



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS



ARCHIVO DE LA PALABRA

PROYECTO DE HISTORIA ORAL

HISTORIA DE LA UABC

ENTREVISTA A

ANGEL NORZAGARAY NORZAGARAY

POR

MARICELA GONZÁLEZ FÉLIX

PHO-11-31

DICIEMBRE 12, 1995

Datos de identificación de cassette, el día de hoy es diciembre 12 de 1995, vamos a realizar la entrevista con Angel Norzagaray Norzagaray, las razones de la entrevista tienen que ver con el proyecto de investigación "40 años de historia de la UABC" realización: Marisela González

A mi me gustaría que empezáramos la entrevista primero, Angel, por saber ¿cuales es la formación profesional que tu tienes, en el ámbito del teatro?.

Yo estude la Licenciatura en Artes, en la Universidad Veracruzana y soy pasante de esa carrera, después de haber tomado una serie de cursos y he dado, también una serie de cursos, pero digamos, mi formación formal es Licenciatura en Artes a nivel pasante.

Bueno, podríamos continuar por ver como y cuando ingresaste tu a la universidad, Angel.

Yo ingresé en el '85; por un mecanismo como de recibo de honorarios en ese entonces, o sea, yo no tenía, primero un contrato formal con la universidad, pero muy pronto a partir de mi primer trabajo la universidad considero que podía ser un elemento que podía trabajar dentro de la universidad y muy pronto me integre, digamos, pero también pronto me retire durante seis meses, en el '86, me fui a hacer una obra de teatro a México, pero solamente seis meses fuera, inmediatamente regrese a principios de '87 y ya desde entonces estoy definitivamente en la universidad, ya con tiempo completo. Al principio entre con unas 20 hrs. creo ¿no?, y desde entonces para acá he tenido tiempo completo.

En esa época, en 1985, ¿existía ya aquí en la universidad, algunos, digamos, elementos de origen de algún teatro universitario previo al que se inicia con la llegad tuya en el '85?

Yo sabia que antes había pasado gente intentando formar un taller de teatro solido y no lo habían logrado, habían estado durante temporadas muy cortas o habían estado en forma independiente, montando obras como "Mujer de Migajas", entonces este tipo de trabajos eran más bien como contrataciones ocasionales, digamos ¿no?, pero los maestros no eran de base, salvo un primer intento, que creo que tuvo Manuel Rojas, de formar un grupo que se llamaba "Taller de teatro" y estuviera adentro en la Universidad, y tampoco prospero, y lo real es que cuando yo llegue, no había un taller de teatro, había un grupo de personas reunidas en torno al profesor Vargas, que les daba vocalización, y evidentemente la especialización del maestro Vargas no es el teatro, entonces él los apoyaba, los estimulaba y lograba mantenerlos unidos, con base a una posibilidad de que alguna vez se conformaran como taller de teatro, pero no existía el taller de teatro, era más bien gente ligada al profesor Vargas. No había, cuando yo entre, maestro de teatro en la universidad. Había un maestro de pantomima que era Alejandro Kiss, y al entrar yo empezamos a formar propiamente el taller de teatro, independientemente que con ese membrete se hubieran presentado antes ya con presentaciones, pero un taller y un grupo estable, así que estuviera con un maestro trabajando, cuando yo llegue no lo había.

Ni en ninguno de los otros municipios tampoco, en Tijuana, en Ensenada, tampoco existían en la universidad?

En Ensenada si, en Ensenada estaba Nacho Enciso trabajando, y lo estaba haciendo con regularidad y con rigor y con disciplina, y en Tijuana estaba Ignacio Flores de la Lama, también ya trabajando en ese entonces, no estoy muy seguro, pero creo que si, ya estaba Nacho también en Tijuana, no estaba en Tecate nadie y en Mexicali no había un taller de teatro.

¿Y como y cuando surge el taller universitario de teatro aquí en Mexicali, digamos, en el contexto general de la universidad?

Mira, lo que pasa es que yo me he negado a ponerle un nombre al grupo, y se llama taller universitario de teatro, quiero insistir en que bajo ese nombre ya se habían presentado algunas cosas o se había reunido la gente. Lo que es propiamente el grupo como tal, esto es, dirigido por mi, pues sería con la primera presentación de un obra, que creo que fue "Pastores de la Ciudad", una pastorela en el '85, ¿no?, y posteriormente hicimos el montaje de "La Calle de la Gran Ocasión", y luego antes de tener este receso de seis meses, de irme a México, hice la primera versión de "Acto Cultural", y ya alguna gente que estaba ahí todavía esta dentro del taller, y empiezo a trabajar ya propiamente lo que viene a ser la línea del taller, en términos tanto de temática, como de conformación de gente y que arranca un poco a partir de "Mexicali a Secas" y de "La Madrugada", ya ahí, el grupo se empieza a conformar propiamente con una identidad propia, por decirlo de alguna manera ¿no?. Antes no era también la idea de, pues de montar una obra, pero no de tener un proyecto estético a largo plazo, sino es ya cuando regreso de México, a principios del '87, que ya vengo definitivamente con la idea de quedarme a radicar aquí, y con hacer un proyecto a largo plazo como grupo. Porque eso es medio difícil hablar de un taller, cualquiera puede hablar de un taller y ponerle un membrete, pero tener un grupo como el de Carmen Bojorquez, que estén reunidos alrededor de eso, durante 10 años o doce, que ellos tienen, en el caso de danza, ya es otra cosa, no es fácil. Eso es lo que conformaría propiamente un taller; tan no es fácil que Nacho Enciso ya no esta en Ensenada, y que Ignacio Flores de la Lama, ya no esta en Tijuana dentro de la universidad, con un grupo estable, ¿no?, aunque haya otros compañeros trabajando, lo que si esta muy difícil es sostener a un grupo durante 10 años, eso es lo complicado, y eso es lo que haría propiamente a un taller.

O sea, antes de irnos a esta parte que acabas de decir, y bueno entre algunas preguntas que tengo en relación a, ¿cual seria la diferencia entre un taller y un grupo de teatro en este caso?, me gustaría primero que nos dijeras algo que comentaste al principio: por que dices que te has negado a darle un nombre al taller de teatro universitario; o sea cuando estabas marcando la cuestión de que ya había un taller, pero que tu te habías negado, hasta hoy ponerle un nombre al taller de teatro?

Porque de alguna manera quiero que conserve esa imagen como de taller y esa idea de que somos universitarios, ¿no? que estamos dentro de la universidad trabajando, que el espíritu es universitario, y que el taller de alguna manera define a esa idea de búsqueda constante, de estar experimentando, buscando, lo defines del exterior, aunque hay gente que confunde y que piensa que llamarle taller a algo seria como demeritarlo, y yo no lo creo así, o sea es como una búsqueda constante y un trabajo de experimentación constante lo que hace un taller, en unas partes lo llaman laboratorio teatral. Entonces esto es como un laboratorio de búsqueda,

presentando resultados cada determinado tiempo, entonces esa es la idea de no ponerle un nombre ¿no?, y bajo ese nombre así nos identifican ¿no?. Y hay universidades que tienen la suerte de que su taller de teatro sea atractivo al oído y que puedas decir "Tatuas" ¿no?, o sea Taller de Teatro de la UAS, pero con esas siglas que nosotros tenemos pues, "Tatauabc", suena medio raro, y luego menos nosotros que tenemos talleres en Mexicali, Tijuana y Ensenada y en Tecate, entonces "Taller Universitario de Teatro UABC-Mexicali, y así nos llamamos.

¿Y cuál sería esa diferenciación entonces de entre taller y grupo de teatro? Bueno, es taller, grupo, compañía; no se ¿cuál será la diferencia entre cada uno de estos conceptos?.

Pues es como grupo, y es generalmente lo que sucede, que reúne a una serie de actores un director, bajo una obra concreta y reúne un reparto concreto, esto no crea compromisos ni con la institución, ni entre el director y los actores más allá de una cierta cuestión de afecto y de trabajar juntos en un montaje, esto es, se hace el montaje con este grupo que se reunió ocasionalmente y este, el grupo, al terminar las representaciones se retira, y así es como mayormente se trabaja.

En el caso del grupo...

No. En el caso de, si, de lo que se denominaría un grupo cualquiera, pues. Un grupo cualquiera, pues el director llama y termina y va. Entonces muchas obras se hacen así, y un taller no, es un grupo reunido a partir, insisto, de una búsqueda constante, y se trabaja también pensando en lo que el grupo requiere, y la obra que se va a montar tiene mucho que ver con lo que el grupo anda buscando y hacia adonde va el grupo, y no al revés, tengo una obra y me busco a un grupo, sino no: tengo un grupo con el que estoy experimentando, y con lo que queremos decir cosas, entonces según lo que queramos decir en ese momento, según las condiciones de producción que tengamos, según el momento político de la circunstancia, es que decides que es lo que es conveniente poner, porque el grupo está ahí y es estable, incluso si decides no poner una obra durante un año, el grupo está ahí trabajando, y está experimentando y está haciendo cosas hacia el interior, digamos, no se reúnen para ensayar solamente, también se reúnen para experimentar, pueden estar tres meses sin hacer un montaje, solamente experimentando en cualquier línea ¿no?. Entonces esa sería la diferencia básica entre un taller y un grupo. Y los grupos pueden ser y son generalmente efímeros, lo difícil es sostener un taller de experimentación a largo plazo. Porque también hay otra que es el membrete, o sea, tu puedes tener un membrete y decir: "me llamo de esta manera", y el grupo tiene 15 años llamándose de esa manera, pero tu analizas la historia de verdad del grupo, y resulta que el único que tiene 15 años es el director, y ningún actor de los que inició tiene esa antigüedad, está ahí, ya se fue, y los que están actualmente ninguno tiene más de dos años en el grupo, entonces es falso, lo único que es como un grupo es el membrete, quien sobrevive y quien va a los ensayos y quien trabaja toda la semana y quien tiene un proyecto a largo plazo, más allá de la obra que se va a poner en ese momento, pues ninguno; y tu haces un estudio de muchos grupos en país que dicen que el grupo fulano tiene tantos años y es completamente falso, ninguno de los actores sobrevive y los actores del taller de teatro como Pedro González, como Ramón Tamayo, como Heriberto Norzagaray, como Andrés García, como Rosa Amelia, o sea, tienen,

como Antonio Castañeda, tienen mucho tiempo dentro del taller y siguen dentro del taller, y siguen viniendo a experimentar y a trabajar.

Entonces en 1985 surge el taller de teatro, ¿Cuales son las condiciones en las que surge el taller de teatro en ese momento?, ¿Cuales eran las principales carencias o limitaciones que tenía el taller de teatro?, ¿En que contexto surge?

Surge en un contexto natural de desconfianza. O sea, la gente no sabe quien soy yo para formar un taller, incluso los actores, ni la autoridades tampoco, entonces es simplemente como darle la oportunidad a alguien de que bueno, "dice que sabe hacer las cosas, y haber si es cierto". Y bueno, en esas condiciones económicas para una buena producción, no hay un sueldo, digamos, decoroso, no hay, mucho menos actores, no hay pago, digamos a creativos. No, esto es, pagar una iluminación en ese entonces era imposible, o pagar una escenografía, ese es el contexto, un contexto de falta de una tradición teatral dentro de la universidad, al menos de Mexicali. Así es como, como avanza, entonces hay que resolver las cosas con el mínimo de gastos para empezar, por ejemplo ¿no?, y aparte los actores también en el primer montaje, eran completamente inexpertos, o sea, no habían hecho antes teatro, no estaban disciplinados, no sabían de lo que se trataba, y muchos de ellos, casi todos, no están actualmente no, o sea ellos esos del '85 no forman parte de lo que es el taller, en ese sentido el taller no tiene 10 años, todos ellos se fueron, tronaron, o sea no aguantaron lo que es propiamente un trabajo de taller ¿no?, pensaban mucho yo creo en el lucimiento personal, o pensar que el teatro no es reflexión, ni análisis, sino que te vean. Entonces todos ellos se fueron, en esas condiciones se inicio.

¿Cuales serían, pensando desde el origen del taller del teatro universitario hasta la actualidad, ¿cuales serían las principales, digamos, fases por las que ha atravesando el taller de teatro, en su desarrollo y cuales sus principales características de esas fases de desarrollo?

Yo creo que la primer fase es la fase donde hay solo un membrete, ¿no? que son como los primeros dos años, ninguna de esa gente sobrevive, incluso Andrés García, por ejemplo, que por ahí andaba, no se integro en ese momento al taller, entonces esa primera fase que son como dos años y que son notables como ese de "Pastores de la Ciudad" y "La Calle de la Gran Ocasión" y "Acto Cultural", ninguna de esas gentes sobreviven; entonces ese primer montaje es solo un poco de membrete, pues. Si yo me hubiera ido en ese momento, hubiera podido decir que yo trabaje en el Taller Universitario de Teatro, pero es falso, no existía en ese momento. Una segunda fase, empieza como ya a reunir que estaba dispuesta a experimentar y que están ahí Norma Bustamante, Antonio Castañeda, Pedro González, Ramón Tamayo y Heriberto Norzagaray, no quiero que se me pasen algunos nombres, pero, bueno, ya hay una gente más solida dispuesta a experimentar, empezaría con "Mexicali a Secas", ¿que por que?, porque ya estamos experimentando, estamos haciendo ejercicios, estamos, todavía sin saber exactamente hacia, teniendo una idea de lo que es el espectáculo pero sin saber exactamente a donde vamos a llegar, si no hay una idea de experimentación, y de esa experimentación surge "Mexicali a Secas". Digamos que esa línea que culmina con "El Álamo Santo", o sea, cuando nació un trabajo como el del Álamo Santo, donde también es producto de nueve meses de búsqueda, de análisis, de ir a hacer trabajos de campo, de entrevistar gente, de invitarla en los

ejercicios actorales, donde el grupo es un grupo que se interrelaciona y que se sabe un grupo, y que sabe que tiene una meta común, es todo ese trabajo de búsqueda que culmina ahí, y esta etapa, en la que estamos ahora, donde queremos buscar una, o estamos buscando una consolidación, más hacia lo actoral, y dar pasos hacia textos mucho más difíciles, como Shakespeare ¿no?, entonces de estar el montaje que acabamos de hacer de "Tu también Macbeth?" donde, procuramos, después de "El Álamo Santo", por ejemplo, que había como 30 personas en escena, también hacer una depuración, correr muchísima gente, que no entiende bien cuál es la dinámica, e ir definiendo lo que definitivamente ahora sí, puede ser ya una compañía sólida de teatro, gente que tiene muy claro que es lo que quiere, y gente que sabe que experimentar no es perder el tiempo en lo que encuentra un trabajo, sino que mi trabajo, mi proyecto de vida es el teatro, entonces yo creo que es esta etapa, a partir del año antepasado, donde el grupo ya va en otra línea, mucho más sólida, y mucho más hacia el trabajo actoral, porque antes se hablaba también mucho de que yo apartaba a los actores para que no se vieran mal y el espectáculo estaba bien, pero los actores no crecían,

Que significa eso de que "tu apartabas a los actores?"

Puedes montar de tal manera, truquear de tal manera, con la música, con las luces, etc. que el trabajo actoral no se ve, si tu ves "El Álamo Santo" por ejemplo, yo te cambio un actor de "El Álamo Santo" y le doy su papel a uno sin experiencia y casi no se notaría, por la estructura que tiene el espectáculo. Entonces recibimos esas críticas, nos parecieron acertadas, y nos metimos, entonces, a trabajar en otra dirección, entonces Machbed no tiene nada de dirección, nada de artificio, entonces nada más es un espacio negro con tres cubos, y ahí hay que contar una obra sheakesperiana, que no es poca cosa, entonces hacia allá vamos ahora, y queremos hacer una trilogía de Sheakespere, hacer otra, una obra, una comedia, ¿no? y luego hacer otro trabajo más, por lo pronto ahorita va a hacer una comedia ¿no? sin descuidar el otro trabajo, pero esas serían las tres etapas, ¿no?

Cuando hablas de experimentación, a que te refieres concretamente, en el marco del teatro, que significa trabajar lo que sería la línea de experimentación teatral?

En buscarle las formas expresivas de los actores, y buscar formas también de contar una historia que no sean las tradicionales. Yo creo que "El Álamo Santo" no es una forma tradicional de contar una historia, y "Mexicali a Secas" no es una forma tradicional de contar una historia.

Si tu lees, por ejemplo "El Álamo Santo" no le entenderías, leída no sabes de que se trata, ¿no? es muy difícil de entender, ¿porque?, porque tiene que ver con formas de contar una historia que se van resolviendo sobre el escenario, y la única manera de resolverla es experimentar y desechar; entonces que pasa si yo cuento esta historia en un monologo, bueno pues, vamos apuntándolo, a ver, aprendanselo tres y vamos a decirlo como monologo; ahora, divídanlo todos y digan una sola palabra de esa obra; ahora digan un renglón cada quien, o alternen voces femeninas con masculinas, en el mismo texto, ¿sí? o házmelo monocorto, sin medir absolutamente nada, estas experimentando con una cuartilla, y con esa cuartilla te puedes estar un mes, hasta que encuentras al camino y dices: "Por aquí es como se puede contar". Eso es

experimentar, buscar, de manera que de pronto a la gente le suena como muy extraño el que un trabajo como "El Álamo Santo", que dura 55 minutos, hayamos tardado en hacerlo nueve meses, ¿no?, pero es eso,

Lo que hay detrás de,

Lo que hay detrás de la experimentación, trabajamos por ejemplo con, toda la obra esta basada en la obra iconográfica del Renacimiento, entonces eso el espectador lo percibe, pero no lo sabe, ¿no?, que todo lo que esta viendo en el escenario son reproducciones de obras del renacimiento; tu ves pinturas de Da Vinci, tu ves pinturas de distintos autores de esta época ¿no?, básicamente de Da Vinci. Entonces los estas viendo pero no lo sabes, pero todo eso lo trabajamos los actores, se hicieron todo un estudio sobre el Renacimiento, para ver como, iconográficamente, contar la historia de "El Álamo Santo", entonces traer el Renacimiento al kilómetro 57 es una experimentación.

O.k. hace un momento hablabas de que bueno en la tercera fase del desarrollo de teatro universitario estaban pensando ver la posibilidad de algún modo de que esto apuntara a constituir una compañía de teatro, ¿cuál sería la diferenciación de lo que ha sido el taller de teatro respecto, digamos a la nueva posibilidad de construir esta compañía de teatro?

Pues una compañía requiere de muchísimo más apoyo logístico, ¿no?, requiere de un administrador, porque una de las cosas que es por ejemplo muy cansadas es que el propio creador, o el propio director, tiene que encargarse de toda la logística, desde ir a comprar las cosas que se ocupan para una producción hasta justificar las notas frente a la Secretaría de Hacienda y la Universidad, y checar los diseños, o sea el director tiene que hacer absolutamente todo, y sobre los hombros del director recae todo, entonces una compañía tendría un apoyo de difusión independiente, un administrador personal que se encargue de ver todo eso, y de armar los contactos, es toda una, otra estructura. Aparte de que ahorita no todos los que están en la compañía tienen un sueldo dentro de la universidad, solamente tres personas, aparte de mi, tienen un sueldo, entonces también lograr que un grupo de actores base, de ocho digamos, tenga un sueldo de tiempo completo, para dedicarse exclusivamente al teatro y a representar a la universidad, sin estar pensando en la sobrevivencia, entonces la compañía implica todo eso, pero implica también compromisos, como es allegarse recursos, gracias al trabajo de calidad de la compañía y de alguna manera, esto el grupo ya lo viene haciendo en forma de taller, o sea, nosotros a la universidad, desde hace un buen rato no le proponemos un trabajo sin aportarle un ingreso económico, incluso desde antes de empezar, esto es, esta producción vale 100 mil, nosotros ya conseguimos 40 mil, o esta producción vale 60, conseguimos 30. O nos vamos de ir de gira a tal parte, y tenemos ya la mitad para irnos, porque nos movimos y logramos conseguirlo, o acabamos de estar en Monterrey y a la universidad no le costo un centavo ¿no?, y acabamos de ir a Puebla y le costo la mitad, porque el grupo se llevó la mitad de los recursos, entonces también implican compromisos que de manera natural ya se están dando. Entonces no creo yo, y no pienso que deba ser así, que la universidad deba correr todo el compromiso, el grupo debe correr también compromisos y tener obligaciones con la universidad, y debe ser recíproco.

¿Como esta estructurado ahorita el taller universitario de teatro, Angel?

Pues esta estructurado con un grupo de actores que tiene un sueldo entre la universidad y tiene obligaciones, y un grupo de actores que lo hace como, pues no puedo decir como un hobby, porque ellos tienen ya muy claro que es lo que quieren, y es muy numeroso ser un hobby, ya también ahorita y hay que atenderlo, esta viniendo, si, con las mismas obligaciones curiosamente, que los actores que tienen una paga, pero sin tener prácticamente derechos ¿no? sobre cuestiones no se, de seguridad, de un sueldo, de un aguinaldo, de una prestación, de una forma de vivir. Entonces ellos vienen también y ensayan, y trabajando a partir de ensayar diariamente, y un paso que también estamos dando es que el director no sea yo, o sea que no constantemente yo dirija las obras, entonces el próximo montaje es una dirección de Ramón Tamayo, o sea Ramón Tamayo va a dirigir al grupo sin que lo tenga que dirigir yo, y eso también me parece muy importante, empezar a armar cuadro, o sea, otra gente que empecé a dirigir. Andrés García y Rosa Amelia Martínez están dando cursos a principiantes, ¿no? y ahorita 12 de diciembre tienen un examen, del resultado de esos cursos y de ahí puede salir alguna gente que se incorpore al taller. Entonces lo que estamos procurando es abrírnos más y procurar que la carga del taller no recaiga en mi, para bien y para mal, porque también es muy, como muy, de que si una obra esta bien, los créditos me los llevo yo, y eso es como injusto para los actores y para una compañía, o sea los créditos deben ser para toda la compañía, pero en ese sentido también tenemos que correr responsabilidades todos, entonces Ramón va a dirigir y Andrés y Rosa Amelia están dando cursos, y bueno, vamos a procurar movernos también de otra manera, y de diversificarnos y que las individualidades afloren y no se pierdan en el grupo que lo dirige fulano de tal, sino que Andrés tiene un proyecto personal propio, Rosa Amelia tiene un proyecto personal propio y Ramón Tamayo tiene un personal propio y Heriberto Norzagaray tienen un proyecto personal propio y Antonio Castañeda y Pedro González ni se diga, y hay tres muchachos ahorita estudiando el diplomado de teatro en Tijuana, para reincorporarse al taller, y ya son profesionales, terminaron una carrera en la universidad, y han decidido especializarse en el teatro, entonces también tienen una personalidad propia y un proyecto personal, entonces no pueden estar solamente supeditados al trabajo del taller, en el sentido de que es un taller de Angel Norzagaray, porque es injusto y no debe de ser.

Respecto al proceso de profesionalización de los integrantes del Taller Universitario de Teatro, ¿que nos puedes decir, Angel?

Que se va ir dando paulatinamente y que es normal, pero que ya es el momento de acelerarle un poco ¿no?. Esto es: hay actores que tienen este sueldo base, pero cuando logramos conseguir algún pago, algún estímulo económico por parte de alguna función que damos, procuramos distribuirla entre los actores, que es una manera de profesionalizarlos pero muy lentamente, porque esto sucede poco, aunque cada vez más el grupo se niega a salir si no le pagan, si no hay un pago por función, ya no salimos, o sea, ya la idea inocente de irnos de viaje con una ahorrito ya la abandonamos hace un buen rato, o sea salimos a trabajar, y si vamos a salir a trabajar les pedimos un cobro, entonces estamos cooperando profesionalizar por ese lado al grupo y lo que salga de ahí sea para los actores, no es la mejor manera porque,

O sea, el concepto de profesionalización se sitúa en el marco de, digamos el salario que percibe el integrante, pero lo que aquí me gustaría un poco profundizar más sobre la parte de la formación de los integrantes del taller.

Hablo de lo económico porque doy por hecho que la otra profesionalización ya esta, o sea que ellos tienen una disciplina, tienen un determinado número de horas de trabajo, insisto en que su proyecto de vida es el teatro, ¿no? y tienen que quitarle tiempo a ese proyecto de vida para sobrevivir, a veces en actividades que son, realmente alejadísimas del teatro, entonces cuando hablo de profesionalizar en el sentido económico, es porque doy por hecho, en estas personas que estoy citando, que ya tienen una formación, y que han recorrido un camino, ninguno de los que te menciono tienen menos de 5 años en el taller otorgando gratis y con disciplina, y con rigor su trabajo a la universidad y a la comunidad en general, entonces es en ese sentido es que hablamos de dar un paso natural ¿no?,

La mayor parte de los integrantes se formaron en el ámbito del propio Taller de Teatro Universitario, o tienen, por ejemplo, en tu caso, que tu realizaste estudios en la Universidad Veracruzana, ¿ellos han tenido esa oportunidad también?, ¿o no ocurre esto?

Algunos tienen profesionalización de distinta manera. Heriberto por ejemplo, tomo los cursos culturales en el INBA, que eran de verano en una determinada época. Ramón Tamayo y Andrés, casi todos se han metido a estudiar a cuanto curso tienen oportunidad en las muestras de teatro o Rosa Amelia recientemente se acaba de ir un mes completo a un estudio de alto nivel, que se dio en Colima de una escuela latinoamericana de teatro que es como itinerante, fue entonces constantemente se están preparando.

Existe alguna corriente, escuela que guíe, digamos, la orientación de la producción teatral del teatro universitario, ¿o esa hay digamos alguna predilección por algún estilo o corriente o escuela teatral que se trabaje?

No, porque se empiezan a volver sectarios. O sea, nosotros lo que hacemos es trabajar, estudiar todas las corrientes y no negar ninguna, y a partir de eso, encontrar una forma de contar historias, que sea personal, que nos corresponda a nosotros, incluso una de ellas, por ejemplo, hemos investigado mucho es, que yo siento que debería ser en cualquier teatro, incluso en el teatro realista, pero bueno, es el ahorro de energía, o sea yo he investigado muchísimo sobre como lograr ahorrar energía sobre el escenario, no desperdiciar energía; yo digo que porque en lugar como Mexicali si desperdicias la energía, te deshidratas y te mueres, eso tiene que ver con un entorno geográfico, climático, pero no lo estoy inventando yo, es a partir de profundizar en una corriente específica, pero tampoco nos quedamos solo en eso ¿no?, esa en específico ciertas obras han requerido ese tipo de trabajo, que creo que es necesario para cualquier montaje insisto, pero lo hemos llevado al límite nosotros ¿no?, al límite de la inmovilidad total en el escenario del mínimo de palabras para contar una historia, entonces esas son formas de trabajar para ciertos montajes que hemos hecho, y hay una,

Termina cassette 1, lado A,

Principia cassette 1, lado B,

¿Pero te preocupa mucho la fantocheria?

Si, me preocupa mucho la fantocheria en cuanto que alguien dice: "No pues es que yo soy de los Troskiano, yo soy Straskivaskiano" y es mentira, una técnica no niega a la otra yo creo que lo que hay que hacer es investigar y ver los resultados a partir de lo que tu eres y de tu identidad propia, no imitando una técnica o unos modos de hacer teatro.

Cuando se piensa en representar una obra de teatro, ¿cuales son los principales criterios que se consideran para decidir, esta o la otra representación de alguna obra de teatro?

Son muchos, uno de esos es por supuesto el curso, digamos de la comunidad, o sea para quien estamos trabajando y a quien le queremos contar ¿que?. La otra es la superación personal del grupo: que es lo que el grupo requiere para aprender, o estamos aprendiendo constantemente en estos momentos. Un montaje de experimentación y creación colectiva como "El Álamo Santo" pues requiere de un montaje de contención y de mucho más sobrio, digamos como Shakespeare, pero se discute con el grupo, hay que ver en que situación esta el grupo, que es lo que más requiere el grupo para avanzar, y por supuesto entra también la parte económica, o sea que tipo de montaje seremos capaces de sacar adelante en estos momentos, ¿no?, tenemos dinero para hacer un montaje con estas características que requiere tal producción, ¿es conveniente hacerlo ahorita?, entonces entran muchos factores, el económico, el didáctico, en el sentido de "el grupo hacia ¿donde va?", el de la comunidad, esto es el público, entonces todos estos factores se conjugan para decidir que montaje es el ideal ¿no?.

Normalmente en el marco de desarrollo de las artes Angel, se hablan de programas o proyectos, por ejemplo en el caso de teatro también, y se le otorga una denominación determinada a cierta obra que se piensa poner en escena, estos programas o proyectos específicos que se tengan en el corto, mediano o largo plazo, ¿como, digamos, se resuelven para decidir, digamos para implementar un proyecto o un programa, se resuelven igual en los mismos términos que en el caso de la puesta en escena de cierta obra?

Si, lo que pasa es que si uno se dedica de tiempo completo al teatro, y ese es tu proyecto de vida, tú no tienes un montaje en la mente, o sea yo tengo, que te puedo decir, 10 obras de teatro que quiero dirigir, y seguramente los actores tienen una cantidad igual que quisieran actuar o que ven en un futuro, o se ven en un futuro en determinado papel, o ellos tienen tal proyecto, como en el caso, ahora de Tamayo que estamos hablando de dirigir un montaje, entonces, ya a partir de todo esto que tu quieres hacer, las circunstancias determinan a partir de todos estos factores que decíamos: económicos, didácticos, sociales, políticos, determinan cual es el montaje que es el más apropiado, entonces yo a mi ahorita en estos momentos, me gustaría montar una obra de dos personajes, que se llama "Encuentro en el Parque Peligroso", que son dos personajes, y hay muy poca escenografía, pero también me gustaría montar "Hamlet", que tengo

estudiándolo como 10 años, y que ¿cuando voy a tener los actores para montarlo? no se. Y también me acaba de mandar Vicente Leñero "Todos somos Magos" para que la monte y son tres personajes, y también me gusta "La Paz de la Buena Gente", que es una obra de Josefina Hernández, y me gusta, ¿me entiendes? o sea, hay una gran cantidad de obras que tienes en mente y que dices: esta es la que vas a montar, ¿no?, y a partir de ahí decides cual ¿no?, según las condiciones que a como están ahorita, terminara siendo yo creo que la siguiente, "Todos somos Magos" ¿no?, ¿por que?, porque en lo didáctico, los actores no se han enfrentado a un tipo de obra de esta naturaleza, en lo social, pues es un problema que nos atañe a todos, por el problema y sabemos de lo que estamos hablando, igual en lo político, y en lo económico, fue hecho para un ciclo de teatro que se llama "teatro clandestino" que se esta haciendo en México y que no requiere para su montaje más que pequeñas cosas, y actores son solamente tres, podrían viajar muy fácilmente, estamos en época de crisis, hay que moverla mucho, sacarle jugo, entonces todos esos factores influyen para que no sea "Hamlet".

¿Cuales consideras, Angel, que han sido las experiencias más relevantes del Taller de Teatro Universitario, desde que se inicio hasta ahorita?

Yo creo que hay varias experiencias que tienen una significación especial, pienso yo que "Mexicali a Secas" es muy importante por la forma en que, digamos, impacto a la comunidad y le dio una presencia al Taller. Como que hasta "Mexicali a Secas" el taller se hizo presente y dijo "aquí estamos y vamos a trabajar", eso para mi es muy importante por eso: porque siento que marcaria el rumbo, el principio de lo que es el taller, actualmente hablando con "Mexicali a Secas" ¿no?, luego esta "La Madrugada", porque se conjuntaron muchísimos factores, el de la música de "Los Emilianos a Pata", que fue muy profesional, ahí empezamos por ejemplo otra etapa, que es la de la profesionalización: empezar a hacer ver a la universidad y en general a la sociedad que, lo más caro de un montaje de pronto podría ser la música, que íbamos a tener músicos profesionales y que los músicos tendrían que cobrar, y tendrían que cobrar muy bien para hacer su trabajo, y antes no se pensaba en eso. Entonces a partir de ahí arranca una cierta etapa también, y empezamos a trabajar esto de "la energía en movimiento" y empezamos a trabajar todo eso, y la obra siento que quedo como muy redonda, el autor la vio, y le gusto mucho, etc. Entonces pero también se da ese brinco que, perdón que insista en eso, pero es importante también ir incluyendo eso, porque tiene que ver con un respeto social, no por otra cosa es que hago hincapié en lo económico. Es como si el trabajo de nosotros no valiera y no sirviera, y hay que estarlo diciendo constantemente que si vale, entonces ahí, digamos, se dignificó una rama del teatro que es la música, y se pago profesionalmente a unos músicos ¿no?. Entonces ya después de eso ya se han pagado diseños de iluminación, bien pagados como deben hacerse, diseños de escenografía, bien pagados, y arranco esa etapa de respeto al trabajo creativo, por eso es importante, y por los resultados, ¡claro!, este, "La Madrugada". "El Álamo Santo", pues por todas las características que la obra tiene, ¿no?, que también tiene una música en vivo, que hizo una gira muy larga por el país, que la produjo El Cervantino, que la portada del libro, de la memoria del Cervantino, con todos los grupos internacionales que venían, es la de "El Álamo Santo", entonces esa obra tiene un especial también sentido dentro del trabajo del grupo, y ahora lo de Shakespeare, ¿no? que es como otra etapa y que el grupo ha sorprendido mucho, ya llevamos como 60 funciones y ha sorprendido mucho a donde va, porque estaban

acostumbrados a otra línea de temática y a otro tipo de tono, que normalmente era un tono festivo, y de pronto entramos a un tono serio.

¿Del taller?

Del taller de teatro, ¿no?. Siempre éramos como los chistosos de la fiesta, y le caímos muy bien a la gente, pero a la gente de pronto no esperaba que nosotros entráramos con un montaje como el de Shakespeare. Entonces, otra de las críticas era: "¡Ah!, pues es muy fácil dirigir teatro que tu escribes para que ellos los digan y los dicen porque están fácilmente escritos, es fácil" y a parte están llenos de malas palabras, y cualquiera dice malas palabras, entonces pasar de eso a un montaje como el de Shakespeare, donde ya los personajes hablan de otra manera.

Y si sientes de veras un rompimiento con todo el trabajo anterior?

Completamente, es un rompimiento total, con el trabajo anterior, y ha sido muy bien recibido por la crítica ¿no?. En febrero nos vamos a Cuernavaca una semana, con esta obra y vamos a estar un rato en México.

Y dentro de esto que decías, de la crítica respecto al estilo, digamos, que habían estado presentando antes que lo de Shakespeare, en los términos de que eran, la crítica decía que era más sencillo trabajar tus propios textos, ¿que resultados viste? Realmente era más sencillo, digamos, todo ese trabajo anterior en relación con lo de Shakespeare o es, o sea ¿como respuesta a la crítica pues?

Si, lo que pasa es que los personajes tienen una lógica y una coherencia ¿no?, entonces no se van a poner a hablar un personaje de barriada, digamos, no se va a poner a hablar como Shakespeare, a menos de que se este cotorreando de él, entonces ellos tienen una lógica y hablan dentro de esa lógica, pero, evidentemente, claro que si resulta más fácil porque es mucho más cercano la forma que estoy relacionado, me es mucho más fácil imitar a un, a quien habla igual que yo, pero decir un texto como Shakespeare, requiere de una mayor preparación, y por eso es que hasta ahora estamos entrando en esa etapa. O sea, si es cierta la crítica en cuanto es mucho más fácil decir un texto de Angel que de Shakespeare, ¿no? me da hasta vergüenza la comparación, pero eso es que el de Shakespeare requiere muchísimo más, pero eso no implica que lo otro desmerezca o no tenga valor porque sería tanto borrar del mapa todo el teatro contemporáneo, y que "Los Albañiles" que esta llena de groserías, de Vicente Leñero, no sirva, porque esta llena de groserías, no es ese el parámetro, eso habla más bien de la ignorancia de la gente que juzga, ¿verdad?.

Dentro, más bien durante el desarrollo general del Taller, de Teatro Universitario ¿han tenido ustedes algún conflicto interno o han, digamos, participado de algún modo en alguna situación especial de conflicto entre la propia universidad, por ejemplo, no se, en términos sindicales, en términos docentes, en términos administrativos, en toda la historia del Taller de Teatro Universitario?

Si, y siempre. Yo creo que el Taller debe estar metido de lleno en el acontecer dentro de la universidad, tiene que saber lo que esta sucediendo con su entorno, pero no solo en la universidad, también en el estado, y tiene que saber que es lo que sucede políticamente en el estado, y tiene que participar activamente, y tiene que tener una posición frente al mundo, y tiene que tomar una posición frente a los acontecimientos locales, nacionales e internacionales, es obligación de nosotros estar insertos en eso, y hemos participado activamente y hemos tenido conflictos por interpretar la realidad de una manera distinta a como la interpreta una autoridad y hemos participado activamente y hemos tenido rompimientos y hemos manifestado nuestra inconformidad, como grupo, siempre unidos.

¿Cuales serían los principales conflictos de los que han sido participes, Angel?

Y no en términos de, hay una cosa para un creador que es intocable, que es la libertad, entonces, uno de esos conflictos es querer decirle al Taller de Teatro como debe tratar sus puestas en escena, eso intolerable, y lo intento hacer Luis Llorenz dentro de su administración y no lo toleramos, y tuvimos un conflicto muy grande con él, que tuvo repercusión a nivel nacional, la prensa nacional le dio toda la cobertura, y la prensa local también, y no estuvieron dispuestos a someternos a que la parte administrativa, decida sobre la parte creativa, entonces ese es el conflicto, no creo que pueda haber un conflicto mayor que ese en términos de creación, en lo que nos corresponde a nosotros directamente, claro, ya a partir de eso ha habido problemas dentro de la universidad, que una determinada escuela esta siendo agredida por las autoridades, o se sienten agredidos y procuramos conocer los puntos de vista de las dos partes, y tener una opinión, y siempre nos reunimos con la gente, y procuramos ver lo que esta pasando. La última ocasión, digamos, fue cuando hubo un problema en Pedagogía y en una visita del Dr. Saducan enviaron a las fuerzas del orden hacia enfrente para que los manifestantes no se acercaran, y esa entrada de la fuerza pública dentro e la universidad, no nos pareció y lo manifestamos también públicamente. Entonces siempre estamos al tanto de lo que acontece. Y en el ámbito, digamos municipal o nacional, la opinión del grupo también se hizo ver cuando hay intentos de censura en Monterrey para determinadas obras de teatro, y se quería reglamentar de otra manera, como se deberían presentar los espectáculos públicos, o sea la parte administrativa diciendo como se debe hacer la parte artística, y también participamos activamente y fuimos con una ponencia y estuvimos presentes, y dimos nuestro punto de vista y participamos, yo creo que en esos conflictos es nuestra obligación estar, y creo que es obligación de todos los universitarios estar, y que desgraciadamente no lo están tanto.

¿Cuales son las relaciones más importantes que se establecen entre los artistas de las diferentes áreas, teatro, danza, música, a nivel estatal, en concreto, las relaciones que establece el Taller de Teatro Universitario con estas áreas?

Nosotros establecemos contactos, más de asesoría con los grupos de danza digamos, ¿no? de ver que tipo de trabajo están haciendo y ver como se resuelve escénicamente, de nosotros asesorarlos a ellos, y ellos a nosotros en términos de poner alguna coreografía, etc., el teatro siempre ocupa de casi todas las artes, la música esta íntimamente ligada, y hay espectáculos que tienen la música en vivo, y también nos relacionamos mucho, yo creo que esa es la disciplina con la que

más nos relacionamos, la música. Pero de pronto también hemos estado en contacto con los pintores, para un determinado trabajo. Entonces yo creo que el arte que combina más, que atrae más la atención o la necesidad de las otras artes es el teatro, y lo hace con prácticamente todas las disciplinas.

¿Existe algún organismo del cual participen los artistas de Baja California, algún organismo que los represente de algún modo o en el cual se encuentren organizados de alguna forma?

No, entre otras cosas porque siempre nos hemos negado a pertenecer a ese tipo de grupos, porque se alejan de la creación. Nosotros creemos que esas organizaciones, o esas amistades o esa solidaridad representativa debe darse cotidianamente, sin necesidad de membretes, y que cuando se le pone un membrete y se nombra un presidente y todas estas cosas, se vuelven como reunión, o sea, la gente va, se reúne, se habla, pero no se obtienen resultados sobre la escena que es donde se deben de obtener. Entonces yo desde la primer muestra de teatro a la que asistí, llevaba una ponencia, y la primer frase de la ponencia, era huir de las organizaciones como de la peste, entonces yo no creo que haya que organizarnos, ni creo que haya que estar unidos, ni creo que haya que pensar igual, lo que si creo es que cuando alguien quiera tocar a alguien que hace teatro en términos de censura, en términos de alguna agresión sobre sus derechos laborales, en cualquiera de estos términos, el grupo siempre ha estado presente y siempre ha estado dispuesto a estar, a mi eso es lo que me parece importante, y para eso no necesito que me citen como secretario o como jefeatario o como nada, o como vocal, yo estoy puestísimo, para analizar, estudiar, y en dado caso brindar el apoyo, siempre lo hemos hecho, desde distintos puntos ¿no? y a distintas cuestiones que han sucedido, y por ponerte un ejemplo concreto, la petición de que, Francisco Javier Salivia salga de la cárcel, porque lo consideramos más líder social, más un preso político que un delincuente, entonces para hablar de algo que no tiene que ver con el teatro. Entonces, en términos gremiales yo no creo que nos debamos de organizar en ese sentido. Lo que creo es que debamos estar informadísimos todos y pendientes de lo que están haciendo todos, y dispuestos a ayudar a todos, cosa que es poco común encontrar.

¿Bastante poco común! ¿cuales son los escenarios, Angel, que consideras más relevantes en los que ha participado el Taller de Teatro Universitario?. Ya son las cinco.

Después de esta pregunta y ya nos vamos. Pues he estado presente, pues en muchas partes, en los festivales de "La Raza" ha sido importante estar ahí, por el tipo de cobertura que tienen. En las muestras nacionales de teatro, indudablemente, ¿no?, ¿porque?, porque hay un tipo de público especializado, aparte del público normal, y tu mides hacia donde va tu trabajo, y te alcanzas a confrontar no en términos de pleito, sino de ver que puedes aprender de los demás y de ubicarte en un contexto para ver como estas haciendo las cosas, y corregir el rumbo, etc., por eso es importante estar ahí, en El Cervantino, un poco por el, por también por la cobertura, casi siempre, y por el prestigio de estar en El Cervantino aunque hubiera sido una producción de El Cervantino, y en Washington estuvimos también dando funciones, y ahí era muy importante por el contexto en el que se presentaban, en un espacio determinado, digamos, de privilegio, y por donde pasaba muchísima gente, y porque aparte tuvimos la oportunidad de ir

a dar una función, por cierto de "Mexicali a secas", a un barrio, digamos de latinos, que no tenían nada que ver con el espacio de privilegio de donde estábamos, y que fue una experiencia muy importante para nosotros, contactarnos con esos grupos y estar ahí presentes, entonces, eso digamos en términos rimbombantes, pero, también hay otras cosas que a uno le parece muy importantes aunque a la gente no le parece importante, a mi me parece muy importante haber estado en Caborca, porque de ahí tengo anécdotas muy bonitas de haber estado en Caborca y haber dado una función de "Las Visitas" de Alejandro Aura, en Caborca. Haber estado en San Quintín, y haber dado una función en San Quintín bajo ciertas características es muy importante, y de verdad, de verdad, las recuerdo más y me cae que no es pose, que las que he dado en las otras ciudades, porque tengo mas anécdotas, tengo más experiencias de esos lugares, y he tenido que resolver más cosas de emergencia y utilizar más la imaginación, para sacar adelante el trabajo, entonces son experiencias muy chistosas. En Benjamín Hill también, en Benjamín Hill fue una pesadilla, pero vista a distancia es muy importante o sea habernos presentado en esos lugares.

Entonces, pensando en lo que nos acabas de decir, Angel, que tienes una excelente memoria, en la última parte, de hecho estuve revisando toda la entrevista, dije: "de una vez por si siento que quedaron algunas dudas en lo que se hizo en la sesión pasada, sacar las dudas", pero no, prácticamente en la última pregunta, que es donde a mi me gustaría encaminarnos a partir de ahí para empezar a responder las otras preguntas. Comentabas que, bueno, las presentaciones que habían tenido en Caborca, en Benjamín Hill, y en San Quintín, pero especialmente Caborca, mencionabas, que ahí tenías un mundo de anécdotas que platicarnos sobre la experiencia que tuvieron de teatro ahí, ¿que nos podrías platicar sobre eso?

Bueno, que de pronto va uno en una gira larga y una de las plazas es Caborca y que ahí nunca se ha presentado teatro, entonces no había una sola persona esperándonos, no se sabía que teníamos función, entonces llegas y no hay como atenderte ni saben, entonces tienen que citar de urgencia al público, pero es como en plan de hacerles el favor a los actores para que no sientan tan gacho, entonces te reúnen al pueblo a la carrera, para ver que se hace, y la gente que te atiende no sabe de que se trata y no es responsable, entonces yo, por ejemplo, necesitaba pintar de blanco un espacio para que la función suceda en un hospital, la obra, entonces necesitaba pintar de blanco, y llega el encargado, que aparte tienen voz de Caborqueño, y habla como caborqueño, y entra muy preocupado y pregunta: "¿Quién es el titular de esta cosa, pues?", ya le dicen que soy yo y dice: "¿El greñudito ese es el titular?", "pues esta muy plebe ese para ser titular", entonces ya va, y platica conmigo y le digo que necesito lo elemental, lo menos que ocupo es un bote de pintura blanca, que eso es lo que ocupo, que si es necesario yo la pago, y me contesta: "Aquí estamos en el desierto, aquí no te pongas los moños", entonces a partir de ahí empieza a negociar para poder dar la función, entonces esa función fue muy interesante porque la gente si fue y si respondió. Igual sucede con la función de Caborca, andan llamando a las familias casa por casa, invitándoles y rogándoles para que vengan a ver la función, pero eso de Caborca era muy interesante porque el encargado no tenía ni la más remota idea de lo que se trataba y no estaba dispuesto a aprender, entonces cualquier cosa que le pedías era un moño que te estabas poniendo "Aquí estamos en el desierto, aquí no te pongas los moños".

De Caborca eres originario tu, verdad, ¿o de donde?

No, de Sinaloa. De Mazatlán

Bueno, por otro lado comentas en el caso de Benjamín Hill, dices, en la presentación que tuvimos ahí en Benjamín Hill fue una pesadilla, dices, comentas, ¿por que razón dices que fue una pesadilla?

Porque ahí si fue una cuestión, de desconocimiento, a mi se me fue la onda las distancias, y yo creí que se trataba de ir a Benjamín Hill que debía estar despuesito de San Luis, y resulta que fueron como 12 horas para ir de Mexicali bueno nosotros hicimos como 12 horas, entonces fue muy, muy pesado, e íbamos casi con iniciativa propia, porque uno de los actores es de ahí, y nos interesaba mucho que su familia, era sentimental pues, la función, y nos aventamos el boleto de ir, y el aseguraba que íbamos a tener lo mínimo para poder trabajar y no había absolutamente nada, y no estaban los boletos vendidos como se lo había hecho creer a él su familia y, la gente no había respondido y era como una iniciativa familiar también, entonces, todo era un desastre, no había donde colocar la escenografía, no había manera de dar la función, sin embargo, le echamos las ganas entre todos y la sacamos adelante, por supuesto no teníamos hotel, porque se trataba de ahorrar y porque se suponía que íbamos y veníamos, rápido, entonces fuimos y venimos sin dormir, 30 y tantas horas, porque nos fuimos de aquí en la noche para llegar temprano a acomodar todo, dar la función y regresarnos en la noche porque suponíamos que estaba cerca, entonces nos fuimos sin dormir de la noche anterior, llegamos en la mañana, armamos todo y solucionamos todos los problemas durante todo el día, vino la función, nos dieron de cenar en al casa de este amigo, que es el actor Luis José Ramón Osuna, y nos atendieron muy bien, y su familia fue muy amable, y todo, o sea, había ese ambiente de pueblo muy padre, incluso, teníamos ganas de volver, y dimos la función, y vas para atrás a las once de la noche sin dormir, entonces, quien maneja, y es muy peligroso, nos veníamos durmiendo todos, o sea, muy, muy difícil, y por supuesto, no hubo dinero, no hubo pago, no hubo nada y fue muy deprimente en esos términos, pero fue muy bonito también, porque son momentos donde el grupo, se pelea y supera los conflictos, supera los problemas y se une más, después de eso fuimos más grupo, o sea, después de cada experiencia donde hay conflictos, siempre, afortunadamente hemos sido más grupo, y no menos grupo, esto ha estado muy bien, siempre, finalmente llegamos acordar. Se cuestiona, se cuestionan. Algunos actores eran muy impertinentes con no ceder, en nada, piden siempre que no cedamos, porque si no luego es contraproducente y no nos respetan, y sin embargo estos actores que son los más impertinentes, no impertinentes, digamos, los más comprometidos con que se profesionalize el trabajo, ala hora de verse en ese problema, nos asombro mucho, por ejemplo, que fueron los primeros que cedieron y dijeron: "No pues, hay que sacar la función, y no hay problema, y vamos a darle para adelante, y que se resuelva, y ya después averiguamos.

No pues, esta muy bien O.k., bueno, siguiendo con la guía de entrevista Angel, me gustaría preguntarte si el Taller de Teatro Universitario ha recibido algunos premios o reconocimientos digamos, importantes, que,

Pues hay algunos que son propiamente reconocimientos, y otros que aunque no se les denomine así, se pueden tomar como reconocimientos, dentro de los primeros, pues es, ganamos las muestras, estatales de teatro, en muchas ocasiones, ya no se ni en cual, ni en cuantas, y ganar las muestras regionales igual. Y digamos ahí porque son premios en el sentido que entras en competencia, digamos ¿no?, aunque no es exactamente la palabra adecuada, pero en gran medida sí, y lo otro, es que son reconocimientos que aunque no son producto de una competencia, de el hecho de haber sido invitados, o ser de los primeros grupos, si no es el primero del interior del país, al que el Festival Cervantino le patrocina una obra especial para el Cervantino, y que en el libro o en el catalogo internacional, que se distribuye internacionalmente el Cervantino, la portada del libro sea de "El Álamo Santo", la obra que patrocinó el festival, es digamos un reconocimiento, e igual cuando te invitan a determinados festivales, a partir de tu trabajo es que te están invitando a que vengas acá y nos interesa que estés, porque su trabajo es importante ¿no?, ahora mismo nos vamos a ir en febrero a Cuernavaca, a un festival, y vamos a tener una temporada en el D.F. y en el Centro Nacional de las Artes, vamos a dar unas funciones también. Entonces todo eso son reconocimientos, la invitación a Washington a dar funciones, con gente que nosotros ni sabíamos exactamente quien era, y que de pronto se enteran de nuestro trabajo, por distintos motivos, y nos invitan, o sea, cada invitación que es en estos términos de festivales importantes o prestigiados es un reconocimiento, y si afortunadamente hemos tenido bastantes festivales.

A mi me gustaría pasar a, digamos a una esfera que normalmente no, o sea que en las entrevistas y todo esto no sale a colación, pero bueno, es importante saber cual es más menos la dinámica interna del mundo de los artistas, entonces, me gustaría saber en especial que ocurre en ese momento, digamos, previo a la presentación de un obra de teatro, en términos, no se sentimentales, emocionales, particulares, digamos, y generales al mismo tiempo, en tanto que es un trabajo de grupo, o sea que sentimientos son los que afloran en esos momentos preliminares al entrar al escenario.

Son varias cosas que se conjugan, una y que es muy importante y la palabra esta muy quemada, es solidaridad, o sea todos dependemos de todos, o sea cualquiera que afloje, es como un asalto a un banco, si alguno se equivoca nos agarran a todos, y es de vida o muerte, tu tienes que tener la sensación de que es de vida o muerte, no puedes jugar con eso porque te atrapa, o sea se te cae todo, ahora si que "se te cae todo el teatro", entonces que tener, la palabra es "solidaridad", estar consiente de que estas tú en escena y que están todos tus otros compañeros en escena, y tienes que trabajar con ellos, otro ambiente que hay allí atrás es convocar esta solidaridad por medio de la concentración de la energía, entonces todos los actores estamos haciendo una serie de ejercicios haya atrás, antes de que se abra el telón, tomados de la mano, en abrazos, en golpes incluso afectuosos, casi como de deporte de fútbol americano, o sea hay bastantes cosas que hay atrás para convocar la energía, y para prepararse y entrar al escenario.

Termina cassette número 1, lado B,

principia cassette número 2, lado A

Entonces nos decías que hacían este tipo de acto de concentración de la energía.

Si, pero otra cosa también sobre todo en las primeras funciones, porque generalmente se trabaja contra reloj, no debería de ser pero así es, por cuestiones económicas, por diferentes tipos de cuestiones, entonces lo técnico generalmente andas corriendo ¿no?, el público no sabe porque esta sentado, pero hay 10, 15 cuates, 8 corriendo atrás como histéricos, colocando una cosa que hacia falta, jalando, esto es arreglando cuestiones que no tienen emotivamente que ver con el hecho creativo, o sea si es parte de la energía pero no directamente sobre lo que se va a ver sobre el escenario, pero tu no sabes de pronto si un foco que se ve muy bien, la luz que proyecta, resulta que esta detenido de urgencia por las manos de un técnico que está allá arriba a punto de caerse, o cualquier otra cosa, o alguien esta pegando con las manos unos cables que en ese momento se despegaron, y el actor tiene que estar consciente para no atropellar al técnico que esta deteniendo los cables y el público lo que ve es una cosa como, ¡espero!, muy bien hecha, y muy armónica en donde todo está ensayado y trabajado para que no suceda nada, y resulta que atrás hay un verdadero despapaye de trastos que se mueven y que salen y que se golpean y el público no sabe, yo creo que es como, corren como dos olas paralelas, que si el público se pudiera subir arriba de la tablilla del teatro y ver hacia abajo, vería dos obras, vería la de los actores moviéndose a un ritmo y afuera a los actores que no están en la escena y a los técnicos moviéndose a otro ritmo, es muy interesante y es propio de la sesión,

Algo que nos pudieras platicar en especial de estos momento, no se si hay diferencia en este momento previo a la entrada al escenario, el momento, propiamente de la actuación y el momento final del cierre digamos de la obra, o sea son como tres momentos definidos, ¿no?, o sea más o menos que nos pudieras describir, digamos o narrar algo que consideres muy importante en relación con estos tres momentos,

Pues el proceso mismo, que es esto del principio que es como de nervios y como de concentración para evitar esos nervios y pues es como un trabajo técnico para ahuyentar lo emotivo o negativo y una vez que entras en escena se te olvida todo eso, y tu entras casi automáticamente, al segundo o tercer parlamento, tú ya te olvidaste de eso, los nervios se acaban en el momento en que tu empiezas a hablar como actor, mientras el director esta vomitando de los nervios, pero el actor se olvida en cuanto empieza a hablar, entonces entras en estado que nosotros llamamos de ensoñación, estas, no estas dormido, pero ya se te olvido, estás consciente de que el público está ahí, pero tú estas en otro lado, estas como en otra dimensión trabajando y cuando la función es muy buena y la energía se concentra como se tiene que concentrar al final te entra una especie como depresión, y de insomnio, entonces no puedes dormir, y te entra eso, como dicen que es muy parecido al post-coito, o sea como después de hacer el amor que te quedas muy relajado, igual termina la función y tú te quedas como muy relajado, claro que después de hacer el amor te duermes, y aquí no te puedes dormir, no te quedas como un buen rato donde no te puedes dormir, Federico Campbell acaba de escribir un libro que se llama Post-escritum triste, que es la misma sensación que al terminar de escribir una obra que te importa mucho, quedas en ese estado como de tristeza, como de depresión, post-coitum triste, bueno pues pos-actuación triste, terminas como en ese estado para el actor, para los que están en la otra actividad es diferente, porque están viendo y están conscientes al 100%, no están en estado

el actor

de ensoñación, porque tienen que resolver problemas técnicos, como lo es el director y los demás técnico, no ellos sobreviven con la histeria, por eso la gastritis le da primero al director, durante toda la función, porque esta consciente de todas las etapas, de si falló una luz, o el sonido no entro a tiempo, o a algún actor se le olvido un texto, o sea todo lo que sucede lo está registrando y el actor tiene la gran ventaja de que una vez que empieza ya se olvida de cierta manera lo que está sucediendo,

Capta por lo menos una parte de atención,

Ahá, exactamente, y ya entra en lo que es su trabajo, la actuación en donde no puede estar pensando en que si un foco se prendió o no, porque se desconcentra, ¿no?.

Algo que recuerdes que sería importante así destacar como testimonio o como anécdota de estos momentos, de alguna presentación que tuvieras,

Si por ejemplo donde se puede romper de pronto el proceso de ensoñación porque algún actor comete un error muy grave, por ejemplo Antonio Castañeda se cayó del escenario, en Hermosillo, andaba correteando un actor, entonces un padrino enfurecido que anda correteando a su ahijado para si puede darle una golpiza y en una de las vueltas se cayó del escenario, pero se cayó de verdad del procemio, cayó entre las butacas, con una cuestión de tal concentración, que se paró inmediatamente se subió y siguió correteando otra vez al actor, con una energía tal que ni el público se rió, ni se supo exactamente que paso,

O sea que pensaron que parte de la obra,

No como que entendieron que se había caído, pero que no había momentos para broma porque fue todo muy rápido y él es muy rápido y es un actor que cuando sucede algún error, se tiende a reír mucho, le gana la risa es muy difícil controlarlo y en ese momento no, fue muy controlable, otro que se me cayó del escenario fue José Ramón Osuna también, porque hay un obscuro total en desierto, y él en ese obscuro total tiene que seguir hablando y gritando para que el público lo escuche y entonces él para no desconcentrarse se siguió moviendo en la obscuridad total y se le acabo el escenario, se cayó, se raspó, se escuchó un golpe y cuando la luz vino él estaba bailando y gritando tal como la obra lo marca, entonces para nadie pasó nada, incluso ni para los actores.

O sea que él lo platicó,

Ahí nos lo platicó y nos enseñó los moretones, y como es obscuro total él va saliendo y entonces un actor va entrando, entonces los actores que van entrando, van entrando con unas varas largas y en la pura frente le pegaron con una vara y el siente que se desmayo un segundo, entonces cuando la luz viene, no pasa nada, eso es como parte así como muy extraordinario, a mi por eso me cae gordo el público, porque no tiene conciencia de eso, o sea están muy cómodos sentados en la butaca y criticando los errores de cada uno, en una posición muy comodina, claro es un berrinche personal mío, o sea que es injusto, no tiene porque saberlo, pero hay toda una

estructura atrás que se está moviendo y que no sabes que esta pasando, actores que de pronto entran al escenario porque esta haciendo mucho frío y se ponen unas pantuflas y tienen que estar en el desierto del Sahara 200 años antes de cristo yendo en unas pantuflas con unos ositos de Mickey Mouse, se les olvida que traían las pantuflas puestas, de esas hay infinidad de anécdotas de cosas que hacen los actores por error, pero por un error de concentración,

Y nunca por ejemplo en el momento este en que puede ocurrir algún error que sea algún error bueno el que tú marcaste de Antonio Castañeda que se cayó del escenario que fue un error grave, realmente o al menos para mí no parece que haya sido un error grave pues no, o sea fue más que nada un accidente y lo que más bien pienso yo en términos de errores por ejemplo que haya una como ausencia total del parlamento que le tocara expresar a alguno de los actores y ahí en ese tipo de situaciones que hacer, o sea ese tipo de situaciones no se han presentado,

No sí, se presentan muy seguido que algún actor se queda en blanco, los otros actores deberán demostrar la solidaridad, o sea el otro actor tiene que estar consciente por eso digo que es ensoñación no es olvidarse por completo, él claro palpa rápido que el otro se equivocó y tiene que tener la sensibilidad para saber exactamente cuando entrar o cuando darle tiempo, volverlo al carril y hacerle sentir que se equivocó, ¿no?, cuando hay dos o tres actores en escena es más o menos fácil, cuando hay como lo hacíamos antes, por ejemplo 15, puede suceder que haya tres segundos donde todo mundo capte y el problema es quien de los otros 14 va a entrar a salvar, si se les ocurre entrar a los 14 al mismo tiempo, sucede una catástrofe, entonces hay que a parte de estar consciente de que a alguien se le olvido, hay dos o tres que tienen jerarquía por su memoria y por su experiencia y hay como un respeto lógico, que tu dices el que va a brincar, porque así decimos, el que va a brincar es fulano, entonces fulano brinca, ¿no?, y hay unos que presumen de que son toreros y es cuando lo resuelven rápido, entonces a esos presumidos que lo hacen, presumen porque es cierto, se les deja, bueno no ha brincado, ahorita brinca,

Digamos que ese tipo de cosas de algún modo está planeado por si ocurre, esta el personal entrenado,

Sobre todo se planea y se organiza cuando alguien está haciendo una suplencia, por ejemplo, en caso de que suceda tal cosa brincas tú o brinca él, pero cuando no, no esta planeados pero te da como derecho, Heriberto por ejemplo tiene muy buena memoria y es casi seguro que entre y es muy cínico para resolver ese tipo de problemas, entonces entra y cínicamente lo resuelve y el espectador ni se entera, entonces hay otros que no tienen esa facilidad, pero piensas que aquel lo va a resolver, el problema es cuando se le atora a él, entonces alguien más quiere entrar, y en ese momento él se desatoró y entraron los dos al mismo tiempo,

Y si ha sucedido eso,

Si se resuelve y se ponen a platicar entre ellos, en fin, son cuestiones de emergencia que se tienen que resolver y que se han resuelto, nunca ha sucedido que la obra se tenga que parar una obra por esa razón, porque entonces si,

O sea que al final de cuentas, gente que hace teatro tiene la gran ventaja justamente de poder hacer ese tipo de maniobras vaya ¿no?

Deben de estar preparados para hacerlo y creo que si lo están, han salido muchas veces de situaciones, pero muchísimas, el problema más grave ha sido con un monologo, porque en un monologo quien te salva, o sea estás tu solo y si en un monologo nos sucedió en alguna ocasión que la actriz, anduvo paseándose con el texto metiendo el principio al final y para resolver el principio se fue al final y luego para regresar al principio y retomar el final, le costo mucho trabajo y volver bueno un mazacote de texto donde la obra no paso, o sea el público vio una obra muy rara, salió con unas sensaciones muy raras, de algo muy extraño, pero era por eso, y ahí si por ejemplo es grave porque hay lo que en teatro se llamaban géneros, entonces este género era pieza, en tono mesurado, tranquilo,

Era que perdón,

Pieza dramática se llama, entonces en un tono mesurado, tranquilo de personal que esta muy cercanos a la realidad, etc., y esta mujer con estos movimientos me lo volvió melodrama, o sea algo donde hay exaltación de los sentimientos, cuenta más la anécdota que el tema, entonces, que tan, si alguien se pone a llorar porque está histérico porque no haya que hacer, me cambia el tono de la obra y la intensión de la obra y es grave, pero aún eso, el espectador no sabe exactamente que pasa, digamos que en términos de memoria, no va a saber ni que paso,

Pues esa es la otra, verdad, que finalmente el espectador pues está presenciando algo que no conoce, que más bien desconoce y que en ese sentido es difícil que se percate de si algún error ¿no?,

Claro pero si lo esta percibiendo, y si a la mejor no vuelve al teatro,

Porque dices que si lo está percibiendo

Está percibiendo algo extraño, si percibe que no es,

Más como intuitivo,

Ahá como intuitivo y sientes, siente que la obra no le gusto, que algo paso, no puede decir que algo paso, pero no es correcto, no debe pasar, porque sería tanto como admitir que cualquier error es permitido siempre y cuando el público no lo perciba, entonces nos vamos a soltar las amarres y vamos a hacer mal teatro y eso no debemos permitirlo, o sea son errores y son salvables, pero ya aquel error es grave, es de amonestar a la actriz digamos, es de amonestarla y ponerse a trabajar más, ya puede ser tomado como indisciplina, entonces eso me preocupa, no pues de todos modos el espectador no capta, si el espectador capta todo, no ve el error exacto, pero si capta y tenemos que trabajar para la perfección y no perdonarnos los errores como si fueran chistosos,

Hay algunas cosas en el teatro y esto te lo digo más como espectador que como otra cosa, que yo no logro entender mucho ni explicarme, por ejemplo eventualmente ocurren situaciones en el teatro, que cuando uno pregunta, bueno y porque hicimos esto, entonces la respuesta es, o normalmente es bueno, ¿cual es la interpretación que tú le diste?, digamos la intención es digamos presentar una obra, o presentar tales procesos en una determinada obra, con el afán de que cada quien de algún modo se llegue a su propia interpretación, o habrá diferentes interpretaciones de esa obra y finalmente como que nunca queda claro, ¿cual es la intención de la obra, o sea cual es digamos el mensaje que a la mejor quiere transmitir, porque yo estoy clara de que el director tiene una intención cuando define tu vas a hacer esto y vas a decir esto y vas a moverte así y así, esa es una primera intención digamos que es del director, esa sería la pregunta del espectador, por ejemplo acordándome así, con ejemplos concretos, no recuerdo exactamente cual obra fue, pero la entrada por ejemplo del hijo de Pedro González, una entrada, creo que entraba dos o tres veces y no me acuerdo que decía al entrar, yo no entendía, entonces ahí se deja mucho como al azar de lo que cada quien quiere interpretar y como a la saga la pretensión del director, esto como digamos se logra explicar, no se pues hasta donde puede llegar una cosa o la otra ¿no?,

Depende del tipo de obra, o sea hay obras por ejemplo como El Álamo Santo, que es más un rompecabezas para armar, entonces ese rompecabezas si lo debe armar en gran medida el espectador, pero el director tiene muy claro lo que quiere para poderlo hacer, una de las cosas que se pedía, que digamos el concepto de la obra, es que finalmente todos traemos a Cristo en nuestro corazón y todos traemos a la Virgen María en nuestro corazón y todos podemos ser Cristo y la Virgen María, a partir de nuestras acciones, tanto como el lado negativo también, entonces tu vez, vez que hay cuatro Cristos y hay cuatro Vírgenes durante la obra, entonces la entrada de Pedrito era simplemente las primeras veces una identificación con ese niño, para que cuando apareciera, su aparición, bueno es el que andaba por ahí corriendo ahora se avienta un texto largo, entonces la primera era nada más meterlo, meterlo, meterlo a la memoria del espectador para que entre, no hay mayor intención y cuando entra, él entra, entonces todos somos Ángeles y todos somos Demonios dentro del Álamo Santo, claro que lo que el espectador no lo va a interpretar exactamente así, pero si yo no lo tengo claro, entonces no transmito ni eso ni nada, entonces yo tengo muy claro lo que quiero y a partir de que yo tengo claro lo que quiero, el espectador puede sacar deducciones múltiples a partir de su experiencia personal ¿no?, por ejemplo no se si viste Four Bleeze,

No, no lo vi,

En Four Bleeze por ejemplo esta una imagen de madera, y es una imagen tomada de un libro histórico, entonces esa imagen de madera, el personaje que es Madero en el escenario se confronta con la imagen, o sea voltea a ver el cuadro y él quiere comportarse para los ojos contemporáneos como el cuadro no lo estaban dando, o sea el quiere ser como la historia dice que es, pero no esta a la altura, de lo que la historia dice de él, porque nadie esta a la altura de lo que la historia dice de él, porque nadie esta a la altura de lo que la historia dice de él, no porque sea Madero, sino porque todos en la vida cotidiana no somos estatua, ni somos cuadro para la posteridad, pero aparte los mexicanos no sostenemos lo que pretendemos ser, o sea

somos los más chingones del mundo, como México no hay dos y en la realidad no somos nada, somos unos bueyes que tenemos muchas dificultades, tanto como que no somos nada, no pues, pero no sostenemos la imagen que tenemos de nosotros mismos, entonces si yo paro a Madero borracho contra su propia imagen, intentando borracho sostenerse con la imagen no lo logro, pero el concepto es nuestros héroes no están a la altura de lo que hacemos de ellos, ni nosotros podemos sostener a nuestros héroes en el pedestal donde los ponemos con nuestros hechos cotidianos y reales, ese es el concepto, el espectador ve a Madero borracho queriendo imitar su propia imagen, eso es lo que él ve, y un cuadro que se les mueve y que no lo deja ponerse en el centro, naturalmente que si el espectador ve eso, no va a aceptar el concepto que yo metí así de claro, entonces, pero algo va a intuir, algo va a saber y va a sacar sus propias conclusiones, pero es muy difícil que concluya todo el trabajo de investigación para llegar al concepto, ninguna obra se puede mover sin un concepto que la sostenga y el problema con los directores locales es que hacen obras con ocurrencias y no por concepto, entonces es un concepto el que te sostiene toda la obra y este concepto que sostiene esa obra, tiene que ir con toda la obra, Félix Díaz, el personaje que hace Pedro González por ejemplo quiere ser como Porfirio, entonces no puede, se le caen todas las medallas, entonces anda levantando medallas, todo el tiempo se las quiere acomodar pero se le caen, no está a la altura de lo que quiere ser, esas dos cosas por ponerte un ejemplo tienen un mismo concepto que la sostiene y a la mejor lo que el espectador ve, tiene que intuir que está ligado pero no lo sabe exactamente, entonces ahí es donde viene la deducción del espectador, pero la obra está claramente planeada y sabe muy bien lo que quiere y de ahí el espectador desprende lo suyo, si el director no es capaz de explicar o se escuda en el tú interpretalo, digo anda mal, es cierto, tu interpreta, es verdad, pero no te voy a decir cual es el fusilamiento y el concepto que sostiene la obra, el andamiajo que sostiene la obra, y eso tiene que ser clarísimo y tiene que estar en la luz, en la escenografía, por ejemplo la escenografía de una mesa como de seis metros y llena de cosas grandísimas que los espectadores se veían chiquitos en relación a esto, o sea cada una de las cosas, en el vestuario, cada una de las cosas que entra, están sostenidas en el mismo concepto que sostiene la obra en general,

Así sean las cosas más técnicas,

Más técnicas y más líneas con una medalla que se cae, o una mesa que es de ocho metros.

Ya hablamos un poco de testigos y anécdotas Angel, a mi me gustaría nada más saber ¿Cuales consideras que serían los testimonios o las vivencias más intensas que ha tenido el taller de teatro universitario?

Yo creo que una cosa por ejemplo muy importante para el taller fue la gira del Álamo Santo, o sea aventarse cerca de un mes, 30 personas, arriba de un camión, dando una función en una ciudad y avanzando a la otra, o quedándose dos días en una ciudad y avanzando a la otra con treinta personas, es como para matarnos entre nosotros, ¿no?,

Es como un matrimonio colectivo ¿verdad?,

Si, forzoso, entonces esa gira nos la echamos y a mi no se si, bueno a mi me hospitalizaron en Querétaro, de la gastritis y de todo, de la tensión de saber lo que estaba pasando, se iba descomponiendo el camión de la escenografía etc., bueno muchas cosas y andar lidiando con todos los actores, que creen que el director es su papá y su psicólogo y todo, y entonces te piden que les resuelvas todo, ¿no?, ya el colmo fue que uno en Guanajuato me pidió que le consiguiera por favor un unicornio de oro, pues ya era así como que el colmo, entonces aguantar esos casi treinta días, es la experiencia más intensa para mi como director del taller, porque, porque aparte todavía no aprendo, pero entonces aprendía menos a delegar, a que cada quien haga su trabajo entonces andas checando todo, todo, todo, con un afán perfeccionista equivocado, porque finalmente cada quien tiene que ser responsable de lo que le toca, pero soy muy aprensivo con eso, entonces tanto para mi, yo creo que también para los otros actores fue una experiencia muy, muy importante por lo que significa y regresamos muy unidos y muy contentos, después de la gira, si en verdad, es algo que no se logra, no creo que nadie y ahí si me atrevo a decir que nadie aguante una travesía como la que aguantamos nosotros, con esa cantidad de gente, esos días y regresar con la armonía que regresamos nosotros, no creo,

De la gente de teatro,

De la gente de teatro y de cualquiera no me atrevería a decir que nadie, pero a cualquiera le cuesta trabajo, porque se trata de un colectivo que tienes que subir y cargar un camión, un camión de redilas de carga, que hay que subirlo y cargarlo y armar una escenografía y bajarla e irte al siguiente pueblo con músicos que tienen que bajar un montón de instrumentos y montarlos y quitarlos y volverlos a subir y entonces en este ajeteo se va la vida durante treinta días, una parte arriba del camión y otra parte abajo, metido en el teatro acomodando las cosas, entonces todos son responsables de todo,

En cierta forma es como viajan los dueños de los circos,

Si claro, es andar como húngaro, y que se te quedo el camión de la escenografía, entonces dejas tirado a alguien a la mitad de la carretera para que se regrese a buscarlo, que eso hicimos por ejemplo y tu ya vas llegando a Tepic y el camión se quedo en Mazatlán y entonces regresate y búscalos y díganme que paso porque ya di una función en tal parte sin escenografía y espero que llegue, para cuando lleguemos por lo menos a Guanajuato, porque fue quien nos pago la producción, entonces como le vamos a llegar sin producción al que nos pago la producción y entonces regresate y el actor allá grita y dice, oye pero yo necesito hablar con mi mamá, y el otro me dice que debe no se que cosa, y al otro se le quedo el vestuario en Hermosillo y me lo viene a decir hasta acá y en fin todo, todo, todo, y a los músicos se les reventaron las cuerdas y ya necesitan cuerdas, y uno de ellos se peleó con un actor, porque como no son del mismo grupo no se llevan bien, entonces todo, todo,

Alguna otra anécdota o testimonio así de este tipo que consideres importante que allá ocurrido,

No lo que considero importante ahorita es lo que viene, porque tiene que ver un poco con este tipo de testimonio, lo que viene también como grupo, porque vamos avanzando y vamos también

avanzando en edad y ya vamos teniendo hijos, entonces de pronto una actriz como Rosa María Martínez me dice bueno, pero, yo estoy condenada como mujer a que porque tengo hijos ya no voy a seguir siendo actriz, o sea donde voy a dejar a mis hijos, y se me hace muy injusto, y yo tengo la obligación de resolverle ese problema, junto con ella ¿no?, resolverlo junto, pero ya empiezo a partir de la que nos vamos a echar en febrero, a planear quien le va a cuidar los hijos a la actriz, para que pueda trabajar, pero se trata de un boleto de avión más y de alguien que le cuide los hijos,

O sea de alguien que pueda cuidárselos mientras,

Acompañándola mientras ella da función, o sea que pueda hacer varias cosas, pero al mismo tiempo, cuando la función empieza se dedique solamente a cuidar los hijos de la actriz y no estamos hablando de un día, que va a salir, o una semana, pero ahora vamos a aventarnos el mes que entra una gira de veintitantos días, o sea en donde van a estar sus hijos, tiene razón o no, debo tomarlo en cuenta, o no me debe importar y que ella lo resuelva, me parece injusto, porque es una mujer que le ha dedicado mucho tiempo al teatro, que ha hecho del teatro su vida, y yo tengo que responderle a eso, y la universidad también de alguna manera, sin ser paternalista y sin arreglarle por completo su problema tenemos que estar conscientes de eso, entonces ya empezar a planear las giras, pensando en quien va a cuidar los hijos de Rosa Amelia, los de la otra actriz que se le ocurra embarazarse y que tienen todo el derecho de realizarse plenamente como mujeres sin perder su parte creativa, ¿no?

Pues si, así es, estoy pensando por ejemplo en este caso por ejemplo la universidad le otorga el servicio gratuito y guardería a los empleados universitarios, o sea de algún modo les resuelve el problema, me imagino es la misma situación ¿no?, aquí,

Si, con el agravante que andas de gira,

Hay una visión que generalmente se tiene de los artistas, algo así como que los artistas están digamos en un mundo digamos mágico, fantasioso, todo este tipo de estereotipos, ¿no?, que nos podrías decir al respecto Angel, como es el mundo del artista, como es la dinámica interna que viven los artistas en este espacio del escenario y las artes,

Te refieres como un espacio social, ¿no?, yo creo que a propósito nos quieren poner al margen, o sea es como una visión muy comodina, porque ante cualquier cosa que digamos, es mucho más fácil decir, ah, es que son artistas entonces no les hagas caso, ¿no?, porque es todo lo contrario, ¿no?, el artista esta constantemente informándose, constantemente queriendo saber que es lo que está pasando con su entorno, porque tiene que reflejarlo sobre el escenario, entonces somos gente informada y no desinformada o que estemos en un estado de, en la luna todo el tiempo, estamos muy conscientes de nuestra realidad y de nuestra realidad política y social, sabemos lo que está pasando, entonces es mucho más cómodo, mandarnos a la marginación, con el hecho de decir, bueno son bohemios,

A eso me refería,

Me cago en la palabrita, para decirlo en otras palabras, entonces no somos bohemios, somos gentes que estamos haciendo un servicio a la sociedad, como lo esta haciendo un médico, un veterinario, lo que sea, entonces nosotros estamos trabajando para nuestro entorno y para nuestra sociedad con mayor compromiso, porque nosotros si tenemos la obligación de pulsar lo que está sucediendo en el país y no de responsablemente cumplir nuestra función sin importarnos lo que suceda con los demás, nosotros constantemente estamos preocupados por lo que sucede con los demás, es nuestra obligación y se te empieza a volver pasión por supuesto, pero entonces a partir de ahí, de este estudio, de esta búsqueda de entender el pulso de lo que es México, de lo que es nuestro entorno, de lo que hace el presidente municipal, o el gobernador, molestamos, entonces es más cómodo decir, están loquitos no les hagas caso, es una visión comodina, para igual ¿no?, dejarte al margen también en lo que son las conquistas económicas y sociales de otro tipo de trabajadores, entonces como esta loquito y es bohemio y se anda divirtiendo,

Termina cassette 2, lado A,

Principia cassette 2, lado B.

No es un espacio para que te entretengas, es un espacio respetable para que puedas hacer tu trabajo, que es tan respetable como una oficina para el burócrata, o el espacio para el dentista, o el consultorio para el doctor, es un espacio para trabajar, con un sueldo para poderlo hacer decorosamente, para que haga tu trabajo profesionalmente, pero el problema es que no se aprende a respetar del todo como una profesión, y mira que hemos avanzado muchísimo y la universidad nos respeta muchísimo en relación a otras instituciones.

Es que fíjate que si, pienso yo, no se, tu que opinión nos puedes dar al respecto, yo creo que sería importante que nos dijeras, Angel, como que hay una visión muy generalizada en términos de, y en todas áreas, sea teatro, música, danza, etc., vida bohemia, taciturna, pasional, mujeres, alcohol, noches, drogas, o sea, todo este tipo de elementos que se asocian a la vida de los artistas, o sea que tan certero es esta situación, dentro de la vida que finalmente ocurre en la noche, generalmente, trátase de, más siento el teatro y la música, ¿no? que la misma danza, probablemente también pero, en menos cantidad, ¿no?, o sea, tu que opinas, o sea, que ocurre realmente, ocurre esta situación, ¿hay algo de esto?, no hay definitivamente nada de esto, ¿que opinas?

La hay como la hay en un hospital, o como la hay en las oficinas de gobierno, o sea, quien se dedica al alcohol, yo no me tomo un trago, Luis Hiraes que dirige el taller de música tampoco se toma un trago, pero hay gente que si toma, pero toma bien, en cualquier otro lugar, no tiene nada que ver, o sea las cosas suceden en la noche, porque son los espacios de nuestro trabajo, entonces la gente de pronto le parece que es una actitud de flojera, que nos estemos levantando a las 11 de la mañana, pero nos estamos acostando a la cinco de la mañana trabajando, a las cuatro, o a las tres o a las 12 de la noche algún día, y estamos trabajando un domingo cuando los demás están descansando, entonces son, salvo los horarios que son otros, en todos los demás, habría un equilibrio, en relación a perversiones, a drogas, a todo exactamente igual que en lo que sucedería en una oficina, si tu entras a cualquier oficina de gobierno y haces un antidoping,

y vienen a un grupo de música y les hacen un antidoping, sale la misma relación de droga en unos y en otros, no estoy diciendo que haya o que no haya, estoy diciendo, que es exactamente la misma, y que no tiene que ver con la actividad, que tiene que ver con la sociedad y con las preferencias de cada quien, y que todas son respetables, pero, que no tiene que ver con la actividad, pero es mucho más fácil lavarse las manos con los loquitos o con los bohemios, que asumir una responsabilidad social, entonces es parte de los tabúes, mañosamente sostenidos, ¿sí? porque cuando ponen de ejemplo, mejor no ponen de ejemplo al revés. Mira una gente de teatro como Vicente Leñero, es el sub-director de "Proceso", y su pasión y su vida es el teatro, y hacer teatro y vivir del teatro, así se llama su libro, bueno, de ese mejor nos olvidamos y mejor pensamos en que todos son loquitos, ¿no?, o la vida de Germán Dehesa, es el teatro de eso vive y principalmente esa es su pasión, no, no, no, pero eso no importa, lo que importa es que esos están locos ¿verdad?, entonces hay como esa tendencia a desacreditar con un apapacho, porque es muy truquera, o sea, es como decirte, "hay que buena onda, que bien esta todo", es como un apapacho, esta muy bien, síguete divirtiendo, y yo no tengo ninguna responsabilidad contigo. Entonces es un truco, contra el que hay que luchar con una actitud profesional, cada día más. No todo es queja, creo que se esta logrando, o sea, creo que la universidad si va dando pasos en esa dirección, que cada vez más profesionalizar sus áreas de arte, y en ese sentido nos falta mucho por avanzar, pero también es cierto que hemos avanzado mucho más en poco tiempo, que otras universidades.

Pues no de gratis es el dicho ese ¿verdad?: "como por amor al arte" ¿no?, de ese apapacho truqueo que dices ¿no?

¡Ah sí!, o de "vivir del aplauso", o esas tonterías, ¿no?

A mi me gustaría preguntarte Angel, en el desarrollo del Teatro Universitario, desde su origen hasta la actualidad, consideras tu, como director de teatro, que ha existido en el interior de la Universidad alguna política cultural, que digamos defina un concepto, digamos general, temporal o particular, en relación con las diferentes áreas de las artes, especialmente en el caso del teatro, consideras tu que ha habido alguna política cultural en especial que defina, digamos, un camino o que constantemente se este modificando o...

Yo creo que somos una universidad muy joven, y la universidad en si, y luego si a eso le sumas que Extensión es aún más joven, y que el área de Difusión Cultural o Actividades Culturales es más joven aún, es muy poco tiempo, entonces, no había, creo que hay cada vez más, una política cultural a seguir, sino más bien ha sido a partir del empuje de los creadores, y de que por fortuna, creo, ha habido creadores dentro de la universidad, muy importantes, que han revasado las propias expectativas de la universidad, respecto a proyección, y respecto, por lo tanto a necesidades, se han tenido que ir abriendo la universidad, para poder cumplir con las necesidades de estos grupos que ella misma por fortuna genero, entonces gente como Luis Hiraes, o como Carmen Bojorquez, por darte un ejemplo, han generado pues, por sus giras internacionales, por sus festivales, por esto, una serie de cosas que han obligado a la universidad a hacer algo al respecto, o sea ha sido a partir de los creadores, que esto se ha dado, ahora, ya viendo todo esto y este crecimiento importante, ya hay un plan, de cuando menos hacia el

interior de actividades culturales, de regular el crecimiento y de hacerlo bajo una meta, y una estructura más coherente, más lógica y más organizada, ¿no?, eso se acaba de hacer y se acaba mejor de apoyar un plan para hacerlo, diseñado por Marisela Jacobo, para crecer con orden, pues se ha venido creciendo así como dime tú, y según las necesidades, y hay que crecer tomando en cuenta esas necesidades, pero con una meta y un objetivo, y una de esas metas y objetivos importantes es la profesionalización, despegarnos, o no despegarnos, pero cumplir con las necesidades de hobby, de pasatiempo de los universitarios a un nivel muy ínfimo y al mismo tiempo cumplir con las necesidades de experimentación y de búsqueda de excelencia en otro nivel, de profesionalización, entonces, poder cumplir con los dos niveles, como universitarios, yo creo que eso sería lo ideal, y pienso que para allá vamos avanzando poco a poco.

Y entonces considerarías tu que sería importante que esta política cultural que ahora inicia, digamos con este proyecto que comentabas, que digamos, se defina un poco más, se pula un poco más, esta política cultural, en relación con las artes en especial, de que manera, porque hasta ahorita lo que siento que comentas más, es que, bueno, que la política cultural tiene que ver más, en términos de la definición de la profesionalización, finalmente lograr mejores condiciones para la gente que trabaja en el ámbito de arte, pero pienso yo en una política cultural, tal vez, digamos mas amplia en términos de proyecto cultural para estas áreas, pues ¿no?

Yo creo que si se debería intentar definir más, sobre todo por el hecho de ser universitarios, o sea ¿cual es la política cultural de la universidad?, que la hace diferente, porque tiene que serlo, en relación con la política cultural del Instituto de Cultura o de los municipios, o de la federación, ¿cual es nuestra política cultural como universitarios?, ¿que metas tenemos nosotros?, ¿hacia donde queremos ir?, evidentemente debemos querer ir hacia puntos, en una misma dirección, pero hacia puntos diferentes en relación con las otras instancias, creo que eso se debe definir más, pero al mismo tiempo pienso, que si viene dando de una manera natural, ¿no? el respeto a la diversidad, la experimentación, por ejemplo, serían cuestiones que no necesariamente el estado esta obligado a este tipo de cuestiones, debería estarlo, pero no, pero yo creo que la universidad, yo creo que uno de los puntos, por ejemplo de una política cultural para con los grupos, sería búsqueda de nuevas formas de expresión, darse el lujo de experimentación, creo que hacia allá debería de ir, por decir solamente algo, pues, que nos haría diferentes en cuanto obligaciones de política cultural con otras instancias, ¿no? dejando por supuesto a un lado cuestiones como censura y todo esto, carácter mismo de la universidad es la pluralidad, la divergencia, la polémica, entonces sería sano sentarnos y hacerlo, pero tampoco, sin engranarnos mucho en eso, que luego deviene mucho rollo, y resulta falso, en gran medida se viene dando de una manera natural, la universidad, salvo, etapas, o asuntos transitorios, ha sido respetuosa yo creo de sus creadores, ¿no?, quizás habría que darle forma a esto, y dejarlo establecido, para que no este sujeto a vaivenes o al sentir de fulano rector o fulano director de extensión, y que sea ya una política cultural establecida, y tener puntos y leyes que citar, para la hora de defender nuestro trabajo.

¿Cuales consideras Angel, que serían las principales limitaciones o carencias por las que atraviesa actualmente el Taller de Teatro Universitario?

Pues la falta de esa profesionalización en todos los ámbitos, o sea tener una planta de actores pagada y estable para trabajar, y a partir de ahí todo lo que de eso se desprende, que la universidad ha venido pagando poco a poco, por diseños, etc., tener más libertad para hacer ese trabajo, pero sobre todo lograr la subsistencia de los actores, de su trabajo, y eso no lo hemos podido lograr, los actores, muchísimos todavía están trabajando por amor al arte, entonces también en eso hemos avanzado, pero ahí es donde más nos faltaría por avanzar, ¿no?. Y pienso también que un proyecto, un esquema de conexión con la comunidad mucho más fuerte, o sea lograr que la comunidad sienta suyo los grupos artísticos locales, porque en realidad hay calidad, entonces que lo sepa, que este consiente,

En realidad que, ¿perdón?

Hay calidad en los trabajos que se están haciendo, no hablo del Taller de Teatro, sino en general, entonces, que estén conscientes, la comunidad, y logremos engranarnos, creo que eso nos ha faltado todavía, entrar más en el curso de la ciudad, por lo menos en nuestra ciudad, o de las ciudades del estado, y engranarnos con ellos y que la comunidad nos haga suyos, y este presente en nuestro trabajo, falta mucho de eso todavía, esa es una carencia grave que hay que resolver.

A la distancia del momento de origen del Taller de Teatro Universitario, ¿cuál sería el balance que tu haces, del propio taller?

Pues yo hago un balance, la verdad muy positivo en términos generales, veo por ejemplo el desempeño de los actores cuando toman cursos, por ejemplo con otro, con otro instructor, y que a ese curso asisten otros actores de otros grupos, y digo, es realmente asombroso la preparación que los actores tienen, con todo y que les falta muchísimo, es otra, o sea están completamente a otro nivel de trabajo, de disposición para el trabajo, de información, de lecturas. Te lo digo porque ahora estoy dando clases en el diplomado de teatro de Tijuana, y los actores del grupo, se fueron a tomar el diplomado, buscando precisamente esa profesionalización, yo tengo un año en diplomado, y es abismal, o sea la preparación que ellos llevan, en relación a los otros actores que están tomando las clases y el curso, es otra cosa, y es más asombroso porque yo estoy completamente inconforme con esa preparación, o sea, constantemente les estoy pidiendo más, y cuando veo como ellos son la punta de lanza, digo, bueno, ¿como estaremos? ¿verdad?. Ahí, viendo a los actores, el desarrollo de los actores, es donde yo hablaría, más allá de presentaciones o premios, el avance. Yo creo que si, hemos logrado hacer de los actores, y digo hemos logrado, porque no soy solo, hemos logrado hacer de los actores, gente éticamente preparada, consiente de sus limitaciones, y con ganas de seguir avanzando y sabiendo y respetando la actividad y entregándose a ella, no es fácil, y a mi me parece el mayor logro, o sea, que un grupo, cuando menos 10 personas, ocho de ellos o los diez, aparte de los que ya se dan por sentado, digamos, 10 jóvenes, que entraron, sin saber prácticamente nada de la actividad teatral, hayan hecho de esto su forma de vida y su actividad principal, y aparte lo hagan con una ética, con un profesionalismo y una entrega al trabajo, insisto, con consciencia de sus limitaciones, que me parece lo más importante.

¿Cuales consideras que serían las expectativas o las actividades más apremiantes que tendría que hacer para su desarrollo del Taller de teatro Universitario?

Yo creo que lo vamos a hacer ahora este año es importante. Vamos a, siempre nos hemos preocupado por formar un público, por vender las funciones, por contactarnos con las escuelas, por dar charlas con alumnos de secundaria, de preparatoria, siempre hemos tenido esa preocupación y la hemos hecho siempre, pero ahora la vamos a hacer oficialmente, o sea, yo creo que es necesario crear ese público, dando por descontado que nos tenemos que formar nosotros cada vez mejor, o sea, formar ese público, y ahora vamos a hacer el año que entra una temporada de teatro escolar con teatro clásico, bien hecho, entonces vamos a poner a Shakespeare, pero en comedia, digo pero, porque ya lo tenemos en tragedia, en comedia, muy bien hecho, muy profesional, para que los muchachos de secundaria y de preparatoria tengan acceso al teatro clásico y salgan contentos de haberlo visto, y tengan ganas de volver al teatro, e inculquen ellos en un futuro a sus hijos, la necesidad de un acercamiento a las artes, yo creo que eso es muy, muy, importantes, afortunadamente la federación esta consciente de eso y el nuevo director del Instituto de Cultura parece que también, por lo tanto la Secretaría de Educación ha actuado, parece que también, estamos en pláticas, y pues la Universidad se da por descontado y esta, te digo esta en la mayor disposición, de colaborar para que todas las instancias se engranen y se pueda pasar 10 mil, 20 mil, 30 mil, 40 mil, adolescentes por el teatro viendo buen teatro escolar, esa es la idea, yo creo que ahí esta la base de la formación de un público, y lo vamos a empezar a hacer, como parte del trayecto del grupo. Y lo otro el podernos seguir sosteniendo como compañía de repertorio,

¿Como que, perdón?

Compañía de repertorio, pero esto cada vez con mas seriedad, o sea, siempre decíamos que lo teníamos, y de alguna manera es cierto, pero hacerlo cada vez más, o sea, tener 3, 4 horas vivas, actuales, que se puedan estar presentando, que termine de hacer medida por medida, que es la obra de Shakespeare que vamos a poner, y te engranes con la tragedia, como es también "Macbeth" y tengas al mismo tiempo "Desierto", o tengas "Desabaiba", la obra que esta poniendo Ramón Tamayo y que puedas mover varias obras, junto con las obras infantiles que tenemos.

Como los músicos con su repertorio,

Como un repertorio, y que aparte, y entonces no estés obsesionado por poner una obra y otra y otra. Si no que agotes un público para cada obra, porque otras de las manías del espectador, ¡claro!, afortunadamente es el espectador que nos sigue, que es el que pregunta: "Cuando viene la otra?", cuando no has dado ni 7 funciones de una, pues, entonces ahorita ya llevamos 60 y tantas funciones de lo de "Macbeth" y queremos llegar a las 100 y a las 200 y tenerla ahí, presente siempre, entonces esa seria la mira y creo que es lo que es necesario hacer, y eso va a permitir aparte, lo del teatro escolar, la profesionalización de los actores, porque todo actor va a cobrar por su trabajo, porque va a ser muy módico, valga la redundancia, lo que pague el estudiantado, y sin embargo, es suficiente para que los actores puedan cobrar por su trabajo,

dando dos funciones diarias, de lunes a viernes, durante un año, para que pasen todos por ahí, los que viven en el valle, o sea, que vengan del Km. 57 o que nosotros vayamos, y que vayamos de nuevo a San Quintín, y a todos los ejidos, que todo mundo, adolescentes, vean, vean la obra.

Esta muy interesante eso,

En un proyecto que ya es un hecho.

Porque además a nivel secundaria, es el teatro lo que se les esta enseñando, ¿no?; hay una área donde les enseñan teatro y que mejor que acudan y vean alguna representación,

Aha, bien hechas, y que sepan de que se esta hablando, y que ellos se interesen después por venir por su propia cuenta.

Como es esa dinámica de la representaciones en teatro, parece, yo se que es muy, muy importante, pero no se si solamente si por la cantidad, y bueno, también me imagino, también por supuesto que por la experiencia que se va adquiriendo con el número de representaciones de una obra, pero tiene ¿algún otro significado?

No, digamos no hay, hay ciertos rituales como debelar una placa, porque no es fácil cumplir 100 representaciones, entonces se debela una placa por las 100 representaciones, y cuando se llega a 200 también y así, cada que llegas a 100 y 100 representaciones, vas debelando placa, pero, lo que es importante, es que una obra debería estar en funciones, hasta que agote su público, y no porque ya dio, va a dejar de dar, o sea, si hay un público que quiera ver esa obra y para eso hay que motivarlo, la obra esta, debe estar presente siempre, ahorita por ejemplo "Cada quien su vida", no se cuantas representaciones tienen, creo que 400, pues va a seguir, ¿no? porque, entonces un actor, por ejemplo, que tiene tres años haciendo una sola obra, y bueno, por que el actor gana en experiencia o pierde, ¿verdad?, entonces, la idea es que gana, gana ¿por que? porque también ya tiene esa obra, y el puede encontrar maneras de ir trabajando paralelamente otras obras, para presentarlas en otros horarios y en otros tiempos,

Y además no siempre son los mismos públicos, ¿no?

¡No, nunca!

Entonces eso te esta dando una experiencia diferente...

Y una experiencia diferente, exactamente, enfrentarte a otros públicos. Entonces es una manía eso, es una manía de pueblo chico, y es una manía que tienen los actores, también muy mal acostumbrados, por desgracia a trabajar para los estrenos, o sea, yo trabajo en el estreno, viene mi familia y me ve, y pues ya, como que baja la energía y se acabo, es parte de la falta de profesionalización, tengo que sostener una obra mucho tiempo, y tenerla, y estar enamorado de ella, y trabajarla cada vez, y encontrarle cada vez más cosas, entonces eso también es parte del aprendizaje.

O sea, que tienes que estarla recreando, si no, no le transmites la energía y la vida que necesitan a la hora de ponerla en el escenario ¿no?

Exactamente, se llama academización, o sea, tu ya entras, prendes un motorcito, y se va mecánicamente, pero ya no hay emoción, ya no hay, ya no hay un trabajo.

Y que difícil es eso, ¿verdad? para lograr sostener eso, pues, de que no te vaya a ocurrir, como que prendes un cassette y ahí fue ¿no?

Aha, ¡y ya te vas con la pura memoria!

Pues si..

O sea constantemente, hay actores que cuando están en este tipo de obras, toman talleres para desintoxicarse, por decir una palabra, que toman talleres de, como si fueran principiantes una actor de mucha experiencia de pronto toma un taller de principiante, para hacer los ejercicios del principio, los ejercicios elementales que te obligan a una emoción pura, rústica, de entrada, de pleito, son ejercicios muy sencillos con los que empezamos a trabajar los actores, estos actores de mucha experiencia yo los he visto personalmente tomando cursos como si fueran principiantes, para entrar en esa dinámica de mantener tu registro emotivo, es como un motor, que le tienes que dar servicio, pero mantener tu cuerpo y tu registro emotivo, en condiciones para trabajar, es un trabajo, ¡no somos bohemios ni locos!

Pues creo que serían todas las preguntas a reserva de una última, que mas bien tiene que ver ¿con si quisieras agregar algo que no estuviese contemplado en la guía de entrevista, que consideres importante con el desarrollo de Teatro Universitario que se nos haya escapado desde ayer?

¡Ah! pues lo único que espero, que haya conciencia de que no soy el Teatro Universitario, que hay un grupo trabajando en Ensenada, un grupo trabajando en Tijuana y un grupo trabajando en Tecate y que el Teatro Universitario somos todos, y que vamos avanzando todos, esos grupos también han tenido logros importantes, y han ganado muestra, y son importantes, tanto en sus localidades como en algunos casos en el país, ¿no?. Y en otros como en Tijuana, ha tenido muchos altibajos, muchas dificultades, pero acaba de entrar también Serrano, un ex-compañero del grupo, que se fue a estudiar a México, a profesionalizarse y ahora lo esta sacando adelante, el taller de teatro de Tijuana,

También universitario?

También universitario, ¡claro!, igual es con Virginia Hernández, y Rodríguez Rogera en Ensenada, entonces son gentes que estamos trabajando juntos como universitarios, ¿no? y que el taller de teatro no es Angel Norsagaray, ni el teatro de la universidad, sino que somos muchas gentes trabajando. Nada más.

Pues muchas gracias Angel.