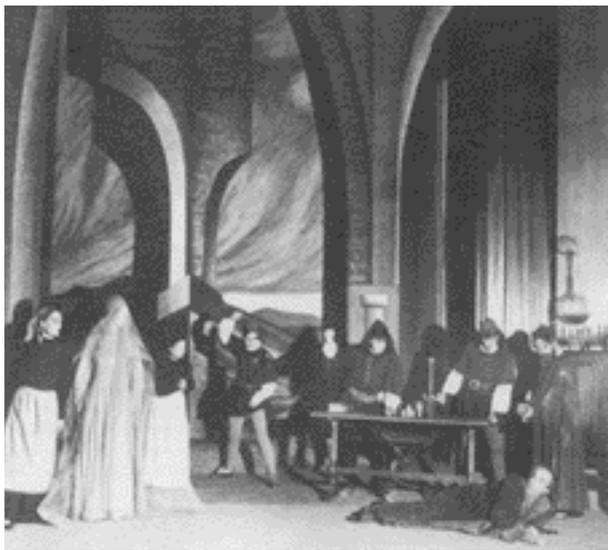
A mi regreso fue la desolación. Regresamos a México preñados de teatro. Mi mujer estudió allá cerámica artística en la escuela de Bellas Artes y después aquí se dedicó a la escultura. Hemos sido siempre muy unidos y nos preguntamos qué íbamos a hacer. En México el terreno del teatro estaba baldío. De estudiante yo había presenciado una temporada con Virginia Fábregas que estrenó *La Casa de Bernarda Alba*; la señora Montoya, después tan vilipendiada, hizo *La hija de Jorio* de D’Annunzio. Así sucedía, una obra era puesta en escena

por un actor o por una actriz de renombre, cada cuatro o cinco meses.

Mi esposa logró que a través de su padre conociéramos personas influyentes en el mundo oficial, ya que mi suegro había sido ministro en el régimen del Presidente Alemán y entonces se formó un patronato presidido por doña Beatriz de Alemán y por doña Soledad de Ávila Camacho. Esos nombres nos abrían las puertas; hablamos con el doctor Nabor Carrillo, el rector de la UNAM, y con el Secretario General, el doctor Efrén del Pozo. Ellos dijeron que la Universidad no disponía de recursos para hacer teatro. Con los nombres de las personas del patronato pedíamos donativos que se depositaban en la contraloría de la Universidad y así lográbamos conseguir la mitad del presupuesto. Ante ese hecho, la Universidad aprobó dar la otra mitad. Eran otros tiempos, la Universidad tampoco disponía de locales porque todavía no existía la Ciudad Universitaria. Para hacer teatro había que pedir prestados los teatros del Centro de la Ciudad, que no eran teatros tampoco. Otro aspecto estimulante es que había afluencia de directores internacionales como Charles Rooner de Austria, André Moreau de Francia, Allan Lewis de los Estados Unidos, Gilles Chancrin de París, quien había sido director del teatro *de poche*. Logramos que nos prestaran el auditorio de la Comisión Federal de Electricidad donde se estrenó una adaptación que hizo León Felipe de Shakespeare con el nombre de *No es cordero, que es cordera*. Después, como un gran triunfo, obtuvimos que nos prestaran el teatro del Seguro Social que hoy se llama Reforma, y allí estrenamos, dirigida por Charles Rooner, *El proceso* de Kafka. Como *El proceso* es una novela, aquí pusimos la adaptación de André Gide; la traducimos y la montamos.

¿Qué obras que usted dirigió en aquel tiempo son las que más recuerda y por qué?

El proceso creo que fue una clarinada en el mundo



El hechicero de Carlos Solórzano, 1954

intelectual. El Teatro Universitario empezaba a acreditarse. Los estrenos universitarios se convirtieron en acontecimientos sociales y artísticos para una minoría culta. La señora esposa de un ministro, no le voy a decir nombres, llegó a ver *El proceso* acompañada de varias señoras del mundo oficial y se puso de pie muy enojada y dijo: “¡Esto es contra el gobierno!”. Por supuesto que es en contra de todos los gobiernos —ríe—. *El proceso* es la declaración de la autonomía individualista. Se escenificó *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. También se estrenó una obra mía que es la que más éxito ha tenido desde que yo comencé a escribir que se llama *Las manos de Dios*. Es una obra un poco iconoclasta, un poco crítica contra la Iglesia jerarquizada. No contra la Iglesia en sí. Ésta es quizá la mayor impronta que dejó en mí el teatro de Ghelderode; ése sí es abiertamente combativo contra la Iglesia.

Estuve diez años al frente del teatro universitario. Después cambiaron los vientos, se fue el Rector Carrillo y ya no hubo el mismo apoyo. Yo estaba totalmente dedicado al teatro y olvidé la Arquitectura. En la Facultad no había la carrera de Arte Dramático. Está mal hablar en primera persona, pero yo la fundé. De 1952 a 1963 hicimos Teatro Universitario. La licenciatura se formó hasta después del movimiento estudiantil.

Le voy a contar que el director de la Facultad, Ricardo Guerra, me llamó y me dijo: “Qué hacemos relativo al teatro porque los muchachos están muy inquietos”. Claro que estaban muy inquietos después de los acontecimientos de 1968. Me propuso dar unas clases de teatro y yo acepté. Inventé también el curso de Teatro Latinoamericano, pues nunca pensé que la cultura debiera terminarse en los límites de un país. Encontraba que había muchas analogías y diferencias entre los países latinoamericanos y yo por mi cuenta había estudiado el teatro de América Latina y publiqué en Argentina un pequeño libro sobre este tema por primera vez. Nadie le había hecho caso al teatro. Todo mundo había analizado y vivido muy devotamente la novela a finales del siglo XIX: Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, entre otros, y ¡la poesía menos! y el hijo desheredado era el teatro. Nadie se ocupaba del teatro y de sus estudios.

Me reuní con los muchachos de la Facultad como quedé con Ricardo Guerra y les transmití la experiencia que yo había tenido porque en Francia tampoco había un teatro estudiantil establecido. El teatro estudiantil siempre fue menospreciado en Francia porque había un gran teatro profesional: la comedia francesa, el teatro nacional popular, etcétera.

Tengo entendido que en México hizo grupos de estudiantes...

Sí, porque el Teatro Universitario Profesional, que así se llamaba, dejó de funcionar y era muy fatigoso conseguir dinero. Con decirle que alguna vez tuvimos que

empeñar objetos de plata para sostener una obra una semana más porque era triste haber trabajado tanto y que la obra no durara más de seis, siete semanas. Cuando Guerra me llamó, yo le mostré que los muchachos no sólo estaban muy inquietos, sino también muy agresivos y exigían esto y lo otro, que la Universidad construyera locales. Cuando aparecieron los espacios yo ya había dejado de hacer teatro y para mí fue un milagro. En la Facultad se formó un pequeño comité con dos maestros jóvenes. Dirigí ese grupo y les dije que había que hacer teatro sobre las tablas, pero antes que nada había que aprenderlo. Les dije que si estaban estudiando una carrera de Humanidades en la Facultad de Filosofía y Letras, íbamos a formar una licenciatura. Vi cuál podría ser el programa en concordancia con el programa de Letras Hispánicas, porque no se podía hacer algo totalmente divergente. Y también tomé en consideración las materias prácticas del teatro que, como usted lo sabe, son una disciplina distinta. Cuando se estableció la licenciatura se le comunicó a Ricardo Guerra que se hacía con el mismo reconocimiento profesional que cualquier otra licenciatura. Quería que la licenciatura en Arte Dramático tuviera la misma oferta de trabajo que la licenciatura en Leyes, por ejemplo. No es igual, claro, pero los estudiantes no tuvieron problema porque, no sé si ahora, pero en esos momentos existía la obligación en las escuelas de tener lo que se llamaba teatro escolar. Ellos encontraron acomodo y una forma de desenvolverse.

¿Usted mismo estructuró el plan de estudios de la licenciatura?

Sí, estudiando los programas de distintas universidades del único país con estudios formales de teatro que era los Estados Unidos. Fui invitado varias veces como profesor visitante, “artista residente” le llaman ellos, a varias universidades norteamericanas importantes. El centro formativo para el teatro era la ciudad de San Francisco y sus universidades.

¿Y de allí tomó los lineamientos?

Pues algunas cosas sí, pero también tomé en cuenta la historia de nuestro teatro, las grandes figuras que hubo, totalmente desconocidas. Así se armó entonces el programa de la licenciatura, en tres años. Ahora me parece que lo han ampliado a cuatro. Empezaron a salir los primeros licenciados en Arte Dramático, lo que fue muy bueno para la currícula de los estudios de Letras. Ricardo Guerra me ofreció el puesto de director del Departamento de Letras y yo le dije que no porque quería dar mis clases, investigar, escribir. Seguí escribiendo teatro y novelas.

Entiendo que es usted Profesor Emérito de la UNAM. ¿Qué rector lo investió con el emeritazgo y qué significó esa distinción para su vida académica?



Desde hace veinte años soy Profesor Emérito, o sea que me nombraron muy joven. Habían sido alumnos míos los que eran miembros del Consejo Técnico de la Facultad y me dijeron: “No se vaya a Nueva York, maestro, porque lo vamos a nombrar Profesor Emérito y ya está usted propuesto”. Le voy a decir algo que le dije a mi mujer: “Aquí hay una cosa telúrica porque íbamos a ir a Nueva York”; pero con la atracción de que me iban a otorgar el reconocimiento, dije “pues me quedo” y me investieron con el emeritazgo la noche del terremoto de 1985.

Este tipo de cosas son siempre satisfactorias en la medida en que significan una evolución, pero en mi interior ocurren dos cosas con el emeritazgo y el premio que me acaban de dar ahora al Mérito Universitario. Sí, es algo que gratifica, pero también es algo que envejece. Los premios envejecen mucho. En el momento del emeritazgo yo tenía sesenta años y dije ya soy Emérito, pues ya qué...

Me siento viejo. ¡Y ahora con este otro premio me siento más viejo todavía!

Doctor Solórzano tiene usted diez obras dramáticas,¹ tres novelas² y extensos ensayos académicos.³ ¿En qué género se siente más cómodo?

¹ Espejo de novelas, Doña Beatriz la sin ventura, El hechicero, Las manos de Dios, El crucificado, Los fantoches, Tres actos, Los falsos demonios, Cruce de vías y El zapato.

² Los falsos demonios, Cruce de vías y Las celdas.

³ Del sentimiento plástico en la obra de Unamuno, Unamuno y el existencialismo, Teatro latinoamericano del siglo xx, El teatro de la posguerra en México, Teatro guatemalteco contemporáneo, Testimonios teatrales de México, Antología del teatro hispanoamericano contemporáneo.

Nunca me siento cómodo en nada. Ésa es la realidad. Siempre que escribo lo hago con angustia. Esa frase tan sobada de la hoja en blanco, no me preocupa; es el acto de extroversión, de sacar cosas quizá secretas que en un momento dado hay que escribir. No sé si era de Camus la frase: “Las cosas no dichas y muy sentidas se pudren dentro de uno, hay que expresarlas”, así sean afectos, ideas y hasta elementos destructivos. Camus hablaba mucho por ejemplo del suicidio como un acto de libertad. Cuando nacemos empieza la confrontación con la pluralidad. Camus decía que a la hora del suicidio, como un acto libre, uno elige morir. A mí esto me causaba horror porque yo nunca he creído en el suicidio, pero puede ser... Dostoievski está lleno de suicidios salvadores.

Hay una constante en la crítica a su teatro y es que le interesa mucho abordar la problemática religiosa y espiritual del ser humano. Dios está presente en su teatro. Esto me inquieta mucho.

En el origen yo tuve una formación católica, hasta fui monaguillo en la Iglesia. La Iglesia fue para mí la apertura al teatro porque las pompas litúrgicas, los coros, las naves, el sacerdote como un gran símbolo con sus casullas doradas, es un gran espectáculo que causa en el alma un sentimiento de elevación. Fui creciendo, estudié materias de Filosofía en la Facultad, y me di cuenta de que entre la jerarquía eclesiástica y la doctrina de Cristo, hay una diferencia abismal. A mí lo que me repugna es la sujeción al dogma: “Haces esto y cumples con estos mandamientos o te condenas”. Ésta es una forma de tiranía tremenda para la vida.

Yo pienso que la libertad nos fue dada al mismo tiempo que la angustia. Nacemos libres, pero los demás

nos vuelven prisioneros. Pero es cierto que vivir en un contexto social supone aceptar normas, dogmas.

¿Podrá darme una cifra aproximada de cuántas tesis de teatro ha dirigido en sus cincuenta años de docencia?

No las he contado, pero desde luego han sido más de cuarenta. En estos últimos años el único seminario que doy es el de Investigación y Tesis, siempre que las tesis sean sobre literatura dramática. Por desgracia la carrera de Literatura Dramática no tiene ni maestría ni doctorado pero cualquiera puede optar por un tema de literatura dramática para obtener su doctorado en Letras.

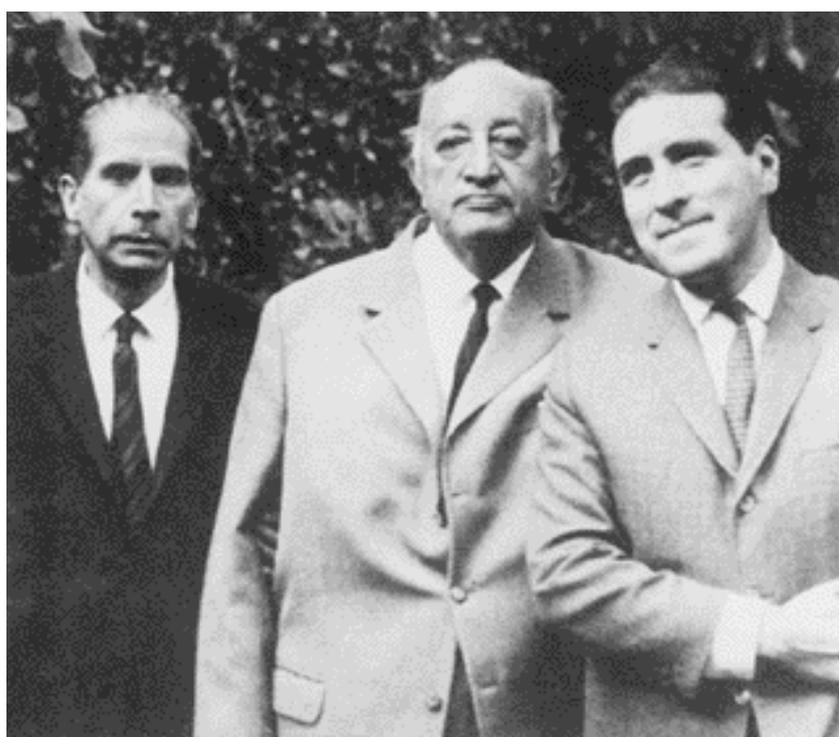
¿Cómo mejoraría el plan de estudios de la Facultad en la carrera de teatro?

La licenciatura ha sido muy zarandeada porque ha tenido diferentes directores. En este momento creo yo que está volviendo sus ojos al aspecto humanista del teatro. Hace unos diez años los muchachos querían que sólo se hiciera una carrera práctica. El alegato se centraba en que la Universidad es un centro de formación de actores y directores; y que la Facultad debería ser básicamente un centro de estudios teóricos de las Humanidades, historia del teatro, posibilidades hasta metafísicas del teatro, etcétera. En una sesión dije que el teatro es la forma superior de la cultura. En el teatro están incluidas todas las artes y todas las formas de razonar. En el diálogo mismo donde hay un antagonista y un protagonista, se está oponiendo una voz a la otra. Es decir, en el ejercicio dialogal hay un pensamiento dinámico. Si no hubiera contrarios en el teatro, no habría conflicto. Lo que he querido siempre, pero ya estoy viejo como para empeñarme, es que haya una maestría y un doctorado en Arte Dramático como ya la hay ahora en la nueva Sorbona, en las universidades conservadoras de los Estados Unidos, como Harvard y Yale. En la Facultad sólo hay licenciatura y siempre la objeción que me han dicho es que no hay candidatos alumnos para la maestría y que habría que multiplicar el cuerpo de profesores. El Teatro Universitario requiere de apoyo financiero. Son problemas de la administración académica.

Estoy seguro de que en el momento en que se hiciera la oferta, surgirían los candidatos. Aunque tal vez un año o dos habría pocos alumnos. Pero sería un grupo de gente que tendría una idea especial del teatro y podría hasta influir en la vida pública. —*Ríe.*

¿Qué clase de actores y directores produce la UNAM a diferencia de otras escuelas de teatro como el INBA o el CADAC?

Los directores y actores se forman en la UNAM y al mismo tiempo alternan con el teatro comercial, con la escuela de Bellas Artes... No hay en México todavía una madurez teatral y no podemos establecer diferencias entre los alumnos de la UNAM y de otras escuelas.



Luis Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Asturias y Carlos Solórzano

¿A dónde le aconsejaría a un hijo suyo estudiar teatro, en la UNAM o en otra escuela?

Yo preferiría la UNAM porque hay una base humanística que no existe en ningún otro lado. Las otras son escuelas más bien de *praxis*, de sugerencias para colocarse dentro de un mercado. Y la UNAM tiene programas disciplinarios como en todas sus carreras.

¿Por qué hay dos carreras de teatro en la UNAM, una en la Facultad y otra en el CUT?

Porque en la Facultad se imparten materias teóricas y en el CUT son básicamente prácticas.

A raíz de la reciente edición de su Teatro Completo (Conaculta / Colección Lecturas Mexicanas) leí algunos comentarios y me llamó la atención el del maestro Armando Partida, quien decía que estas obras suyas resultan muy cercanas al espíritu democrático y que los jóvenes latinoamericanos se sienten identificados con su crítica a la Iglesia jerarquizada o a la milicia o a los gobiernos autoritarios. ¿Usted cree que el teatro es el mejor vehículo para promover la reflexión sobre estos problemas?

Es un gran vehículo, pero todo depende de la posibilidad de asistencia. Yo tengo una experiencia personal muy buena. Mis obras se han representado, sin excepción, en todos los países de América Latina. Los más adictos a ellas han sido países muy sujetos como en un momento dado Nicaragua, Bolivia, y otros como Argentina que llegó a tener una vida teatral muy rica hace unos quince o veinte años cuando el franquismo no permitía en España representar las grandes obras españolas como las de Valle-Inclán por ejemplo.

Como fruto de su notable y gran experiencia profesional y de vida, ¿qué palabras suyas resumirían un consejo para el ser humano?

—Se queda muy pensativo—. Un consejo sería muy pretencioso, pero la norma de mi vida es saber dar, saber recibir.

El doctor Solórzano me mostró los reveladores bocetos que hizo Miguel Covarrubias para su obra de teatro Las manos de Dios, pues había dibujado a los personajes: el campanero, el sacristán, el cura, el carcelero. Recuerdo la figura obesa del cura. Le pregunté por qué no estaba el diablo y me respondió que era el menos importante porque es un hombre sencillito con suéter y pantalón negro. Me dijo que se acordaba de que “El chamaco” se había imaginado



Carlos Solórzano

al carcelero con un aire bananero y que lo había expresado dibujándole una playera a rayas horizontales; y se interrumpió con una abierta carcajada.

Me enseñó también una fotografía dedicada de Ghelderode y otra de Camus; además, unos dibujos que él hizo copiar de unos libros de Cocteau y que por supuesto también están signados.

Una pared de la biblioteca se encuentra forrada con fotografías de distintos momentos de las representaciones de sus obras teatrales. Otros muros están repletos con librerías que contienen libros de novela y teatro.

Caminamos hacia una pintura donde Juan Soriano plasmó la joven imagen del doctor Solórzano y que cuelga encima de la chimenea.

Le agradecí el haberme recibido en su casa y me marché con el profundo gusto de haber conversado un poco más de dos horas con un hombre de una gran calidad humana.

Dos días después le llamé por teléfono para aclarar algunas dudas. Resueltas éstas, me dijo que mi llamada era providencial: deseaba comunicarme que la noche de nuestra entrevista había platicado y cenado con su esposa. Más tarde, ella se sintió mal y murió de un ataque al corazón. Acababa de llegar del panteón...

Deseo con toda el alma que el doctor Carlos Solórzano encuentre consuelo aun cuando se le haya adelantado a la gloria su ser más amado.

Quería que la licenciatura en Arte Dramático tuviera la misma oferta de trabajo que la licenciatura en Leyes, por ejemplo.