

LA CRÍTICA TEATRAL ENTREVISTA A HECTOR AZAR¹

Para Héctor Azar, *in memoriam*

Edna Ochoa

—**Maestro Azar, ¿cuáles serían los elementos para hacer crítica teatral?**

—Yo pienso que toda la gente de teatro, lo que nosotros llamamos las personas teatrales, el dramaturgo, el director, los actores, los técnicos, el crítico, y hasta el último, el público, debe ser suficientemente letrada, suficientemente informada para poder hacer el trabajo teatral y desde luego, también, para poder valorar. Entonces, es este aspecto, la valoración, el que sería un determinante causal de una buena crítica, si ese crítico sabe o no sabe valorar el trabajo que está viendo. Hacer juicios de valoración objetivos y responsables. Pienso también que el crítico debe tener una gran capacidad de selectividad para poder deshacer todo el complejo teatral.

—**¿El crítico debe tener una metodología?**

—Pienso que la metodología se obtiene con la información. Si el teatro es, por usar una fórmula, literatura más espectáculo, pues tener un juicio suficientemente metodológico como para poder ver hasta dónde el dramaturgo hizo o no hizo literatura. Y luego vamos a ver qué cosa es lo del espectáculo, todas las demás artes; ver hasta dónde está lograda, por ejemplo, la composición tanto espacial como temporal, esto es: cómo se aprovecha esa platina microscópica que es el escenario. Porque poner una obra en escena es sacarla de las dos dimensiones que tiene un texto y ponerla en tercera dimensión en el escenario. Poner esas mismas letras formando palabras misteriosamente, que suenan y resuenan sobre el escenario. Suenan por medio del vehículo humano que es el actor, cómo las diga, cuál es el sentido del ritmo, cuál es su dicción, cuál es su fraseo, cuál es su conciencia de temporalidad y también, dónde las dice, cómo se maneja sobre un espacio determinado. El crítico debe saber qué cosa es el espacio teatral. Debe saber cómo resolvió el director lo de la escena. Cómo lo maneja también el actor, y cómo lo resolvió el escenógrafo. Debe tener conocimientos, desde luego, de todo ese concepto de materia espacial que contiene el teatro. Debe tener conocimientos de dibujo, pintura, qué cosa es la picturización en la puesta en escena, si los

colores están propuestos arbitrariamente o siguen determinado hilo rojo de la creación teatral. Cuál es el concierto de las voces, qué significa que un señor esté hablando y que otro señor le conteste: qué es el diálogo verbal, no literariamente sino musicalmente, y si todo el conjunto de la compañía, que pueden ser cinco o cincuenta, realmente produce un concierto verbal, y cómo también produce un concierto de movimientos, o la obra será des-concertada, si hay gestos o no los hay, ver cuáles son los lenguajes del teatro, que son todas las demás artes, el dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura, la danza, y desde luego, todas ellas integrando a la literatura. Eso no lo puede dejar de saber un crítico. La metodología consiste en ser gente autorizada en el campo de lo artístico, ya que el teatro viene a ser la suma de todas las artes. Un señor que ignora qué es el dibujo o un actor o un director o un dramaturgo, no es posible. El único que se puede dar el lujo de ignorar qué es el dibujo, qué es la pintura, qué es la arquitectura, qué es la danza, etcétera, dentro del proceso teatral, es el público. ¿Por qué? Porque vamos a darle la obra de teatro y le vamos a enseñar qué es eso, y a él, así, sin tener que darle cátedra, sin tener que ser pedagógicos sino artistas, vamos a decirle: “Mira, estos ademanes trazan líneas interesantes, esta línea se continúa en esta otra del otro actor, o en esta obra de la escenografía, o en este haz de luz violeta”. Esto no lo deben ignorar ninguno de los que hacen teatro, mucho menos, el crítico, ya que va a decir si salió bien o salió mal el hecho teatral.

—**¿Tiene una función educadora el crítico?**

—Yo creo que todas las funciones del teatro y todas las personas teatrales son básicamente educadoras, esto es, acá en CADAC, no sé si te acuerdes, tenemos una señal que dice: “Todo espectáculo educa”. Bien educa o mal educa. El concepto de introducir valores en la gente, ese es el único concepto de educación que yo puedo aceptar. Desde luego, el enseñar a leer y a escribir obviamente, ahí se está introduciendo el valor del conocimiento de la letra. También valores, no solamente la belleza, porque el arte no nada más maneja asuntos de belleza. Me molesta cuando dicen “estético”, “tiene una función estética”, no es cierto, es una función axiológica, porque tiene señales estéticas así como señales éticas. Lo mismo te habla de lo bello como de lo verdadero, de lo justo o de lo terrible. ¿El dolor qué tiene de bello? Es la mitad del teatro. Entonces, es función educadora porque está introduciendo valores humanos, sobre los cuales se forman las sociedades

¹ Esta entrevista se la hice a Héctor Azar en el Centro de Arte Dramático, A.C. (CADAC) de la ciudad México, en 1986. Forma parte de un anexo de mi tesis de licenciatura en periodismo, junto con otras entrevistas sobre crítica teatral a escritores como Vicente Leñero, Rafael Solana y Marco Antonio Acosta.

y surge el derecho, la moralidad, la costumbre de hacer el bien, la costumbre de hacer el mal. Ese tipo de valores son los que maneja el teatro. Se expresan mejor en el arte. Entonces, si en el teatro los introducimos, si introducimos el valor de lo bello, el valor de lo verdadero, el valor de lo justo, estamos educando. Si les damos valores donde estemos destruyendo esas ideas, si les damos una obra de teatro que en vez de introducirles el valor de lo bello se lo están destruyendo, o las obras demagógicas que están destruyendo el valor de la verdad en el ser humano, es un espectáculo pero no se está educando, se está maleducando. Así es que todas las personas teatrales tienen una función educadora. Su labor es educativa, básicamente educativa. ¿Y para qué queremos educar a la gente? Para que viva mejor. Vivir mejor no es tener un coche último modelo sino estar entendiendo las cosas de la vida, hasta donde se pueden entender; no sufrir de gorra, ni más de la cuenta, ese es el valor de la educación. Así que el valor del crítico como el del dramaturgo básicamente y fundamentalmente es educador; esto es, teatro y educación en algunos aspectos vendría a ser pleonismo, uno es recurso del otro. La educación es un recurso inherente al ser teatral, y tú sabes que el teatro es por excelencia el padre de los medios de comunicación audiovisual. Audiovisual porque comunica, porque al presentar las cosas, al representarlas, la gente las ve y las oye y las entiende mejor. Entre muchos episodios y efemérides de la historia, así se conquistó América, por medio del teatro; la evangelización es una forma de educación. El gran problema de las sociedades es la educación.

—¿En nuestra educación tendría que haber valores particulares?

Sí, desde luego que sí.

—¿Entonces, de estos valores, se podría plantear un teatro nacional, un teatro del ser mexicano?

—Sí, eso es, eso es. Que estimule, que propague, que difunda la creación dramática desde ese aspecto. Mira, hace aproximadamente cinco o seis años, la Subsecretaría de la Cultura llamó a dieciséis dramaturgos y les dijo: “Aquí está un millón de pesos para cada uno y hagan una obra.” “¿De qué tamaño?” “Del que quieran.” “¿De qué temas?” “Del que quieran.” ¿Qué pasa? Muchos se pellizcaron, yo no me pellizqué. En cierta forma tenía yo que ver con ese movimiento. En un momento, un funcionario tuvo la delicadeza de decirme: “¡Oye Héctor, qué podemos proponer para esto!” “Pues llamen a todos los dramaturgos y que se pongan a escribir, y páguenles, por el amor de Dios” “No, no qué, luego tenemos obligación de poner la obra” “No, nada más que en el contrato diga que no hay la obligación de ponerla.” Claro que casi todas las obras se pusieron, para la

Compañía Nacional de Teatro. Entonces salieron de esas dieciséis por lo menos diez, que significaron un jalón importantísimo para la creación dramática mexicana. Y tú ponte a analizar las obras, esto se hizo una vez, no una vez en seis años sino en veinte. Bueno, una acción teatral planificada, como debe ser, es para convocar a los dramaturgos por lo menos cada dos años, y si tú te vas dando cuenta, siempre los vas renovando. A los actores, tratar de que se organicen en grupos estables, y lo están haciendo. El ISSSTE les compra sus cosas y los manda por todo el país. El Seguro Social nos está dando escenarios de la periferia para que vayamos, a otros grupos más sofisticados les dan los escenarios del centro. La Universidad sigue impulsando el teatro. El Departamento del Distrito Federal, con todo y su demagogia, ahí está también. ¿Qué es lo que falta en el campo de la actuación? La coordinación institucional. Que las instituciones dejen de trabajar cada una para su santo. Esta es otra proposición: CADAC. Y te lo digo con absoluta modestia. ¿Tú crees que no hay muchas proposiciones semejantes a ésta? ¿No hay mucha gente que quiere tener un taller de teatro? ¿Y por qué no lo tienen? Pues probablemente porque no son tan necios como yo. Pero esto es una solución para todos los maestros de teatro. Y el subsidio... Pues también es eso. ¿Pero por qué no se hace realmente? Porque al Estado no le preocupa esto. El Estado está más atento a los medios de comunicación masiva. Si quieren que el presidente se comunique con el pueblo, salen tres minutos en la televisión, y a dar un mandarriazo de ochenta millones. ¿Qué cosa les va a importar? Ahorita están estimulando mucho al teatro, porque es una forma de evadirnos de la asfixia de la crisis o por lo que tú quieras, pero qué bueno. Sí, pan y circo. Pero se le está dando al pueblo, se le está educando, aunque para ello signifique evasión, distracción.

—¿Considera que en México existe una escuela de crítica teatral?

—No.

—¿A qué se debe?

—Mira, una causa lógica y probablemente inmediata podría ser la propia inexistencia de una escuela teatral en México. Con esto quiero decir, no que falten lugares donde la gente aprenda a escribir, a dirigir, a actuar, sino a un movimiento lo suficientemente coherente que nos revele la manera de ser, la manera de estar, la manera de hacer, la manera de comunicar el teatro en México. Siempre hemos señalado esta grave falta de una escuela, de un movimiento congruente con la historia del teatro en México. Siempre la hemos señalado como una carencia de las más graves de nuestra profesión; entonces, estamos a la expectativa de lo que pasa en otras partes para poderlo

reproducir, para poderlo repetir. No llegamos todavía a conocer las cosas por sus causas, no llegamos a conocer por qué estamos haciendo así el teatro. Entonces, no podemos hablar de una escuela mexicana de dramaturgos. No podemos apoyarnos solamente en el trabajo costumbrista de los dramaturgos, hacer costumbrismo no es hacer un teatro genuinamente nacional. Hacer un teatro folclórico, hacer un teatro lumpen, o hacer un teatro pequeño o gran burgués, no, eso no es hacer un teatro mexicano. Pensemos que el gran teatro, como alguna vez dijo Vilar, surge cuando la sociedad es coherente, congruente. Nosotros no podemos hablar de una sociedad característicamente mexicana, todavía está hecha como un mosaico múltiple, ultraplural, multicolor, pero todavía no tenemos una liga, esa capacidad religadora que nos indique qué significa ser mexicano y por qué lo somos. Todavía no superamos los influjos, las influencias, como para poder decir en un momento dado: “aquí están las señales que he recogido de todos los momentos anteriores a mí del teatro mexicano y esta es mi proposición, a ver en qué ayuda”. Eso en la dramaturgia no se ha visto, en la actuación menos. Empezamos actuando como los actores españoles durante los siglos XVI, XVII, XVIII y gran parte del XIX, y a lo mejor en nuestros escenarios actuales nos encontramos a gente que está declamando, que está echando los brazos para arriba, que sufre mucho pero sólo aparentemente. También actuamos como los franceses durante el siglo XIX, llenos de melodramatismo, rodeos molierescos. Luego empezamos a actuar como nos proponían los maestros que eran dueños de Stanislavski, de acuerdo a lo que nos decían los grandes directores norteamericanos. Ahora estamos también, repito, en términos de actuación, muy pendientes de lo que pasa en Polonia, lo que pasa con Grotowsky, lo que pasa con Kantor, y ¿cuándo nos encontramos con la escuela de teatro mexicano para poder actuar? Lo mismo podríamos decir de la dirección y desde luego, también de la crítica teatral, esa es una causa: copiar.

Para que existan realmente estos aspectos del trabajo teatral bien definidos necesitamos tener una conciencia colectiva. Yo pienso que esto está muy relacionado con ese factor que se llama “identidad”, que hoy está muy de moda, ese elemento que hace coherente a una nacionalidad y que parece que en las últimas décadas se muestra más ausente en el mexicano. Entonces, al no existir este elemento, no nos sentimos realmente mexicanos, no tenemos los pies en México y tampoco el cerebro. Tú puedes hacer un análisis superficial de México; tenemos los pies en nuestro país y la cabeza en España; luego, durante la vida independiente, los pies en México y la cabeza en Francia; luego, con la Revolución, los pies en México y la cabeza en Estados Unidos, y siempre ha sido así. Eso quiere decir que México es un ente adolescente, muy susceptible al influjo, todavía no tiene conceptos

¿Y para qué queremos educar a la gente? Para que viva mejor

claros del ser y del estar mexicanos. Las instituciones poco se preocupan de eso. No estoy proponiendo un chovinismo, no estoy proponiendo un “como México hay muchos países y en progreso real no demagógico”. Eso puede ser una causa por la que no existan críticos en teatro. Otro aspecto también, de carácter más particular, es que acudimos a la crítica por regla general, o al menos así se ha observado cuando comienzan a aparecer los críticos de teatro, el viejecito Urbina con sus *Ecos teatrales*, Manuel Gutiérrez Nájera, en fin, Altamirano con la revista *Renacimiento* que está llena de crítica de teatro, Justo Sierra, todos ellos recogiendo la experiencia de los franceses y haciendo crítica de teatro de lo que tenían acá en México, que era un teatro particularmente francés o italiano o español, fundamentalmente. He observado que algunos de estos críticos de teatro del siglo XIX y otros más del siglo XX, se volvían críticos cuando no se podían hacer dramaturgos, esto es, que antes de hacer crítica teatral habían hecho dos o tres o cinco obras que no les habían interesado al público, ni a sus amigos siquiera, entonces, con el cristal del desencanto, de la frustración, comenzaban a hacer crítica teatral que resultaba estrictamente subjetiva frente a un trabajo que es absolutamente objetivo. Este tipo de crítico se dio, digamos, de la Revolución hasta 1960. En la década de los 60 y 70 comienza a aparecer otro tipo de crítico, que sin haber probado si funcionaba como dramaturgo tenía ciertas bases, buena información de lo que era el arte en general, el teatro en particular, que había visto muchas obras, que había leído mucha sociología del teatro y que tenía un gusto particular, un gusto bien estructurado, suficientemente autorizado para poder decir: “esto no es bueno no solamente porque no me gusta, sino por estas razones...” Casi siempre estos críticos se fueron distinguiendo porque no pertenecían al gremio teatral. En la actualidad ya hay personas muy enteradas del trabajo teatral y no podemos decir que sean magníficos, extraordinarios, que no se equivoquen, pero son mucho más aceptables que los de un pasado inmediato, como pueden ser aquellos que conocimos haciendo crítica. ■

Edna Ochoa. Escritora y periodista mexicana. Estudió periodismo en la escuela Carlos Septién García y actuación y dirección escénica en el Centro de Arte Dramático A. C. y en el Foro de Teatro Contemporáneo. Doctora en Literatura por la Universidad de Houston y profesora en el Departamento de Literatura y Lenguas Modernas de la Universidad de Texas-Pan American. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores, del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Centro Toluqueño de Escritores. Entre sus libros, cabe citar *La cerca circular* (cuentos, 1986) y los poemarios *Sombra para espejos* (1989) y *Respiración de raíces* (1993). Ha traducido al español *Zoot Suit* de Luis Valdez (2004) y *How the Frog and His Friend Saved Humanity* de Víctor Villaseñor (2005). También se han puesto en escena varias de sus obras de teatro, como *La boda de la Mujer Maravilla*, *Pastel de tres leches*, *La paracaidista*, *La Jacobina*, *La hoja 53* y *El ángel despedido*. Pertenece al Colectivo Voz de Tierra.