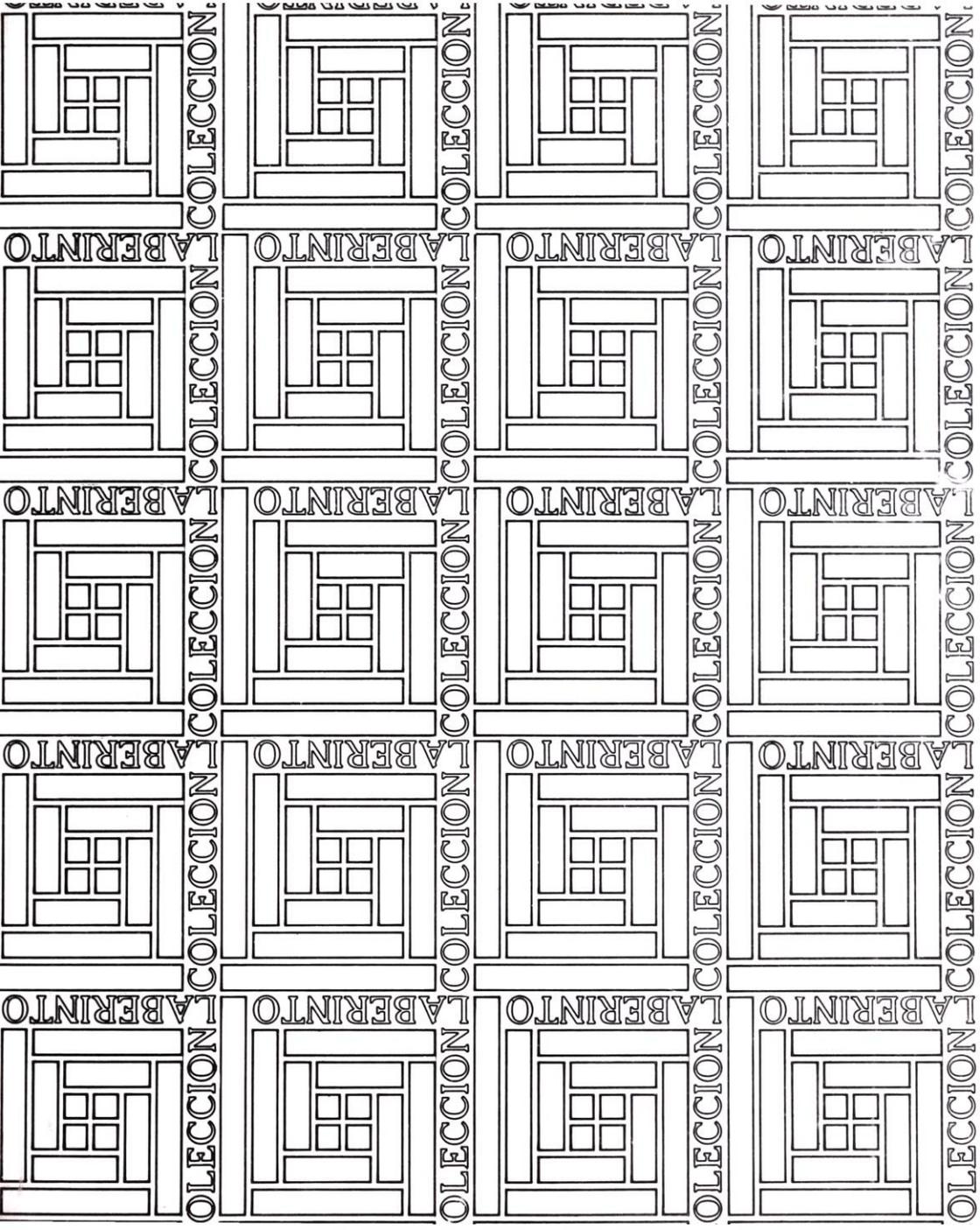
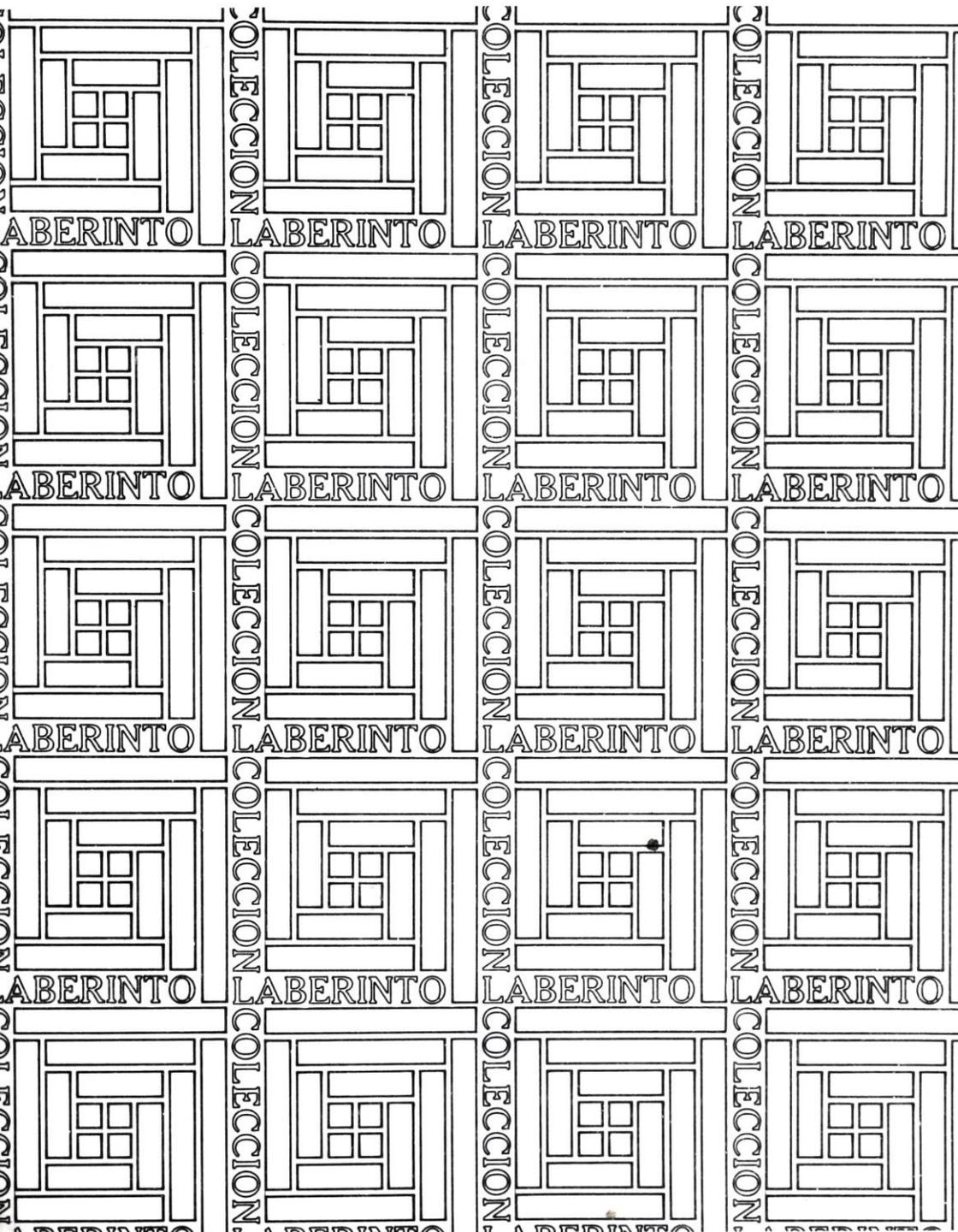


# CONFRONTACIONES

Héctor AZAR









# CONFRONTACIONES

el	le
creador	robsɔɔɔ
frente	ɔɔɔɔɔɔ
al	le
público	oɔɔɔɔɔɔ



Casa abierta al tiempo

## AZCAPOTZALCO

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

**Rector General**

Fis. Sergio Reyes Luján

**Secretario General**

Mtro. Jorge Ruiz Dueñas

UNIDAD AZCAPOTZALCO

**Rector**

Dr. Oscar M. González Cuevas

**Secretario**

Mtro. Carlos Pallán Figueroa

**Coordinador de Extensión Universitaria**

Héctor Anaya

# CONFRONTACIONES

Héctor AZAR

244805



AZCAPOTZALCO  
COSEI BIBLIOTECA



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO

2894607

D. R. 1984

**Héctor Azar**

Edición revisada y al cuidado de Héctor Anaya

Diseño de la portada: Roberto Cano

**Col. Laberinto**

Coordinación de Extensión Unversitaria

Unidad Azcapotzalco

Universidad Autónoma Metropolitana

Av. San Pablo 180, Azcapotzalco, D. F.

Código Postal: 02200

Hecho en México. Printed in Mexico



Dramaturgo, maestro de teatro, director y promotor teatral, se enfrentó al público universitario, a la comunidad de la UAM-Azcapotzalco, el 1o. de junio, dentro del ciclo de conferencias **Confrontaciones. El creador frente al público.**

El propósito del ciclo, implícito en su nombre, era confrontar al artista, al escritor, al pintor, al músico al creador en fin, con el público universitario, a fin de darle a éste la oportunidad de conocer de cerca a los autores y sobre todo cuestionar su quehacer artístico y su postura personal ante la sociedad.

En el diálogo abierto, sin embargo, no fue sólo el creador el cuestionado, pues si como asegura José Emilio Pacheco nuestros juicios nos juzgan, también los cuestionamientos, las impugnaciones, las interrogaciones, se revierten y si contribuyen a dar idea clara del creador entrevistado, también proporcionan un perfil del público entrevistador.

La Coordinación de Extensión Universitaria de la UAM-Azcapotzalco, recoge en estas páginas, el testimonio del diálogo entre los universitarios y los creadores: la Confrontación.





**Y**o quiero agradecer la invitación de esta Universidad Autónoma Metropolitana que me brinda la oportunidad de poder dialogar con su comunidad escolar; agradezco la presentación teatralizada y la atribuyo al campo del tocaismo y de la amistad que ya lleva varios lustros. Y me siento particularmente honrado y distinguido pues esta comparecencia se inicia con un recordatorio al inolvidable amigo inolado, Manuel Buendía. Eso es particularmente lo que más me ha emocionado de todo lo que hasta ahora ha pasado, se los agradezco mucho.

**¿**Maestro, yo quisiera hacerle dos preguntas, que nos diera más o menos su concepción de dónde empieza la vida y dónde termina el teatro, esa sería una. La siguiente sería la definición sobre teatro y tecnología. Ahora, no sé... usted mencionaba en alguna ponencia que hizo frente al candidato a la Presidencia de la República, en aquel entonces, la deshumanización del teatro y el exceso del consumo en el teatro televisivo, pero en una forma irracional. Yo quisiera saber si nos habla un poquito de ese contexto.



2894607

Contamos ahora con la presencia de un hombre de teatro, literato, profesor universitario, que participará en esta idea de estimular el pensamiento crítico, el pensamiento analítico, porque creemos que es la mejor forma de ayudar a crear universitarios que respondan a la con-

**M**e refiero a la primera pregunta: ¿dónde empieza la vida y termina el teatro? y viceversa. Yo trataré de contestarla con una imposibilidad: personalmente, no sé dónde empieza el teatro y acaba propiamente la vida. Una de las grandes sorpresas que el *Zoon teatrikon*, el animal teatral, tiene ante la expresión teatral propiamente dicha, es que descubre a la vida como una sucesión inacabable de representaciones teatrales. Estoy diciendo esto: que la vida es ante todo posibilidad de diálogo, posibilidad de conflicto, con final feliz o desdichado, las dos máscaras de la existencia. En CADAC, uno de los ejercicios más interesantes que les pro-

ponemos a los muchachos es que nos hagan una lista de situaciones vitales donde el teatro no tenga que ver. Esto es, el teatro entendido como capacidad de expresión, como capacidad de representación dialéctica. Y... desde luego, es difícil encontrar uno, un solo aspecto del hombre en vigilia o el hombre atendiendo a situaciones oníricas, que no sea susceptible de verse teatralmente. Considero que asumir el papel de ser humano es ya situarse en el escenario existencial. Ubico por ejemplo a la familia como un conjunto humano, como un esquema *conjuntual* donde el director de la escena familiar es el padre, de él depende que ese grupo familiar... El padre, en situación dialéctica con su antagonista la madre, y a los hijos viviéndolos como un posible coro, de él depende, del diálogo entre padre y madre, depende que ese grupo familiar, que ese conjunto celular social que es la familia, viva una comedia, un drama, una farsa, un melodrama, una tragedia; en fin, recorra todos los géneros habidos y por haber del teatro.

Considero que se plantea la relación teatral de una manera muy viva en la relación estudiantil que parte desde el jardín de niños, y no termina... Considero que llegar a obtener un grado profesional, asumir una responsabilidad profesional, es también acción representativa teatralmente. Y con esto yo trato de rechazar de una manera total, enérgica y directa aquel concepto pequeño burgués que se refiere al *hacer teatro* cuando la gente asume actitudes hipócritas, falsas, distorsionadas, aparentes. Esto yo no lo acepto, hacer teatro en el sentido estricto de la palabra, es representar las cosas de la vida. La vida del ser humano es esto: estar asumiendo las dos carátulas de la existencia, la vida no solamente es ni el zafarrancho de la alegría ni el valle de lágrimas del que tanto nos han hablado. La gráfica existencial es un subir por crestas y bajar por valles donde se alternan la alegría y el dolor, y es precisamente por eso por lo que el teatro — ya socialmente hablando — viene de todas las artes hasta la fecha descubiertas, viene a expresar mejor y más completamente las cosas de la vida.

vicción de que la universalidad es la conciencia crítica de la sociedad. En este orden de ideas, antes de empezar nuestra presentación de hoy, quisiera que me acompañaran a rendir un pequeño homenaje a un hombre crítico, a un hombre analítico cuyo pensamiento lo llevó a padecer hace tres días la muerte a manos de un asesino sin cara, aunque todos sabemos que tiene el rostro de la cobardía, el rostro del fascismo, de la intolerancia, de la incapacidad de que otros piensen de manera diferente, me refiero naturalmente a don Manuel Buendía. Pero quisiera que lo recordáramos no con un minuto de silencio, porque el silencio fue lo más ajeno a él, sino con un minuto de aplausos porque creo que es la manera como podemos agradecerle lo que hizo por la defen-

sa de la libertad, de la democracia, de la justicia. Creo que vamos a extrañar mucho a Manuel Buendía en esta época de crisis, de dificultades de la vida democrática. Les invito a que le rindamos ese mínimo homenaje a don Manuel Buendía, empecemos.

Nos acompañan en esta mesa, la maestra María Cristina Mercader, el maestro Carlos Pallán y desde luego don Héctor Azar. Permítanme ustedes hacer una pequeña presentación que nos ayudará mucho a comprender el significado de este hombre tan vital para el teatro y para México.

VIDA, PASION Y OBRA  
DE HECTOR AZAR  
Pieza vital en tres actos,  
varios cuadros y una Con-  
frontación

Así, que teatro y vida, yo no sé hasta donde empieza uno y termina la otra, yo no sé si cada uno de nosotros que tiene un papel, un rol determinado en la vida, no se vea en la necesidad de estar representando ese rol que ha escogido. Así, el político haciendo teatro en el más estricto sentido de la palabra, no peyorativamente, no demagógicamente, no retóricamente, porque entonces sería un mal teatro y el mal teatro tarde o temprano sale a la luz. Lo mismo un señor que maneja un autobús, uno que está detrás de una ventanilla como el señor Ta Kah Brown, tan respetable, también está representando su papel.

Así es que teatro y vida, no sé donde acaba uno y termina la otra. Probablemente esto les parezca a ustedes una distorsión profesional, pero esto se los digo sinceramente convencido de que he descubierto, he descubierto que la vida está llena de representaciones teatrales y por eso es la fuente del arte más completo y más complejo como es el teatro. Nos descubrimos haciendo teatro, digamos hasta en el lecho, hasta en el lecho mismo hacemos teatro. Y depende de cómo asumamos el papel que nos ha sido asignado o el que hemos escogido, para que podamos medir algo tan relativo como puede ser el éxito en la vida, o el fracaso en la vida. Eso es lo que yo pudiera contestar respecto de su primera pregunta. ¿Cuál sería la segunda?



Teatro y tecnología.

**N**osotros pensamos que el teatro, desde los orígenes del ser humano, desde que el ser humano comenzó a plantearse la pregunta del porqué la vida y para qué la vida, esto

es, con raíces estrictamente causales. El porqué la vida y surge la ciencia; el para qué la vida, puede surgir la filosofía; el cómo la vida, puede surgir el arte. Desde ese momento descubre al teatro como una posibilidad de expresar lo mismo sus angustias que sus placeres; entonces el teatro lo vemos como el origen, el punto de partida de lo que vendrían a ser los medios de comunicación que el hombre utilice en una interminable, en una magistral teoría de los conjuntos, donde el ser humano es un conjunto de por sí. La individualidad del ser humano es un conjunto de por sí, tratando de establecer comunicación con el conjunto social; entonces el teatro ahí opera como padre de los medios de comunicación. El padre más perfecto porque utiliza las vías audiovisuales para comunicarse, es el padre de lo que puede ser la información educativa, educadora; lo que puede significar educar como introyección de valores, como proposición de aspectos axiológicos, desde valores humanos. Así, el teatro siempre permaneció como una forma de religamento social, por eso el teatro nació prácticamente siempre... o se meció en la misma cuna que la religión, de ahí viene *religare*, decían los latinos. Aquello que nos religa socialmente puede ser una idea religiosa, como puede ser una idea política, como puede ser cualquier idea científica, como puede ser una idea deportiva, como puede ser cualquier idea. Pero algo que nos religa es el aspecto religador, es el aspecto verdaderamente religioso, no confesional, del teatro. Así, el teatro sirvió para todo, porque para todo sirve el teatro en las vías de la comunicación: para salvar a la gente lo mismo que para hundirla, para emanciparla lo mismo que para enajenarla, para ponerla en ajeno, para ponerla en otro, el teatro sirve para todo, para vender lo mismo que para comprar, etcétera. El teatro estuvo así presente desde los orígenes mismos de lo que puede entenderse como cultura, hasta el siglo prácticamente XIX.

En nuestro país la acción del teatro fue definitiva, con él, con el teatro se operó la verdadera conquista de México, de América. A través del teatro que propusieron en ese tiempo los misioneros, particularmente franciscanos, se

**PRIMER ACTO: La vida.**

Primer cuadro

Lugar: Atlixco, Puebla,  
República Mexicana

Epoca: 1930

Personajes: Héctor Azar y  
padres.

Al levantarse el telón, el llanto de un niño avisa a todos los espectadores que la vida de Héctor Azar ha comenzado y que el gesto eminentemente teatral de hacerse presente con un chillido, anuncia al mundo que va a su encuentro un hombre, cuya pasión será el teatro y cuya obra estará regida por el diálogo.

**PRIMER ACTO: Segundo cuadro**

Lugar: Ciudad de México  
Epoca: de 1938 en adelante

Personajes: Héctor Azar y el mundo literario e intelectual de México. Al levantarse el telón vemos al niño Héctor Azar trasla-

darse de su casa a la escuela primaria, después de su casa a la escuela secundaria, más tarde de su casa a la Preparatoria.

En 1950 lo vemos ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras, para estudiar letras españolas y letras francesas. Lo vemos iniciarse en la literatura con un libro de poemas, comenzar su carrera docente en 1952, dar sus primeros pasos como director escénico en 1954 y en el mismo año empezar su carrera de promotor cultural y organizador teatral, con la creación de **Teatro en Coapa**.

Vemos también que ya para entonces inició en la Facultad de Derecho de la UNAM su otra carrera de licenciado en Derecho y que ha proseguido su función docente como maes-

operó la conquista espiritual de México; a través de todo ese caudal de milagrería; a través de los milagros representados, sustitutivos de una religión, de un sistema de valores que se derrumbaba; toda esa milagrería, toda esa vida de milagros que llega tan profundamente, por la acción del teatro, a las masas indígenas, aborígenes y los deja marcados con un concepto de vivir de milagro que hasta la fecha certificamos. Esta representación de los milagros, repito, todo este universo de milagrería le determina una conducta al mexicano que todavía en la actualidad la podemos comprobar, lo mismo en el mexicano del agro que en el mexicano urbano; este vivir de milagro que caracteriza a nuestra manera de ser y estar en este fascinante pedazo de planeta tierra que se llama México. Esto se pudo hacer con el teatro, que es una acción positiva o negativa, cada quien que la analice como pueda y que concluya lo que pueda. Pero el teatro fue, a partir de ese momento, la forma de comunicación social por excelencia en este país. Así fueron los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, obedecía y correspondía a los diferentes estratos sociales que existían en este país y siguen existiendo. El teatro que iba trashumando, que iba caminando por las calles, por las plazas, por las provincias hasta los grandes coliseos, como grandes templos del arte, donde cada clase social tenía su lugar. El porfiriato se caracteriza por eso, por levantar grandes, espléndidos monumentos teatrales que funcionaban real y verdaderamente. Ahí se encontraban y se reencontraban, con todas las reservas habidas y por haber, los diferentes estratos sociales que siempre han existido en este país.

Pero llega el siglo XX, y con el siglo XX llega también el gran empuje de la hegemonía tecnológica. En CADAC nosotros decimos, para poner un ejemplo lo más grosero o lo más simplista posible, que ante el predominio, que ante la hegemonía de la tecnología (tan importante y tan definitiva en la evolución de los pueblos), el teatro comete nupcias con la tecnología y de esas nupcias nacen hijos sumamente poderosos. Del teatro como padre, del padre teatro y de la tecnología como madre surge la radio, el cinematógrafo y la

televisión, que son hasta ahora los hijos más genuinos, más legítimos y más naturales del teatro en nupcias con la tecnología; los llamados medios de comunicación masiva que desde luego son los que predominan, ejercen su imperio venturosamente, en el siglo que vivimos. Venturosamente porque los que vivimos en este siglo, podemos disfrutarlos, tener la oportunidad de manejarlos o — como pasa en la mayor parte de las ocasiones — de manipularlos bajo determinados intereses individualistas o de grupo. Esa es la razón, digamos “genética”, de los medios de comunicación masiva, son descendientes del teatro en nupcias con la tecnología.

Ahora, se dio el caso en nuestro país que ante la novedad de los medios, ante el impacto psicológico que causaba por ejemplo, en vez de las figuras vivas sobre el escenario, asistir a esos mismos coliseos para ver ahora figuras en la *pantalla*... Esperar, en la provincia, que en un determinado momento llegara una camioneta que para vender *Cafiaspirinas Bayer*, antes les pasara a los habitantes de ese pueblo algún rollo corto de Chaplin o de Harold Lloyd, ahí en pleno zócalo, aprovechando la oscuridad de la tarde. Y que en la pantalla esa hubiera lluvia, por ejemplo alguna escena de lluvia, y así los adultos como los niños de ese momento, en cuanto apareciera la lluvia corriéramos atrás de la pantalla para ver si estaba lloviendo atrás de la pantalla también. Este desconcierto que propone el cinematógrafo en nuestro país (no sé si esto pasó también en otros países) hace que definitivamente toda la gente se suma, quede sumida en una impresión que hasta la fecha no ha quedado resuelta... El impacto... El cinematógrafo... Que después va a verse estimulado con el impacto de la televisión que no solamente nos convoca a ir a un teatro, sino llega a nuestra casa, al rincón (donde posiblemente mejor, más cómodos nos sintamos) de nuestra casa; llegue hasta ahí la televisión, la imagen para aprehendernos y hacer lo que quiera con nosotros.

Con la aparición del cine, particularmente del cine, la gente se desconcierta tanto, va así en masas inconteni-

tro de literatura, de historia, de filosofía, de teatro, actividad que desde entonces y hasta nuestros días ya no abandonará, pues forma parte de su pasión, es decir de otro acto.

PRIMER ACTO: Tercer cuadro

Lugar: Ciudad de México  
Epoca: 1968

Personajes: Héctor Azar y María Antonieta Manzur

En inequívoco ambiente nupcial, Héctor y María Antonieta se unen en matrimonio y originan una familia a la que se suman años después tres hijos.

Aparecen en la escena tres puntos suspensivos para indicarnos que aquí terminan los datos del currículum vitae, pero no la existencia provechosa.

SEGUNDO ACTO: La pa-

**sión. Primer cuadro**

Lugar: Ciudad de México.

Escuela Nacional Preparatoria No. 1, Facultad de Filosofía y Letras y otros lugares propicios a la creación literaria y teatral.

Época: De 1948 en adelante, si no es que antes

Personajes: Héctor Azar, maestros y compañeros

Aunque la gran pasión literaria y teatral se hace presente desde la adolescencia, es hasta 1950 cuando publica su primer libro de poemas. Tiene entonces 20 años, cuando según Ibsen, todos tenemos necesidad de ser poetas. Persistirá en el ejercicio poético, con poemas en francés, poemas en verso y prosa, aparecidos en 1954 y referidos ya a un tema que luego será de sus preferidos: el folklore, las leyendas populares. En 1958 logrará su primera obra clave, el

bles a las salas de vistas ("vamos a la sala de vistas"), se olvida totalmente del teatro. Y no solamente el público (el público entendido como esa parte del pueblo que va a los espectáculos), no solamente el público, sino también los dramaturgos, también los actores y las actrices de ese momento. Con la aparición del cine, en nuestro país se descubre repentinamente la gallina de los huevos de oro — la edad del cine en nuestro país es la edad del siglo— y toda la gente va del teatro corriendo, corriendo del teatro va al cine, a ofrecer sus servicios como actriz, como actor, como dramaturgo, renunciando a su capacidad sociológica y a volverse guionista de cine, atendiendo ya los intereses de una industria que en ese momento comenzaba a gestarse.

El teatro entonces se deprime, esos grandes coliseos, esos grandes teatros o modestos teatros que en cada uno de los municipios de cada una de las entidades federativas existían en nuestro país, se ven obligados a degradar su función de lugares de encuentro y de reencuentro social, su función religadora, para convertirse en salas cinematográficas, escalando la sordidez. El teatro se deprime, el teatro abandona los escenarios porque ya no hay escenarios, son los 20, los 30 de esta época, en las provincias queda reducido a un teatro exclusivamente doméstico: Sí, las familias, las familias *clases medias*, pequeño burguesas que se reúnen los domingos en la tarde y preparan una obrita; claro está, está la experiencia de las radio-novelas, está el teatro radiofónico de doña Pura Córdoba, los domingos, y todo eso queda ahí en las casas. En la gran ciudad, el teatro se va a *dormir la mona* simplemente a alguna banca de la Alameda o del jardín de Santa María la Redonda, o la Ribera, etcétera. Hay gente que se atreve a proponer: "El teatro ha muerto, se lo comieron sus hijos, son descendientes edípicos, inclementes con sus progenitores". Y una retórica totalmente hueca que dura aproximadamente veinte años cuando mucho.

A partir de los 50 se inicia lo que alguna vez llamamos la recaptura del público perdido, con una serie de facto-

res de cambio, gente que viene del exterior como Seki Sano, como Fernando Wagner, como Charles Ruler, como André Maurois, etcétera; y también con la acción del teatro estudiantil universitario. Esto de que los hijos se comen al padre es retórica vana, los medios de comunicación masiva son productos, son recursos tecnológicos habitados por la creatividad de la gente que los maneja. Si resultan recursos edípicos es que probablemente los que los estamos manejando, los estemos también utilizando como vasos comunicadores de nuestro propio y personal Edipo, pero no puede ser que el cine por sí solo... Llegamos hasta este momento en que parece que las cosas empiezan a clarificarse lo suficiente. La situación de los hijos, tan poderosos, tan potentes, está a la vista. El teatro actual, en 1980, dista mucho de parecerse al de hace 30 años, la edad de una generación, esto lo ligo con el otro planteamiento (la deshumanización del teatro), esto quiere decir, en ese momento al que me referí, que el elemento humano como factor creativo lo abandona, lo deja ante la novedad de los medios.

Ahora, una aclaración que es muy importante, toda gente que se dedica al espectáculo en este siglo tiene la obligación ética, moral de utilizar los medios. Una gente, por ejemplo un dramaturgo, un director de escena, que diga: "No, yo soy fiel y soy leal al teatro, yo nada más haré teatro, a mí no me interesa el cine, no me interesa la radio, no me interesa la televisión", a mi manera de ver está equivocado. Esa persona cuando muera, si es que muere, va a morir como un artista célebre del siglo XIX, pero morirá en el siglo XX. No supo cómo dar el paso entre padres e hijos, no supo dar el paso generacional del escenario al ojo de la cámara que ve más que el ojo humano, y al micrófono que escucha más que el oído humano. Para la gente del espectáculo, particularmente para la gente que hace teatro, es inevitable, es inevitable que también tiene la obligación profesional de hacer radio, cine, televisión, porque son los medios de su época, si es que vive en el siglo XX. Si nada más alienta en el siglo XX, pero si sigue viviendo en el siglo XIX, que siga haciendo teatro. Aho-

encuentro con un estilo y un destino: **La Apasionata**, tragicomedia en un acto. Pero como este hecho pertenece a otro acto, apenas se presenta en escena sale de inmediato. Lo sustituyen *ipso-facto* los verdaderos elementos de la pasión: su vocación de maestro, lo mismo de profesor universitario formal, que de director escénico, de impulsor de actividades teatrales, que lo conducen a formar en 1954 el grupo piloto de teatro estudiantil universitario, **Teatro en Coapa** y a fundar en 1963 La Compañía de Teatro Universitario, que en 1964 obtendrá en Nancy, Francia, el **Gran Premio Mundial** de teatro universitario, con la obra **Divinas Palabras**, dirigida por Juan Ibáñez.

Esa misma pasión lo lleva a fundar ya como fun-

cionario de Bellas Artes, (de 1965 a 1972) la Compañía de Teatro Trashumante, el Centro de Teatro Infantil, el Centro de Experimentación Teatral, el Foro Isabelino, el Teatro Espacio 16, la Compañía Nacional de Teatro, y finalmente cuando se retira a la vida privada, su propio teatro CADAC, el espacio C, en 1975.

También aquí, sin embargo, cuando va a caer el telón, aparecen los puntos suspensivos. O sea que sigue...

**TERCER ACTO: La obra**  
Primer cuadro

Lugar: Ciudad de México, Azcapotzalco, Coapa, Coyoacán, Biblioteca y estudio del autor.

Epoca: De 1950 en adelante

Personajes: Héctor Azar,  
**La Apassionata. El alfa-**

ra, que haga eso, que utilice esos medios pero que no se olvide que detrás de ellos, enfrente de ellos, están los recursos que el teatro le ha ofrecido a la humanidad entera, no nada más a él.

¿

Nos podría hablar un poco de la influencia que ha tenido o que tiene el teatro oriental, quizás el teatro japonés, sobre el teatro occidental contemporáneo?

S

í, mire usted, el teatro de China, el teatro de Japón, de ciertas regiones de la Unión Soviética y el concepto del teatro en Europa occidental y también en América, son dos conceptos totalmente diferentes; probablemente también tengan ese espíritu religador que caracteriza en general a la expresión teatral. Ahora, este influjo que en algunos creadores revolucionarios... ese influjo de las formas orientales sobre el teatro no es nuevo; esto se plantea como un gusto hacia lo oriental, a fines del siglo XIX, cuando la literatura era de buen tono tomar temas orientales como Pierre Loti tomando **Madame Crisantemo** o en fin hay muchos, muchos datos. Pero particularmente a través de la década de los 60 y muy especialmente a través de Grotowski, se hace sentir cierto influjo del teatro Noh, más que del teatro Kabuki en la operación teatral; son influjos desde luego interesantes, saludables, pero al parecer, transitorios, no llegan a tomar carta de naturalización real y verdadera. Probablemente el influjo más patente del teatro oriental sobre el teatro en occidente se haya dado en la **Comedia del Arte**, a través de mímica y a través del maquillaje de la mímica. Ustedes saben que el maquillaje en el teatro japonés... Así sea el teatro Noh, que es un teatro estrictamente ritual, es un teatro con valores estrictamente religiosos; y el teatro Kabuki, que ya es un teatro más flexible, es un teatro más aireado, de revista pudiéramos decir.

El teatro Nohes una cosa que empieza como a las 10 de la mañana y termina como a las 6 de la tarde; la gente se para, se sale, va y come un rato y regresa y sigue el *rollo* teatral lleno de símbolos. Es un teatro muy esotérico, es un teatro que uno tiene realmente que haber nacido y crecido dentro de la cultura y la religión japonesa para poder entender su simbología, cada uno de los movimientos del actor significa algo, que casi siempre para los ojos del espectador occidental pues no le dice nada o le dice casi nada.

Entonces, yo pienso que el influjo real se dio a través del maquillaje, el maquillaje en el teatro japonés, que son verdaderas obras de porcelanizado facial que después la **Comedia del arte**, para neutralizar la cara en la pantomima, el arlequín o el pantalón, la colombina, etcétera, también utilizan, neutralizan la cara con el maquillaje blanco, ese es el influjo a mi parecer más vivo.

Ahora otro tipo de acciones, pues se ha hecho mucho teatro, aquí en México lo ha hecho por ejemplo Oceransky, así con formas japonesas. Es un poco como si los japoneses hicieran una obra... digamos un drama campesino mexicano, qué les diría o cómo les saldría, con todo el respeto que esto me parece. Nosotros vamos a ver por ejemplo **Acto de Amor** (que es a lo que me estoy refiriendo), de Abraham Oceransky, decimos es un trabajo espléndido, es un trabajo magnífico, es un trabajo de primera, pero hasta dónde realmente hay influjos del teatro oriental en esto. Ahora ¿qué influjo recoge Grotowsky del teatro oriental? Esta capacidad monacal, casi litúrgica de hacer teatro, que no sea un teatro religioso; esta actitud de entrar en introspección, de autoanálisis, casi de psicoterapia instantánea que exige Grotowsky dentro de su técnica, para llevar a la persona a una concentración total y a un manejo completo de todos sus recursos escénicos. Probablemente eso sea lo único que permanezca del influjo. Ahora, formalmente hablando yo creo que son cosas que se van un poco con la moda.

**rero, Pablo Damián, Olímpica, Inmaculada, la Clase Medium, el señor Ta Kah Brown y demás Juegos de Azar.**

Con **Estancias**, libro de poemas de adolescencia, inicia su obra de escritor, pero su carrera de dramaturgo, de compositor teatral arranca con **La apasionata**, tragicomedia que escribe en 1958 y revela a un autor con gran sentido del humor, agudo observador de la esencia popular y eficaz creador de situaciones poéticas, que lleva al escenario lo que había proyectado para el poema. Ese mismo año da a conocer **El alfarero**, un drama campesino.

A partir de este momento, como son infinitas las obras, los personajes que acompañan a Héctor Azar se irán incorporando con-



Si nos pudiera comunicar algo sobre su experiencia de teatro con campesinos. A mí me interesa mucho.

forme se les mencione por su nombre y el año en que nacieron:

**El corrido de Pablo Damián**, 1960.

**Olimpica**, tragicomedia, 1962.

**Inmaculada**, tragicomedia, 1963.

**Doña Belarda de Francia**, farsa renacentista, 1972.

**La cantata de los emigrantes**, drama, 1972.

**Los juegos de azar**, 1973.

**Los muros vacíos**, drama, 1974.

**Diálogos de la clase media**, 1979.

**La incontentible vida del respetable señor Ta Kah Brown**, Farsa, 1984.

Más puntos suspensivos entregan al escenario, para indicar que mejor aquí le paramos si no no tendríamos para cuando empezar la confrontación, ya

**E**s una de las primeras experiencias... La primera ocasión que tuvimos de hacer el teatro, y me da mucho gusto que una de las personas que en ese momento fue alumno y participó en esta inolvidable experiencia, esté presente en esta ocasión como padre de familia de una de las personas que viene a esta universidad, él no me dejará mentir, licenciado Canizal.

Sí, fue precisamente en 1954 cuando empezamos con esa experiencia inolvidable, detenida en el corazón del corazón de los que lo hicimos, que se llamó **Teatro en Coapa**. Un grupo de estudiantes preparatorianos del plantel número 5 de la preparatoria (era cuando se iniciaba la descentralización de la educación media) hicimos ahí teatro, en los matorrales de la escuela preparatoria; la primera salida que tuvimos oportunidad de hacer fue a una población que ahora ya casi es un suburbio de la ciudad de Puebla, se llama Santiago Momoxpa, está prácticamente muy cerca de Cholula, a 8 kilómetros de la ciudad de Puebla.

Entonces, como también es mi estado natal (donde yo nací está cerca de ahí), alguna ocasión que fuimos a visitar a algunos amigos campesinos que teníamos ahí, vi que había una pared de adobe en la plazuela, una plazuela verdaderamente desolada, tristísima y dije: esto solamente se anima con el teatro. Nadie, nadie por las callejas, entonces le pregunté ahí al compadre, porque íbamos a un bautizo de un hijo de campesino, que con quién se hablaba para ver si les podíamos llevar teatro. Dijo: "Pues con el delegado".

Entonces me llevó con el Delegado Ejidal. Dije: "Mire, nosotros queremos traer teatro aquí, un domingo, no les va a costar nada". "¿Cómo teatro?" "Sí, teatro, una representación así, vienen unos muchachos se visten..." "¿De figuras en la *pader*?" "No, eso es cine. Esto es teatro, teatro así..." "¿Y ustedes de dónde son?" "Pues, de México". "¿Son de Lombardo?" "No, no". Pues además no éramos del maestro Lombardo, para qué íbamos a andar presumiendo. "¡No, no, no, qué barbaridad! Esto no tiene que ver nada". "Bueno, pues vengan".

Entonces llegué con los muchachos, les dije: "Hay un pueblo ahí increíble, maravilloso, no se pueden llegar los coches hasta adentro, a pesar de que está a 8 kilómetros de Puebla, porque está en las milpas y hay unos hoyancos ahí que impiden el acceso (sus razones tendrían esos hoyancos), entonces vamos allá". También detecté —porque conocía bien a Santiago Momoxpa— tres tiendas (de esas misceláneas, de esos changarros que también se llaman tiendas de copeo, a donde rinde el producto de la cosecha) que tenían un tocadiscos con un micrófono, y ese pequeño micrófono estaba conectado a un pequeño pilar, al final del cual había un magnavoz, ahí llegaban los muchachos del pueblo y decían: "Quiero (por 20 centavos, entonces), quiero dedicarle esta canción a la señorita Leobarda", por ejemplo y entonces decían: "Esta canción la dedica fulano de tal a la señorita Leobarda", y se enteraban todos.

Entonces les dije a los muchachos: "Miren, no saben de qué se trata esto del teatro...". Además nosotros ya... para promover el teatro, usábamos dos tambores, de esos de las bandas de guerra, ¿verdad?, con los muchachos vestidos de fachas. Allí iban los tambores, y luego venía **Teatro en Coapa** y luego otra pancarta de Difusión Cultural de la Universidad de México y no sé qué, y luego ya toda la gente. Era una verdadera manifestación, como entonces se decía en mi pueblo ("Hay manifestación, vamos a ver la manifes-

que la verdaderamente incontentible y productiva vida es la del señor Héctor Azar, hoy protagonista de una pequeña representación teatral, que los tiene también a ustedes como público y protagonistas: el diálogo en vivo. Héctor Azar con ustedes.

**HÉCTOR ANAYA**



Así, el teatro sirvió para todo, porque para todo sirve el teatro en las vías de la comunicación: para salvar a la gente lo mismo que para hundirla, para emanciparla lo mismo que para enajenarla, para ponerla en ajeno, para ponerla en otro, el teatro sirve para todo, para vender lo mismo que para comprar, etcétera.

tación’’). Entonces les dije: ‘‘Ustedes cuando lleguemos, nos bajemos de los autobuses que nos lleven, nos vamos caminando por la milpa con los tambores. Tú, tú y tú van corriendo a la tienda de copeo, le dan 20 pesos a la señora, le dicen présteme su micrófono. Entonces, ya que se los presten, dicen: salgan, va a ver diversión, no le vamos a cobrar nada, no va a pasar nada, etcétera’’.

Entonces ahí va. Ahí llegamos con los tambores (chum, chum, chum, chum), entonces observábamos que estaban los niños jugando en las calles y que repentinamente salían sus padres y los metían corriendo, los metían a la casa y cerraban, así. Entonces, yo sabía esa reacción, ya la conocía; probablemente también la hicieron conmigo, seguramente, pero no a esos extremos. Y se explicaba así, también se los había dicho a los muchachos, la gente siempre ha llegado ahí para *darles en la torre*, para explotarlos de alguna manera, para manipularlos de alguna manera; si nosotros vamos a llegar además con tambores, van a decir: ‘‘Estos vienen a acabar con nosotros’’.

Pero de ahí la acción, la acción de los muchachos en el micrófono, muy persuasiva, se cuidó hasta el tono, que resultara amable, que resultara familiar, que no resultara imperativo. ‘‘¡Salgan, vamos a...!’’. No, porque entonces lo relacionaban, lo asociaban con una actitud castrense. Entonces comenzó a salir la gente, a llenar la plazuela, inclusive muchas personas sacaron sus comales, sacaron sus braseiros, hicieron chalupas poblanas, gordas y tlacloyos y todo eso; la gente se subió hasta en los árboles.

De todo eso, venturosamente hay documento, ¿no? Y la exp... ¿Qué quieren que les diga? Que fue una experiencia inolvidable. Luego se repitió en la Trinidad Tepango, pero ya con un grupo de teatro guiñol, donde también metieron a los niños. Ahora, después esto lo volvimos a vivir con el **Teatro Trashumante** del INBA, aproximadamente unos 10 ó 12 años después. Esto que les estoy contando fue hace 30 años

maestro, en 1954, 55. De entonces para acá ha habido muchas acciones con los campesinos, ha habido muchas acciones. CONASUPO me parece que tuvo una acción que al parecer era interesante. Ahora, el verdadero problema es ¿Cuál es el lenguaje? ¿Qué se les dice?, ¿qué se les dice?, sinceramente. ¿Cuáles la *meta*, en el teatro campesino de México? No en el teatro campesino de Guatemala o en el teatro campesino de Venezuela o de Brasil, sino de México.



Para mí el teatro es, debe ser una manifestación artística, el teatro para mí es arte, y conforme es arte es creación, y es la creación de la vida. Creo yo que un hombre que conoce de teatro, de teatro puro, debe conocer también la vida, debe tener una filosofía amplia sobre la vida.

Para mí hacer esta pregunta es importante porque me ayuda a ubicarme sobre mi propia filosofía, sobre la vida, hacerla a un hombre de teatro que debe conocer, debe conocer sobre la vida. La pregunta es esta: ¿qué es el hombre, hacia dónde va el hombre y cómo se ubica este hombre de teatro, Héctor Azar, dentro del género humano?

**B**ueno, ¿qué es el hombre? Yo le podría contestar como alguna vez me contestó a mí Diego Rivera, ante un cuadro que no comprendía, dice: "Lo que usted quiere que sea". Ahora, yo me inhibo al contestar la pregunta de ¿qué es el hombre?, diciendo que es el hombre Héctor Azar. Bueno, el hombre, ya le digo, lo que usted quiera que sea. Desde qué punto lo vamos a clasificar, no a definir, a conceptualizar, desde la ciencia, desde la economía, desde el arte, en fin, hay tantos conceptos como caminos o situaciones nos daremos para analizar al hombre. Para decir algún lugar común o algún punto para descubrir el Mediterráneo, pues es un cúmulo de expectativas; eso me puede satisfacer a mí...



Del teatro como padre, del teatro padre y de la tecnología como madre surge la radio, el cinematógrafo y la televisión, que son hasta ahora los hijos más genuinos, más legítimos y más naturales del teatro en nupcias con la tecnología; los llamados medios de comunicación masiva que desde luego son los que predominan, ejercen su imperio, venturosamente, en el siglo que vivimos.



Con la aparición del cine en nuestro país se descubre repentinamente la gallina de los huevos de oro — la edad del cine en nuestro país es la edad del siglo — y toda la gente va del teatro corriendo, corriendo del teatro va al cine, a ofrecer sus servicios como actriz, como actor, como dramaturgo, renunciando a su capacidad sociológica y a volverse guionista de cine, atendiendo ya los intereses de una industria que en ese momento comenzaba a gestarse.

Pero ahora, usted me quiere preguntar ¿cuál es mi actitud frente al teatro? Bueno, entonces yo le puedo decir algo: de la puerta de la casa que es casa de ustedes, como dicen en Atlixco, para fuera, es la única posibilidad de comunicación que yo tengo. A mí me cuesta mucho trabajo comunicarme así, sin un escenario de por medio, les estoy hablando con toda sinceridad, probablemente tengo la distorsión de que en el teatro las cosas son como uno quiere que sean...



Perdona la interrupción, Héctor, pero tú decías hace un rato que en la vida todo es un escenario. Entonces siempre tienes escenario para comunicarte.

**Y**

o sé, eso que lo colija él... Pero sí es... Lo que yo decía es esto, porque se ha descubierto que, en el teatro, probablemente en el arte en general... Pero yo entiendo el teatro como la suma de todas las artes, en el teatro nosotros nos encontramos con el dibujo, con la pintura, con la escultura, con la arquitectura, con la danza, con la música y con la literatura. Tenemos una señal en CADAC, que es: teatro igual a literatura más espectáculo, a un texto literario que se vale del dibujo, de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, de la danza y de la música para hacerse real, para hacerse presente (el teatro es cuestión de presencia), para hacerse presente.

Entonces en el teatro entendido así, para una persona que se dedica a él, es una profesión mucho más gratificante que la vida misma. Se corre el riesgo de que uno se puede evadir de la vida y volverse irreal con esta afirmación. ¿Por qué? Porque en el teatro son las cosas como uno quiere que sean y en la vida son como son, y uno las toma o las de-

rrama. Escribiendo una obra de teatro por ejemplo o dirigiéndola, si no quieres que se muera el objeto amado pues no lo matas, y siguen muy felices. Esa es la ventaja que tiene el arte en general y el teatro en particular, sobre la propia vida, que puede ser como uno quiere que sea. Ahora, en este caso particular sí, a mí me gusta manejar el teatro para proponer las cosas como a mí me gustaría que fueran. Porque hubiera muchas cosas, particularmente desde la infancia, ojalá hubiera sido como la platicó mi amigo, no me dedicaría al teatro. Pero yo pienso que así lo maneja todo el animal teatral, todo el *Zoon teatrikon*, no el *Zoon politikon* por ejemplo. Ese es el recurso que ofrece dedicarse a algo tan completo, tan complejo y tan apasionante como puede ser el teatro, entendido como anhelo de comunicación.



Varias cosas: como dramaturgo ¿qué espera del público que lo lee?; ¿qué es lo que espera usted del director que pone en escena su obra?; y usted, como director ¿qué espera que hagan los actores con su obra?



oy a tratar de contestarle esa tan bella pregunta y espero que no le resulte cursi. Esto del teatro es como la paternidad, es como tener hijos, y ya después de tenidos, ya después de que son vivos y viables ¿qué se espera? Que se encuentren con buenos maestros y con buenos amigos que los ayuden a realizarse, que vayan a una escuela donde realmente les den señales para desarrollarse, que su *flota* sea una *flota* que realmente quiera vivir e interesarse por las cosas de la vida. Es lo mismo con la obra de teatro. Uno aspira a que se tope con un buen maestro que la ayude a realizarse, que se tope con buenos amigos, los actores, que la ayuden a realizarse y con esa ayuda que llegue al público y que el público pueda, en un determinado momento, conservar el recuerdo de ella, independientemente de que le haya gustado o no



El teatro entonces se deprime, esos grandes coliseos, esos grandes teatros o modestos teatros que en cada uno de los municipios de cada una de las entidades federativas existían en nuestro país, se ven obligados a degradar su función de lugares de encuentro y de reencuentro social, su función religadora, para convertirse en salas cinematográficas, escalando la sordidez.



le haya gustado. Que pueda decir: "Sí yo me acuerdo de esa obra, era muy mala", o "¡No hombre! Yo esa obra la vi 14 veces y te la puedo recitar, y hace 10 años que la vi". Yo creo que eso es lo que esperamos toda la gente que hacemos teatro, en eso va implícito un gran anhelo de redención, ¿verdad? Un gran anhelo de redención, que lo acepten a uno, como diciendo: "Mira, ese está diciendo cosas que a lo mejor son ciertas".



O sea que hay una búsqueda de verdad, ¿no? Y sobre el mismo punto ¿cuál es el mensaje más importante que el teatro puede transmitir o cuál es su mensaje en el teatro?

**T**odos aquellos mensajes que se puedan dotar como contenido al teatro y que se encuentren los medios, los medios adecuados para que pueda recogerlo el público. Ahora, yo estoy por un teatro eminentemente humanista, entonces en eso cabe todo, es un teatro de valores humanos, no nada más un teatro esteticista, ¿verdad? No un teatro que digan qué bonita obra o qué bonito cantan o qué bonito levantan la pierna o qué bonito, qué bonita obra, qué bonita, me gustó mucho porque está muy bonita; no me gustó, pues no, no me gustó. No, yo creo que no debemos cuidar nada más el aspecto estético, sino el aspecto ético, como decíamos. Esto es, una obra que lleve (esto tan cacareado, que ya es un lugar común pero que se tiene que seguir creyendo en eso porque sino ¿qué pasa?), que lleve determinados valores humanos. En el arte, no nada más la belleza es el único valor humano que maneja el arte, también la verdad, la posible verdad, la libertad, la idea de justicia que manejen esos valores. Eso puede ser el mensaje, eso puede ser el mensaje, qué es lo bueno, qué es lo malo; lo bueno es lo que construye, lo malo es lo que destruye. Un teatro bueno es aquel que nos ayuda a

construirnos individual y colectivamente ¿Por qué el teatro es malo? ¿Por qué estamos contra todos esos teatros ruines? Porque destruyen valores humanos, porque no van a la verdad, van a la mentira.

¿Por qué va la gente al teatro? Por tres tipos de curiosidades: intelectuales, emocionales y sexuales. La obra que mejor le dé respuestas a esas curiosidades es una obra maestra. Si nada más le damos una obra que le responda intelectualmente, pues de Octavio Paz para arriba, no le entiende nadie; si nada más le damos valores emocionales y descuidamos las ideas y descuidamos también las noticias, los esquemas sexuales de los cuales la gente está ávidamente agarrada, caemos en el teatro sensiblero, en la lágrima fácil; si le damos un teatro de valores sexuales, sexuales, morbosos, cachondos y descuidamos el aspecto intelectual, la estructura intelectual, el vigor emocional, estamos castrando a la gente. Por eso son malos esos teatros, no por otra cosa. Cuando el burgués dice: "No, esos *rollos*, yo qué voy a ir a ese teatro que de tanto que sufren hace sufrir". No, el único teatro que hace sufrir es el mal hecho. Ahora, no queremos que vean Edipo para que digan: "¡Ay! pero si eso ya no pasa, eso ya pasó hace tres mil años". No, no, no, hay que ponerlo en el lenguaje adecuado, porque a lo mejor resulta que descubre que no nada más hace tres mil años, que a lo mejor Edipo está en la casa, como con toda seguridad... o Yocasta, o que eres un tal por cual Agamenón que está acabando con todo. Así que hay que pensar en eso, ese es el contenido del teatro.

Que **La corneta de mi general** o que **Dos pezones de los de antes** o **Agarren a López por pillo**, esas son evasiones, son fugas, eso es mutilar, son golpes bajos, abajo del cinturón, al pueblo. Es eliminar toda posibilidad crítica, es decir: "Si me han de matar mañana, que me maten de una vez..." eso... yo lo creo sinceramente.

Yo no estoy por el *rollo* solemne es peso municipal, ¿verdad?, que digan: "Miren, ya salió este con su *rollo*, no se



Para la gente del espectáculo, particularmente para la gente que hace teatro, es inevitable, es inevitable que también tiene la obligación profesional de hacer radio, cine, televisión, porque son los medios de su época, si es que vive en el siglo XX. Si nada más alienta en el siglo XX, pero sigue viviendo en el siglo XIX, que siga haciendo teatro.



Ahora, que ha a eso, que utilice esos medios para que no se olvide que detrás de ellos, enfrente de ellos, están los recursos que el teatro le ha ofrecido a la humanidad entera, no nada más a él.

le entiende nada''. No, no, el gran problema del teatro es el lenguaje. A qué público nos vamos a dirigir. No, pues que nada más al público de teatro. No, pues hay muchos, ¿verdad?, desde Nezahualcóyotl hasta el cementerio de Jardines del Pedregal, hay una cantidad, hay una cinta sin editar, cada uno es un público. ¿Qué, le voy a dar lo mismo a este que a este, que a este?. No. Esos son *rollos* que se plantea el teatro educacional, jamás se los va a plantear el teatro comercial, porque ¿cuál es el valor del teatro comercial?, el valor del teatro comercial es exclusivamente el de la oferta y la demanda; la taquilla allí es la que dice la última palabra.

Ahora, si es cosa del teatro educacional, bueno, pues abusados, no les demos *rollos* solemnes, espesos y municipales, que digan: "No, qué va, quién los aguanta" y sostenemos obras, ¿verdad?, así a fuerza, *a forciiori* ahí. ¿Por qué? Porque esto es teatro culto de Shakespeare. Y Shakespeare que es el más alto de todos, incluyendo a los griegos, el más grande de todos, definitivamente, ¿lo estamos poniendo en el lenguaje adecuado para que lo puedan entender los diferentes públicos? o ¿a quién se lo vamos a dar? ¿Se lo vamos a dar al culto público de la Narvarte? o ¿se lo vamos a dar a la alta burguesía que no va al teatro en México?, que cuando quiere ver teatro va a verlo a Broadway o a París.

Son cosas que se debe plantear la gente que hace el teatro desde la función, desde el teatro como servicio público, no como objeto de comercio. Así es que ¿cuál es el mensaje? Pues ojalá haya dicho algo de esa pregunta.



Quisiera saber: ¿Cuál fuesu participación real en la formación de la Compañía Nacional de Teatro?, esta es mi primera pregunta. La segunda es: ¿Cómo ve usted la realidad actual de los autores dramaturgos mexicanos, principalmente los jóvenes? Ya sabemos que Carballido, Magaña, etcétera, etcétera, pues han sido gente que nos ha dado obras de teatro pues... muy bue-

nas, podríamos decir. Mi tercera pregunta es acerca de ¿Cuál es el elemento más importante que usted considera en el teatro, o sea, el dramaturgo, el director, el actor o el público?

**D**e la Compañía Nacional... Sí, me cupo el privilegio de proponer su fundación y me fuera medianamente aceptada esa proposición. Yo cuando era funcionario en el INBA y desde antes, desde que empezamos con la universidad, nos dábamos cuenta que había una carencia en el teatro de México, total; que no se podía realmente hablar de un movimiento, no como una escuela de teatro mexicano, sino de un movimiento de teatro mexicano, si no había grupos estables; que no era posible que el país tuviera casi 500 años de edad y no tuviera un grupo estable; que el maestro Stanislavsky, el único, el único revolucionario realmente a la altura del gran arte teatral, había recomendado: primero haz un grupo y después dale aposento. Esto es, que no entendíamos por ningún concepto que el país a pesar de lo joven y de los cientos de años que llevara, no tuviera un grupo estable.

Entonces, la función me lo exigía como funcionario de teatro del INBA, me lo exigía. Lo proponía yo a los directores y me decían: "No, no, no, es un *cuete*... ¡Dios nos libre!... los actores... ¿quién se mete con ellos? No, no, no, no, no hay dinero, no hay presupuesto". "No, se necesita un presupuesto mínimo, maestro, que mire usted...". "No, no, no, no". Entonces, en un momento que yo considero coyuntural, en el Bellas Artes estaba un señor dirigiendo Bellas Artes que ni ataba ni desataba, realmente era una zarabanda de la esquizofrenia. Yo aproveché un momento de estabilidad y le dije: "Maestro, aquí está la Compañía". "¡Hágala ya! Quítese de aquí y punto". Pero no hubo, no digamos un acuerdo del Director del INBA, mucho menos un acuerdo del Secretario de Educación, mucho menos un decreto presidencial; así como el *Borras*, maestro, nos fuimos.



Tenemos una señal en CADAC, que es: teatro igual a literatura... espectáculo, a un texto literario que se vale del dibujo, de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, de la danza y de la música para hacerse real, para hacerse presente (el teatro es cuestión de presencia), para hacerse presente.



Para protegerme un poco, porque me sentía bastante solo, convoqué a 30 personas de teatro, entre autores, directores, actores, críticos, y en tres diferentes puntos los pedí que dieran series de conferencias diciendo qué es una Compañía Nacional de Teatro. Esto es en cierta forma, los invité a que legislaran como representantes del pueblo teatral, y que todos dijeran: "¡Ah, caray!, es necesario crear una Compañía Nacional...". Algunos de ellos dijeron: "No, lo único que no se puede hacer es crear una Compañía Nacional de Teatro, porque esto no funciona en México". Ya a Celestino Gorostiza se le había ocurrido, la Comedia Mexicana duró siete días ¡*mangos!* Ya también María Tereza Montoya, ¿verdad?, se había desgarrado y no le funcionó. Este miserable ha de querer porque quiere ser Presidente de la República.

El caso es que ¡pácatelas!, maestro, un día que aparece: Compañía Nacional de Teatro, mediante tres círculos concéntricos, unos actores titulares, ocho, porque no daba para más el presupuesto, ocho; entre los jóvenes de mi generación, en ese momento éramos jóvenes, hace 10, 12 años... Bueno, no tan viejos como ahora... El caso es que estaban Adriana Roel, Héctor Gómez, Sergio Bustamante, Carlos Fernández, Mónica Serna, Maricruz Nájera, Laura Oseguera. Esos eran los ocho titulares y luego había huéspedes y luego había eventuales, con las infanterías, con los muchachos de la Escuela de Arte Teatral del INBA, del Centro Universitario de Teatro.

Entonces eso debutó en el Primer Festival Internacional Cervantino. Entonces comenzaron a... la prensa comenzó a dar a conocer a la... Preguntándole a los actores qué opinaban acerca de la Compañía Nacional, entonces yo te puedo garantizar... Mira, son alrededor de 5 mil actores que hay en ese sindicato ¿no?, la ANDA, ¿o cómo se llama? Hay 5 mil, menos 8, son 4 992. Bueno, de los 4 992, yo creo que 4 900 opinaron que eso era lo peor que podía haber pasado, haber fundado una Compañía Nacional. Desde las primeras voces que por sí solas se sentían compañías nacionales:

“¡No, hombre! Eso no es ninguna compañía, son 3 ó 4 gatos que nadie conoce”. “No, es otra *jalada* más de ese cuate que está bien *zafiro*”. etcétera. Pero ya, ya lleva 14 años.

Al cambio, al cambio del régimen vino la duda: ¿aquí se llevó el tren todo? Pero venturosamente, quien llegó fue Pepe Solé, estaba Víctor Flores Olea como subsecretario de Educación, Porfirio Muñoz Ledo como secretario y entonces se hizo el trámite para que se obtuviera el decreto de la creación. Y ya quedó, *ahí muere*. Ahí está funcionando, con altas y con bajas, pero ya tenemos... Esto es... La que fundó Molière, maestro, hace 450 años, pues está ahora cumpliendo casi 500. La nuestra lleva 10 años. En Checoslovaquia hay 27, en Italia hay 70 y tantas compañías nacionales. En México hay una, pero ya. ¡*Qué padre!* ¿Luego-qué?



Los autores nuevos.

**L**a Autónoma Metropolitana ha promovido a generaciones, a grupos de muchachos de la nueva dramaturgia. Pero yo, con toda cautela digo esto, siento que el entrenamiento ha sido limitado y que hay mucho producto ya impreso que carece de la materia dramática, aunque se publica como teatro. No todo diálogo es teatro. El diálogo es inevitable en el teatro, hasta el monólogo es un diálogo interior, pero no todo diálogo es teatro, para que sea realmente teatral, necesita habitarlo el conflicto feliz o desgraciado. Y yo siento que en muchas obras, con todo el respeto para los jóvenes de este grupo, o digamos, en algunas obras está ausente el drama, sin por eso querer generalizar ni mucho menos, y siempre,



Ahora, no queremos que vean Edipo para que digan: “¡Ay! pero si eso ya no pasa, eso ya pasó hace tres mil años”. No, no, no, hay que ponerlo en el lenguaje adecuado, porque a lo mejor resulta que descubre que no nada más hace tres mil años, que a lo mejor Edipo está en la casa, como con toda seguridad... o Yocasta, o que eres un tal por cual Agamenón que está acabando con todo.

siempre es importante que se manifiesten las nuevas generaciones haciendo teatro. Pero para mí... como opinión, sí falta mayor entrenamiento, falta mayor estructura interior. Y la tercera pregunta no la recuerdo.



A qué das mayor importancia en el teatro?

**M**

ira, nosotros hablamos en CADAC de las personas teatrales, las personas teatrales son el autor, el director, los actores, los diseñadores, los tramoyistas, los críticos y el público. Ahora, ¿cuál es la persona teatral más importante? Sin demagogia de ninguna especie, el público, porque es la única sin la cual no se puede hacer teatro. Tú puedes hacer teatro sin autor, una improvisación y te sale; tú puedes hacer teatro sin teatro, aquí afuera nos ponemos a dialogar bajo ciertas condiciones y al rato se nos amontona la gente y es teatro; puedes hacerlo sin director, el director es una figura muy reciente en el teatro del mundo y en el teatro de México, en el teatro de México no tiene 50 años el director todavía, de existir; puedes hacerlo sin actores, en espectáculos de luz y sonido, y en experimentos que ahora con la tecnología son infinitos. Tú puedes hacerla sin teatro, ya dije, por lo tanto sin técnicos; sin críticos, prácticamente el teatro — con todo respeto — se ha venido haciendo en México sin críticos. Pero no puedes hacer teatro sin público.

Tú tienes un teatrote sensacional, Palacio de Bellas Artes, una superproducción como las que acostumbran en la ópera, y no hay nadie que se siente ahí y no se levanta el telón. El público al teatro es, no sé, como una fiesta sin mujeres, no se concibe; es lo más importante. No nada más porque lo diga así por demagogia, no, es la realidad. Si tú tienes



El caso es que, ¡pácatras!, maestro, un día que aparece: Compañía Nacional de Teatro, mediante tres círculos concéntricos, unos actores titulares, ocho, porque no daba para más el presupuesto, ocho; entre los jóvenes de mi generación, en ese momento éramos jóvenes, hace 10, 12 años... Bueno, no tan viejos como ahora...

ya todo listo y todo pero no hay nadie que llegue y se plante ahí... Por eso el anhelo de que venga la mayor cantidad de gente posible. Entonces un teatro donde hay más gente arriba que abajo del escenario es lo más deprimente que te puedes imaginar. Están todos actuando ahí, pero son sujetos a una depresión y a un sufrimiento incontenible de que son más los que están aquí en el escenario que los que están allá abajo. Tres, cuatro gentes y allá arriba hay 12 ó 40. Como en 1947, cuando Novo hizo esa famosa temporada de teatro universal. ¡Ah!, pues eran 13 despistados ahí en la inmensidad del Palacio de Bellas Artes, frente a obras sensacionales dirigidas por Villaurrutia, por André Maurois, por Fernando Wagner. Siete gentes allá abajo y allá arriba como 60. Espantoso eso.



Ahora que se habla de público parecería que a la gente, la gente muchas veces no va porque piensa que no le va a entender al teatro. Una de las barreras también podría ser, digamos, el idioma, ya que usted habla del lenguaje. Pero cuando vi el teatro Krikov de Polonia, lo impresionante era que había una comunicación con el público y dijéramos que, hablando cinematográficamente, no había subtítulos en español, estaba en polaco. Esto podría... no sé si pudiera abundar en esto, quizá se debiera a que el teatro también tiene, por ejemplo, una función de extensión como lenguaje, ya que la danza también ya tiene sus parentescos pues con el mismo teatro, que ya se habla, etcétera, etcétera. El teatro, pues había mucho de mímica. No sé si quisiera abundar un poco.

**M**ire, el problema del idioma como lenguaje dentro del teatro, es un problema menor. El gran teatro, el gran teatro, el verdadero teatro, el teatro muy bien hecho rompe la barrera del idioma. Es lo que nosotros vemos por ejemplo con determinados grupos que vienen, en el Festival Cervantino, como el que usted mencionó, como de este Giorgiano,



El caso es que estaban Adriana Roel, Héctor Gómez, Sergio Bustamante, Carlos Fernández, Mónica Serna, Maricruz Nájera, Laura Oseguera. Esos eran los ocho titulares y luego había huéspedes y luego había eventuales, con las infanterías, con los muchachos de la Escuela de Arte Teatral del INBA, del Centro Universitario de Teatro.



que en este momento se me escapa, que hizo una versión de **Ricardo III**, extraordinaria, que nada más el invidente no entendía porque no veía. No, el idioma en el gran teatro, en el teatro verdadero, es un ruido verbal, esa es su función. Un gran teatro rompe esa barrera, no importa que esté hablado en arameo, sino que todos los recursos, todos los recursos estén debidamente utilizados, porque no únicamente la palabra es el lenguaje teatral.

- Nosotros concebimos al actor en CADAC como un conjunto de conjuntos, el conjunto cuerpo, el conjunto rostro y el conjunto voz. ¿Por qué conjuntos? Porque el cuerpo no es nada más una cosa, no es una individualidad, no es una entidad aislada, sino son muchas cosas, cada uno de estos conjuntos tiene su lenguaje. El conjunto cuerpo tiene la actitud, lo que se llama la expresión corporal, por decir un nombre más o menos familiar, lo que estamos vivenciando y sale a través de las terminales, las terminales como pueden ser las extremidades superiores o inferiores, por todo por donde sale nuestra vivencia interior, entonces ese es un lenguaje. El lenguaje del conjunto rostro es el gesto, ese es otro lenguaje, sale a través de las terminales de la cara, la nariz, la boca, el mentón, los oídos, las orejas, los pabellones, el pelo, son terminales y particularmente los ojos; un actor que no actúa con los ojos, su actuación es vacía, su gesto es neutro, entonces ese es otro lenguaje. Y luego el tercer conjunto, la voz, cuyo lenguaje es la palabra, probablemente sea el más abstracto, el más complicado, el más difícil de obtener, hablar bien en el teatro es más difícil que gesticular bien o que moverse corporalmente bien, es uno de los grandes problemas del teatro mexicano, que la mayor parte de sus actores, grandes actores, no saben hablar. Pero bien, es un problema, pero no es el único lenguaje. Un director que aspira comunicarse con el público del mundo, sin demagogia, esa parte del pueblo mundial que va al teatro, no puede preocuparse demasiado porque saliendo de su país hablen bien sus actores. No, tiene que apoyarse en los otros dos lenguajes, que es lo que hacen los maestros como Cantor, como Faya, como Sansya, como este ruso genial que se me escapa en

2894607

244805

este momento, Sergueievich, me parece que se llama. Ese es el gran teatro, es el gran teatro, no porque conozcamos ya la obra, no. No es ver a Laurence Olivier en **Hamlet**, como virtuoso o a Richard Burton también en **Hamlet**, con los estudiantes de Oxford y ya conozcamos de qué trata **Hamlet**, no, no. Sino el hecho de que comuniquen a través de los diferentes lenguajes. Uno de los grandes problemas que tiene el mundo contemporáneo es el problema del lenguaje, allí está el maestro Barthes hablando de eso.

Así es que es por eso por lo que a usted le impresiona. No, no necesitamos conocer polaco para poder entender qué está pasando, qué está diciendo. Basta en todo caso que, en nuestro idioma, nos den una síntesis de la obra y lo demás vayamos viéndolo, lo demás vayamos viéndolo y vamos, vamos penetrando, de acuerdo a la continuidad, a esa sucesión infinita de imágenes como lenguaje que nos están dando las gentes que hacen un teatro realmente integral, completo, vigoroso, profundo, un teatro de auténtica búsqueda con hallazgo. El hallazgo es que se entienda, no que no se entienda. "¿Pues oye, qué pasa aquí?" "No, es teatro de vanguardia, cállate ni digas nada porque van a pensar que eres un idiota". "Es que aquí es muy profundo esto, es muy profundo. Nada más el director y los actores saben de qué se trata". ¡*Mangos!* Esa es una búsqueda que se agotó en el escenario, es búsqueda sin hallazgo, por lo tanto no sirve de nada. El teatro de búsqueda es el que encuentra cosas. ¿Y qué encuentra? Formas nuevas de actuar, de dirigir, de escribir y de ver el teatro, de comunicar el teatro. No nada más lo nuevo por lo nuevo. Lo nuevo por el hombre, por el nuevo hombre que se supone que todos los días se renueva.



Maestro, en su respuesta anterior a mí me surgió una duda. Cuando usted dice, por ejemplo, que el teatro sin público no es teatro, pero el teatro sin actor sí puede existir y sigue siendo teatro. La duda que a mí me surge, sobre todo considerando un poco el tra-



El público al teatro es, no sé, como una fiesta sin mujeres, no se concibe, es lo más importante. No nada más porque lo diga así por demagogo, no, es la realidad. Si tú tienes ya todo listo y todo pero no hay nadie que llegue y se plante ahí... Por eso el anhelo de que venga la mayor cantidad de gente posible.



... Entonces un teatro donde hay más gente arriba que abajo del escenario es lo más deprimente que te puedes imaginar. Están todos actuando ahí, pero sujetos a una depresión y a un sufrimiento incontenible de que son más los que están aquí en el escenario que los que están allá abajo.

bajo de Stanislavsky en este caso, él dedica mucha parte de su trabajo y una gran preocupación a lo que es la búsqueda del personaje como algo central, inclusive su método ¿no?. Entonces ¿podría usted decir que un teatro donde el personaje es una silla y juego de luces, qué sé yo, es teatro? ¿Es un espectáculo teatral?

**A**bsolutamente.



Cuál es la diferenciación entonces entre personaje y actor? ¿Entre público, inclusive, y personaje? Porque un espacio escénico no sólo se remite a lo que es el escenario, un espacio escénico yo lo entiendo como más allá, como todo y donde el público también forma otros personajes. Está presente dentro de toda esa limitación.

**M**ire usted, el maestro Stanislavsky particularmente en su mal llamado método, porque él no hizo un método, él no hizo un camino que sellara a la gente ni mucho menos. El abrió la posibilidad de decir: el hecho de actuar es un acto consciente, no es un asunto de revelación, en él no intervienen fuerzas metafísicas, el mejor actor es aquel que está más consciente de sus recursos escénicos. Claro está, él se refiere a toda esa serie de prácticas inobjetables que no han sido superadas, que no han sido superadas y sobre las cuales reposan las mejores interpretaciones que se han dado en todas partes del mundo. Pero él no se opone, él no sacraliza, a la manera del teatro del siglo XIX, la figura del actor como monstruo sagrado. El actor es un vehículo humano, pero el teatro no nada más se vale de vehículos humanos para manifestarse; hay muchos elementos, por ejemplo escenográficos, que son capaces de expresar más que un ser humano.

Aquí hacemos intervenir la teoría que se llama de los resonadores. El actor es una persona, persona es una palabra de origen latino que la sacaron del teatro latino, a través de una máscara que los latinos recogieron de los griegos, una máscara con una trompeta para imitar la voz, *personare*, para sonar. Y de ahí la coge el derecho romano y crea la figura jurídica de persona, sujeto de derechos y de obligaciones. Cuando una persona, un ser humano aplica un derecho, está resonando, cuando aplica o ejerce una obligación, está resonando. Pero vea, esto es una cosa que el derecho romano, que es, digamos la gran estructura, el partenón realmente de lo que es el derecho en el mundo, lo recoge del teatro; pero no es el único, no nada más es la persona humana. Pero hay muchas otras cosas que resuenan alrededor, por ejemplo no es lo mismo que en un determinado momento diga un actor: "te amo", poniendo las manos así, que diga: "te amo" o "te amo" ... o "te amo". Entonces está utilizando su cuerpo como resonador, eso nos descubre el mundo de los objetos, el cual Stanislavsky no tuvo interés en ir, el mundo de los objetos animados. Vea usted que es el momento, el momento de Stanislavsky es el momento en el que está surgiendo el cine como elemento objetual.

Pero al dotar al actor de un sistema, de un código para actuar mejor, él no desplaza la posibilidad de que una silla, en una escena, pueda ser más importante que la persona humana actor que está frente a la silla, hablándole a la silla. La silla está iluminada de diferente forma y el personaje principal, que a mí no me gusta hablar de personajes principales, pero que el foco de atención sea la silla, y no el actor. ¿Por qué? Porque el actor está dotando de emoción al objeto. La persona humana para resonar utiliza su sensibilidad, su creatividad, sus emociones, él hace emocionante el espacio, él hace emocionante este vaso cuando le está hablando, le está diciendo de cosas y está antes que él ante el público, el vaso, y toda la gente está viendo el vaso. Y lo puede llevar por el infinito mismo que escenifica el cosmos-escenario, y el vaso es un objeto que está emocionalizado por la emoción





Tres, cuatro gen-  
tes y allá arriba hay  
12 ó 40. Como en  
1947, cuando No-  
vo hizo esa famosa  
temporada de tea-  
tro universal. ¡Ah!,  
pues eran 13 des-  
pistados ahí en la  
inmensidad del Pa-  
lacio de Bellas Ar-  
tes, frente a obras  
sensacionales diri-  
gidas por Villaurru-  
tia, por Audré Mo-  
reau, por Fernando  
Wagner. Siete gen-  
tes abajo y allá arri-  
ba como 60. Es-  
pantoso eso.

del actor. Si usted en un momento dado ve por ejemplo (hay experiencias de teatro, de objetos) un diálogo entre un paraguas viejo de caballero, y un paraguas viejo de dama, que arrancan las lágrimas de los concurrentes; un diálogo entre un par de zapatos nuevos y un par de zapatos viejos, así, moviéndose sin hablar, más elocuentes que si un señor pone una grabación allá arriba, y dice: "Compañero cómo le va". "Pues aquí, de la patada".

Así es que yo no sacralizo al actor, al hacerlo yo caería en una actitud del siglo XIX que mucho trabajo nos ha costado tratar de superar y que todavía en nuestro medio actual, en México, se sigue pensando. Esta es una manera de decir el *monstre sacré*, el monstruo sagrado. Esa fue una vacilada de Cocteau, que les dijo a los actores: *monstre sacré* y con eso les hizo un daño espantoso porque quién demonios los aguanta. Sí, no, eso ya pasó, eso ya pasó, y si no pasó pues que los canales televisivos se encarguen de agotarlo; que con su pan se lo coman los que todavía se sientan monstruos sagrados y anuncien *carnets* o cualquier otra cosa. Pero eso ya no es, ya no es.

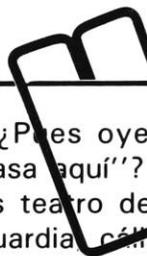
Ahora la estrella, realmente lo importante ¿qué cosa es?, la puesta en escena; esa es teoría de los conjuntos, eso es lograr el equilibrio. "No, que Shakespeare aquí es lo más importante y por lo tanto no sé como dirigirlo o no sé como interpretarlo". Pues estás mal, pues vete con Alfonso Paso y ahí no te va a costar mucho trabajo. "No, de que a mí Shakespeare me vale porque yo soy un genio y sus textos los utilizo como pretexto para hacer otra cosa". No, maestro, mejor escribe otra obra, pero tampoco hagas eso. Y así, ¿verdad?



Alguna vez leí en una historia del teatro, escrita por una investigadora norteamericana, que la única aportación que había hecho el teatro mexicano al teatro universal era el repentismo, es decir, este juego, este diálogo que se establece entre el actor y el público en el teatro llamado

de género menor o género frívolo. Eso lo siguen conservando los autores de obras que hace un rato censuraste, lo de **Agarren a López por pillo** y ese tipo de obras, sin embargo, el autor serio, el autor culto no ha ido a esas fuentes del teatro que serían muy aprovechables manejadas ya de una manera literaria, de una manera artística. ¿Tú que piensas de esto?

**M**ira, yo no pienso que sea una aportación del teatro mexicano, yo pienso que es una aportación del teatro del tiempo de Lope, de los corrales de comedia, donde el público, el público grueso, cosa fuerte, estaba abajo y el público decente estaba en las plateas en unas cortinitas viendo, porque era de muy mal tono ir al teatro. Así, llegaba el Duque o llegaba el Arzobispo a ver qué pasaba ¿no? y abajo era la cosa pero fuertísima. Si alguna gente estaba con obras de Calderón, de Lope, de Quevedo, del que tú quieras y abajo la gente: “¡Ah, maleta!, bájate idiota”. “Pues, súbete tú, a ver cómo lo haces”. “Claro que sí, me subo, ña, ña, ña, ña, ña, ña ¡ahhh!”... Eso, México lo conoce a través de las carpas y llega a su punto culminante en el **Follies Bergere**, allá por los 40 con **Cantinflas** y Medel. Yo tuve la fortuna de ver eso como adolescente, que saliera acompañado por ejemplo de **Mantequilla** y comenzaran a dialogar. Y lo que decían arriba, bueno pues... Pero lo interesante y es lo que hizo realmente grande en su representatividad a Mario Moreno, fue cómo creaba la cosa para que le replicara alguno de la gayola, allá de la estratósfera, y entonces surgiera el increíblemente rico albur, insuperablemente rico albur. Entonces, llegó, llegó a casos extraordinarios, ahí estaba el verdadero teatro, en eso, no en el libreto de Robledo o del Chato Padilla o del Chato Fulano, no, no, no. Estaba en el diálogo que establecía con el público, era una cosa de doler el estómago, de tirarse así por debajo de las butacas, ja, ja, ja. Maravilloso, maravilloso. Eso en la actualidad... Se ha roto el género. Porque no es posible que se



“¿Pues oye, qué pasa aquí?” “No, es teatro de vanguardia, cállate ni digas nada porque van a pensar que eres un idiota”. “Es que aquí es muy profundo esto, es muy profundo”. Nada más el director y los actores saben de qué se trata”. *¡Mangos!* Esa es una búsqueda que se agotó en el escenario, es búsqueda sin hallazgo, por lo tanto no sirve de nada. El teatro de búsqueda es el que encuentra cosas.



Así es que yo no sacralizo al actor, al hacerlo caería en una actitud del siglo XIX que mucho trabajo nos ha costado tratar de superar y que todavía en nuestro medio actual, en México, se sigue pensando. Esta es una manera de decir el *monstre sacré*, el monstruo sagrado. Esa fue una vacilada del Cocteau, que les dijo a los actores: *monstre sacré* y con eso les hizo un daño espantoso porque quién demonios los aguanta.

pueda acusar tanta patología, tanta enfermedad social con las cosas que se gritan, todas referidas a los genitales.

Ahora, tú me dices que el autor no lo ha utilizado, ¿cómo no? Sí, los autores (y perdóname que hable en plural) lo hemos utilizado, y los directores más, lo que pasa es que en muchas ocasiones lo han utilizado o lo hemos utilizado de una manera muy sofisticada, muy rebuscada, muy haciendo el favor de bajar y dialogar con la *raza de bronce*. Yo, después de la pregunta del maestro Pallán, quisiera concluir esto—si me lo permiten—leyéndoles un fragmento muy pequeño, en el **Follies Bergere** que fue la que más me impresionó, y tanto me impresionó que la refiero en este libro.



La imagen a la cual aludía Héctor hace un momento y que revela toda una formación, esto del derecho romano como el partenón del derecho, me sugería a mí la pregunta inevitable: ¿Cómo descubre Héctor Azar el teatro, cómo se liga con él y qué pasa en estos años en que tiene que estudiar Derecho, cómo concilia sus actividades estudiantiles de la época con esta bella profesión y este bello quehacer del teatro, en sus diversas facetas?

**M**ire maestro, esa pregunta me llega particularmente porque el sábado pasado viví uno de los momentos probablemente más plenos de la carrera, como fue el inaugurar el CADAC Atlixco, allá en mi tierra natal, en un huerto, en un suburbio; con finalidades diferentes del CADAC de aquí, que trata de formar actores, directores, etcétera. Allá no, allá está entre una serie de huertas y va a tratarse de utilizar el teatro como mejoramiento para la comunidad, para los propios huerteros, para los hijos de los huerteros, los niños, los adolescentes. Entonces esto dio lugar porque, junto a los grandes funcionarios que estaban ahí inaugurando esto, yo

hice una bitácora CADAC y me referí de alguna manera a cómo descubrí una posible raíz vocacional por el teatro, que permaneció completamente ignorada hasta ya bien pasada la adolescencia, hasta los 23 ó 24 años. Mi generación es de los 30, soy generación de medio siglo, según Enrique Krauze, soy generación de medio siglo.

Entonces, en ese tiempo, en los 30 de Atlixco, que era un tiempo particularmente violento, cuando las centrales obreras estaban buscando cuál de las dos centrales (la CTM o la CROM) se quedaba para influir en ese lugar, había mucha violencia desatada en las calles. No era raro que la gente cayera así, en medio de la calle, entre los niños que jugaban las canicas, que jugábamos a las canicas, así asesinadas con silenciador. La única posibilidad que teníamos de juego eran los títeres, unos títeres de cabecita de barro, de manos y patitas de barro, hechos con retazos de géneros, se vendían también en las misceláneas, en los changarros y costaban un centavo, dos centavos, ya los más hechos diez centavos, los carísimos veinticinco centavos. Entonces el chiste era hacer teatro de títeres, llegaba en ese tiempo, 1937, llegaba y sigue llegando un jabón muy popular que se llama Octagón, que tenía así una forma octagonal, que lo usan para lavar la ropa allí en los lavaderos de la pileta o por allá por el acueducto que cae o por el río, ahí lavaban. Estas cajas eran de cartón, perdón, de madera y el chiste era transformar la caja de madera en teatrillo de títeres. Así es como yo creo que descubrí esto del teatro.

Después, claro, un maestro allá en el cuarto año (como por 1937, antes de venirme para México en 1938) me sacó en una obra haciendo el papel de un tinterillo ahí rapaz y esa fue mi consagración, mi debut, mi retirada total hacia la más absoluta timidez que ustedes se pueden imaginar. Yo dije: teatro pero *ni con chochos*, qué terrible es pararse frente a la gente y te van a matar, te van a... algo espantoso. Nunca, nunca, nunca pensé en el teatro, jamás. Alguna vez me acerqué a Villaurrutia y le dije, por allá por la escuela de tea-



tro, le dije: "¿Maestro dónde puedo estudiar literatura?" y él entendió: "¿dónde puedo estudiar teatro?". Y me dijo: "No, no estudies teatro porque no tienes perfil"... Entonces yo quedé pasmado, ¿verdad?, como un escupitajo. Si hubiera sido un poco sano... era ya adolescente, con unas complicaciones del demonio, ideológicas, morales y sexuales y todo. Si hubiera sido un mínimamente sano, le digo: "¿Qué le pasa?, ¿qué le pasa, maestro? perfil es lo que me sobra"... Pero eso también indicaba una concepción del teatro, una concepción así de solamente los bonitos pueden hacer teatro, en fin, con su pan se lo comió el maestro.

Entonces llegamos a Coapa como maestro, entre comillas, de literatura. El director de Coapa, mi estimado maestro y amigo el Profesor Pous, junto con el licenciado Lazcano, me dijeron: "¿Por qué no haces un grupo de teatro?". "Porque nunca se me ha ocurrido, además yo no sé nada de teatro, pues cómo voy a hacer teatro". Dijeron: "Pues tampoco sabes nada de literatura y los muchachos están contentos". Así fue, el licenciado Canizal no nos dejará mentir. Entonces claro, al hacerlo con ellos comencé a aprender teatro y a descubrir que eso era lo que realmente quería hacer, iba yo más o menos en segundo de Derecho, y ya pero...

Este pequeño recuerdo como homenaje a estos maestros que hicieron ese teatro maravilloso. Dice... Estoy hablando del México de los 40 y trato de decir cómo andaba la vida del espectáculo en ese momento. En cuarentena bélica, estábamos en guerra, se inauguran **Sans Souci** y el **Ciro's**, eran dos centros nocturnos muy *sofis*, muy *popoff*, el primero con Fernanda Monter jurando y perjurando que era hombre y esas exageradas pelucas de vivos colores. El **Ciro's** con Everet Hoghland aproximándose languiducho a los jóvenes de los tés danzantes y cocteles medias de seda. Fuertes contrabandos inician la era del nailon como nueva forma de corrupción política. Entraba y salía de México Miguel de Molina con un espectáculo superfino en el **Iris**, *corsa-*



Sí, no, eso ya pasó, eso ya pasó, y si no pasó pues que los canales televisivos se encarguen de agotarlo; que con su pan se lo coman los que todavía se sientan monstruos sagrados y anuncien *car-nets* o cualquier otra cosa. Pero eso ya no es, ya no es.

ges de orquídeas a las damas el día del estreno, un actor cómico haciéndole al líder bravelero o bracero interrumpe el *show* y le grita a la Miguela: “¡Bájate de ahí, maricón! Estás en un escenario mexicano”. En la otra esquina del ring, Donato (¿no lo conociste?, un cómico insuperable) vestido de policía, el tecolote zurrón, policía mosqueado, cimarrón y mosquetero cuyo garrote semejaba un inmenso falo. Se corría el riesgoso lujo — esto era aristofanesco — de comunicarse telefónicamente con el propio presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, desde el escenario del **Folies Bergere** de la Plaza Garibaldi, México, Distrito Federal.

“Donato, te habla el presidente Roosevelt”. Donato toma la bocina: “Yes, I am (transición llena de muecas). Hello Franklin, cómo estás Delano...” y el mundo se caía...

El plato fuerte se ofrecía para clausurar la tanda y en él se sazaban con seguridad Amparo Arozamena, Chelo Villarreal (dos *vedettes*, Amparo Arozamena todavía), dos vaquillas bien entradas y mejor puestas de ancas y pitones, Mantequilla y Cantinflas.

Como era tiempo de posadas, la letanía era obligada, llevando las voces cantantes el Mantecas y Cantinflas.

Mantequilla (esto en tono de letanía, que desde luego no voy a cantar): Artículo tercero...

Cantinflas: Se fue al basurero.

Mantequilla: La leche y el pan...

Cantinflas: Ya no bajarán.

Mantequilla: Suspiros de carne...

Cantinflas: Me agarran el hambre.

Mantequilla: Huevos con soplidos...

Cantinflas: Te presto un quejido.

Mantequilla: Mister Stettinius (era el Jefe del Departamento de Estado de Estados Unidos)...

Cantinflas: Nos bajó el platinum.



Alguna vez me acerqué a Yaurrutia y le dije, por allá por la escuela de teatro, le dije: “¿Maestro dónde puedo estudiar literatura?” y él entendió: “¿dónde puedo estudiar teatro?” y me dijo: “No, no estudies teatro porque no tienes perfil”... Entonces yo quedé pasmado... ¿verdad?, como un escupitajo. Si hubiera sido un poco sano... era ya adolescente, con unas complicaciones del demonio, ideológicas, morales y sexuales y todo.



Mantequilla: Don Marte R. Gómez (ese era el secretario de Hacienda)...

Cantinflas: Y el impuesto pones.

Mantequilla: Ezequiel Padilla (que era el secretario de Relaciones)...

Cantinflas: Nos dio la puntilla.

Mantequilla: Miguel Alemán...

Cantinflas: Que para allá va. (Eso es que va a ser el presidente, etcétera).

Es diferente de lo que ahora se escucha y está bravo.

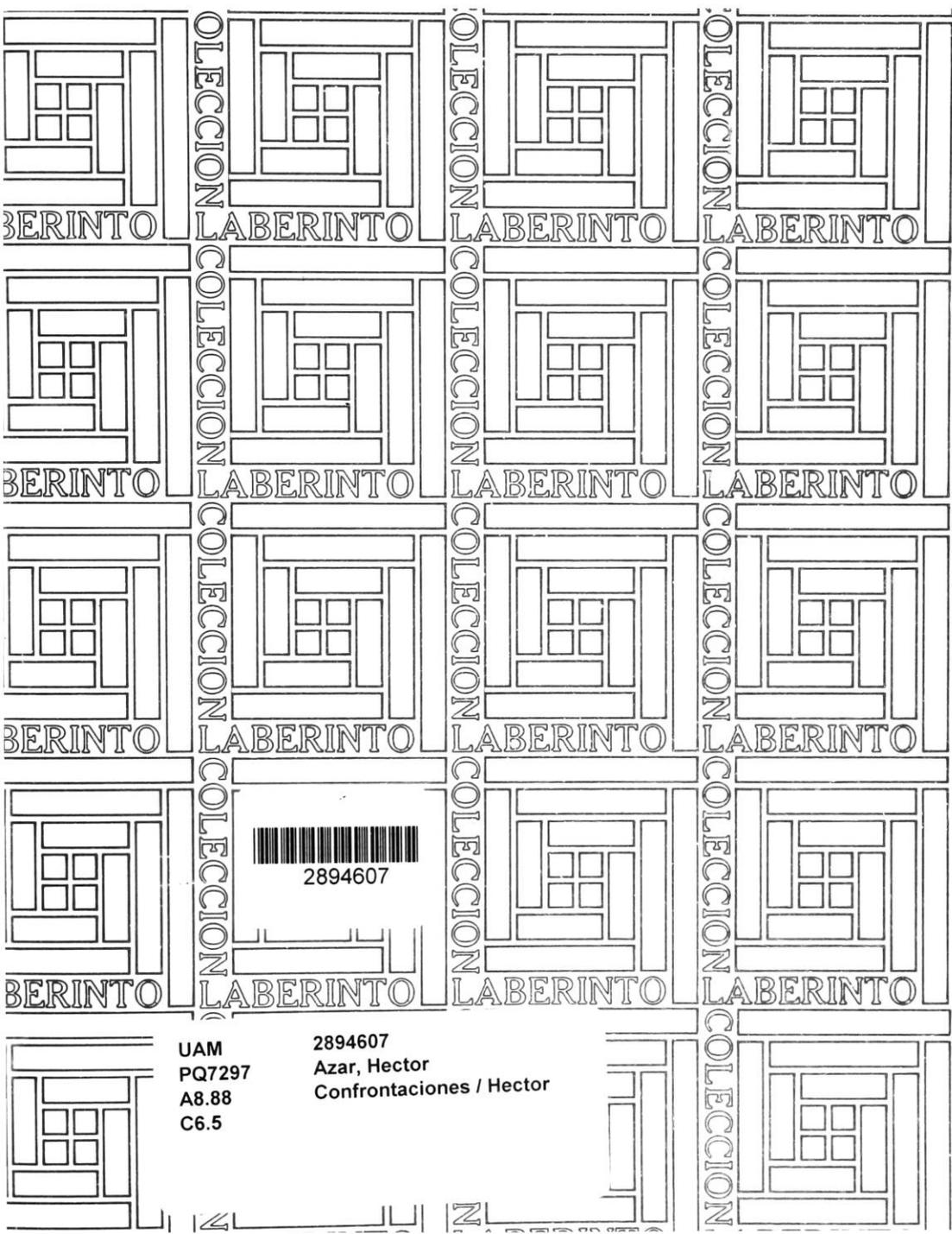












2894607

UAM  
PQ7297  
A8.88  
C6.5

2894607  
Azar, Hector  
Confrontaciones / Hector

