

UN HOMBRE DE TEATRO

Julián Guajardo

Armando de
León Montaña

Tomo I

UN HOMBRE DE TEATRO:

Julían
Guajardo

Volumen I



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN®

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Dr. Jesús Ancer Rodríguez
Rector

MC Rogelio Garza Rivera
Secretario General

Lic. Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura

Dr. Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones

Lic. Edmundo Derbez García
Centro de Documentación y Archivo
Histórico de la UANL

Redacción y edición: Armando de León Montaña
Corrección y estilo: Diana Alonso Palacios
Diseño editorial: Elena Herrera Martínez y Alejandro Derbez

Centro de Documentación y Archivo Histórico de la
UANL. Alfonso Reyes 4000 norte, Col. del Norte, planta
principal de la Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías,
Monterrey, N.L., México, C.P. 64440.
Teléfono: + 52 81 8329-4000, Ext. 6578 y 4265

Primera edición, 2014
© Universidad Autónoma de Nuevo León
© Armando de León Montaña

ISBN 978-607-27-0219-6

Impreso y hecho en Monterrey, México
Printed and made in Monterrey, México

UN HOMBRE DE TEATRO:

Julián
Guajardo

Volumen I

Armando de León Montaña

Universidad Autónoma de Nuevo León
Monterrey, México, 2014

AGRADECIMIENTOS

El autor agradece al maestro Rogelio Villarreal todas las facilidades ofrecidas para la realización de este libro.

A Julián, por su enorme paciencia, lucidez y sentido del humor. También porque siempre estuvo puntual en las citas de trabajo.

A Jesús Briones, Patricia Belmontes y Anabel Mariscal, por la captura de notas informativas.

A Edmundo Derbez García y su equipo de trabajo del Centro de Documentación y Archivo Histórico de la UANL (Diana Alonso Palacios, Elena Herrera Martínez y Alejandro Derbez) por el cuidado de esta edición.

Para Norma Alicia Briones Ávila

A MANERA DE PRÓLOGO

Jueves, primero de marzo de 2012, cuatro de la tarde. En esta fecha y hora soy citado por el Secretario de Extensión y Cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León en su oficina de Colegio Civil, a donde llego puntual. Debo aclarar que desconozco el motivo de la convocatoria.

Un minuto antes de la cita, en las escaleras que conducen al segundo nivel, coincido con el maestro Julián Guajardo, quien carga dificultosamente un montón de carpetas y papeles, y al igual que quienes le ven llegar: lo saludo con una sonrisa. Él no sabe quién soy (me digo al verlo), pero yo sé quién es: un director ilustre del teatro local que ha ganado infinidad de premios y reconocimientos, y dirigido exitosamente muchas obras. Por lo tanto, si algo asocio con él, es *éxito*. Y concretamente: *éxito en el oficio teatral*.

Al llegar a la recepción ambos nos disputamos la entrevista con el señor Secretario, pero de acuerdo con su apretada agenda éste me da preferencia, de modo que don Julián tiene que esperar. Pero no mucho: luego de tres minutos Rogelio Villarreal le llama para reunirnos, presentarnos, y hablarnos del proyecto: se trata de hacer un libro sobre Julián Guajardo, en el que aparte de tocar el ineludible aspecto biográfico queden plasmados sus secretos teatrales con fines educativos.

Ese es el objetivo de este libro. Antes de que Julián se lleve sus secretos a otra parte.

PRIMER ENCUENTRO CON JULIÁN

La entrevista tiene lugar en el Aula 211 del Colegio Civil, donde por sugerencia del Secretario de Extensión y Cultura, Julián y yo nos encerramos para trabajar. De lo contrario: ponernos a la vista de quienes entran y salen del recinto significa el asedio constante para el reconocido director.

ARMANDO: ¡Maestro! Ésta es la primera vez que nos reunimos a solas...

JULIÁN [*preocupado*]: ¿Te das cuenta? ¡Qué miedo!

ARMANDO: Como se trata del primer acercamiento...

JULIÁN [*interrumpe*]: ¡Nada más no te me acerques tanto!

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: ¡Porque quién sabe qué pueda pasar!

ARMANDO: Corrijo, entonces: como se trata del primer “encuentro”, le haré preguntas que seguramente muchas veces le han hecho.

JULIÁN: No importa.

ARMANDO: Tal vez miles.

JULIÁN: No hay problema. A mí no me molesta tener que repetir las mismas respuestas.

ARMANDO: Menos mal, porque no quisiera aburrirlo con lo que le preguntaré.

JULIÁN: No te preocupes. Yo no tengo problema con eso, como lo tienen otros. Hay a quienes no les gusta tener que repetir.

ARMANDO: Lo sé, por eso le advierto que pasaremos horas juntos, y entre lo que le preguntaré habrá temas que usted seguramente ha tocado hasta el hartazgo.

JULIÁN: No importa. Yo seré paciente.

ARMANDO: Muy bien, entonces comencemos por el principio.

JULIÁN: ¿Por cuál principio? ¿Por el principio de mi vida? Fíjate que yo vengo del vientre de mi madre porque mi padre embarazó a mi madre, entonces nací yo, crecí, me dediqué al teatro y ahora estoy aquí contestando esta entrevista...

ARMANDO: ¡No!

JULIÁN: ¿Entonces por cuál? ¿Por el principio de mi vida en el teatro?

ARMANDO: ¡Sí, por ese principio! Porque este libro es para futuros directores y su trayectoria es ejemplar.

JULIÁN: Hazme entonces la primera pregunta. ¿Qué te gustaría saber? Yo te lo diré todo.

ARMANDO: ¿Todo?

JULIÁN: ¡Todo!

ARMANDO: Bien. Entonces quiero saber: ¿en qué momento de su vida surge el interés por el teatro?

JULIÁN: Eso ya lo he contado muchas veces.

ARMANDO: Pero yo lo desconozco...

JULIÁN: Fue en primer año de secundaria.

ARMANDO: ¿Cómo fue?

JULIÁN: Había tres declamadoras en la escuela, entre las que estaban Bertha

Begovich (o Vegovich, seguramente judía) y otra chica de la que estuve enamorado, hoy esposa de un amigo mío. Por eso no diré su nombre, aunque nunca pasó nada [*sonríe*]. Ellas declamaban en las asambleas de los lunes y yo veía cómo les aplaudían, y aquello me emocionaba. Y como una de ellas me gustaba, me dije: *Voy a hablar con el director porque yo también quiero declamar*. Y aunque nunca antes había declamado pensé que con eso quedaría bien con la chava. ¡Era una forma de acercármele!

ARMANDO: ¿Qué problema habría con revelar el nombre de la chica, si como dice: *nunca pasó nada*?

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja! Tienes razón: no debería haber ningún problema.

ARMANDO: ¡Además ha pasado tanto tiempo!

JULIÁN: Es cierto, pero quisiera conservarla en secreto. Sólo te diré que sus siglas coinciden con las de la Comisión Federal de Electricidad: son “CFE”.

ARMANDO: ¿O sea que quien quiera adivinarlo tendrá que seguir esa pista?

JULIÁN: ¡Por lo menos! Además todo fue bien sano. Yo siempre he sido un hombre que no pretende hacerle daño a nadie, sea hombre o mujer. Se trataba de un amor muy tierno que posteriormente se lo confesé a ella. Fue justamente eso lo que me motivó a hablar con el director y pedirle permiso para declamar.

ARMANDO: ¿Quién era el director de la escuela?

JULIÁN: El profesor Humberto Ramos Lozano.

ARMANDO: Que posteriormente fue secretario de Educación, ¿cierto?

JULIÁN: Cierto: Secretario de Educación en el estado. Y como él era de la tierra de mi madre: Santa Rosa, en Apodaca, pensé: *no me va a decir que no*. Además él me quería porque yo era un chiquillo bien simpático. Luego te mostraré una foto. Entonces hablé con él y fue así como me acerqué por primera vez a los escenarios.

ARMANDO: ¿Qué fue lo que declamó?

JULIÁN: Una cosa bien folklórica: “Guadalupe la chinaca”. ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: ¿Y cómo le fue en su primera presentación?

JULIÁN: Me fue muy bien, y me hice amigo de las muchachas que declamaban.

ARMANDO: O sea que su objetivo secreto se cumplió.

JULIÁN: ¡Sí, y yo estaba más que contento!

ARMANDO: ¿En qué desembocó la historia?

JULIÁN: Tuvo un final feliz. Hubo aplausos,

mucha ovación, y nos hicimos amigos todos los que declamábamos.

ARMANDO: Y usted por fin se acercó a la niña de sus sueños.

JULIÁN: Exacto.

ARMANDO: ¿Podría decirse entonces que fue el amor lo que lo llevó al teatro?

JULIÁN: Sí, podría decirse así: fue el amor.

ARMANDO: Qué respuesta más clara...

JULIÁN: ¡Así de claro estaba! Al menos para mí, porque nadie más lo sabía.

ARMANDO: ¿Se da cuenta de que ésta es la primera gran revelación de su libro? *Cuando las cosas se hacen por amor los resultados pueden conducirnos por senderos insospechados*.

JULIÁN: Totalmente cierto. Y así ha sido mi vida en el teatro: yo he hecho lo que he hecho, y he logrado lo que he logrado, por amor.

ARMANDO: El amor es una fuerza extraordinaria...

JULIÁN: Sin duda.

ARMANDO: Me encanta esa respuesta, por contundente. Sirve además para que nuestros estudiantes paren oreja: cuando el teatro se hace por amor es posible llegar bastante lejos.

JULIÁN: Y no sólo el teatro hay que hacerlo con amor: todo lo que uno haga en la vida.

ARMANDO: ¿Se da cuenta? Usted nos da un ejemplo primordial con lo que acaba de decir. Ahora bien: aquella fue su primera experiencia escénica. Pero si indagamos entre los ancestros de Julián, ¿existe alguno, por lo menos, que haya estado relacionado con el teatro? ¿O que lo haya practicado?

JULIÁN: Mi padre era músico: tocaba el violín. Y además era poeta: escribía cosas muy bien elaboradas.

ARMANDO: ¿Se parecía a usted?

JULIÁN: Él era como yo: medio coquetón con las muchachas.

ARMANDO: ¿Cómo se llamaba?

JULIÁN: Samuel Guajardo, y escribía cosas muy bellas para mi madre. No desperdiciaba la ocasión para componerle versos. Él es el antecedente más cercano de mi pasión por el teatro.

ARMANDO: Y más allá del ámbito familiar, ¿quién fue su primer maestro en el sentido formal?

JULIÁN: Fue un director alemán que en aquellos años vino a Monterrey. Se llamaba Miguel Flürschein, y él ofrecía sus clases en el último piso de la escuela Simón de la Garza Melo, que entonces albergaba a la Escuela Normal.

Ahí ocurrieron cosas que también me marcaron, si bien yo era un chiquillo al que no le hacían mucho caso en clases de actuación, no porque me relegaran, sino porque se les daba preferencia a los chicos de mayor edad, pero a ese maestro le debo las primeras lecciones teóricas.

ARMANDO: ¿Qué recuerdos significativos guarda de esa época?

JULIÁN: Recuerdo por ejemplo que un día vino una actriz de México, que se llamaba Pituka de Foronda, que era hermana de Gustavo y Rubén Rojo, actores de cine, y eso me emocionó mucho. ¡Era hermosísima ella! Recuerdo sus ojos azules...

ARMANDO: ¿Estaba de visita por Monterrey?

JULIÁN: Sí, y llegué al taller. Me tocó hacer un ejercicio con ella, ahí en la Escuela Normal, y al final se me acercó y me dio un beso.

ARMANDO: ¿Qué edad tenía usted?

JULIÁN: Yo tenía doce o trece años y me dije: *qué cariñosa es*. ¡Tan emocionado estaba que no me lavé la mejilla en varios días! Ja, ja, ja...

ARMANDO: Ese beso seguramente despertó la envidia de los compañeros.

JULIÁN: ¡Claro! Ayer estaba pensando justamente en ese recuerdo y es algo que nunca había contado.

ARMANDO: ¿Por qué? ¿Acaso también quiere conservar el placer de ese beso en secreto?

JULIÁN: No, lo que pasa es que entre tantas experiencias de vida uno no puede contarle todo.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: ¡No puede uno porque son demasiadas vivencias!

ARMANDO: Es absolutamente cierto.

JULIÁN: Entonces aquel encuentro con Pituka me gustó. Lo disfruté bastante.

ARMANDO: No lo dudo.

JULIÁN: Modestia aparte: yo era muy querido...

ARMANDO: ¿Ya no?

JULIÁN: ¡Lo sigo siendo! [*risas*].

ARMANDO: Eso tampoco es de dudarse. ¿Se percata de que ya tenemos otro aporte original para el libro con el solo hecho de hablar de ese recuerdo?

JULIÁN: ¡Sí!

ARMANDO: Lo cual debe darnos tranquilidad porque no es la intención repetir aquí lo que otros ya han publicado sobre usted.

JULIÁN: Tengo muchas más de esas experiencias...

ARMANDO: ¿Qué otra cosa recuerda?

JULIÁN: Yendo un poco hacia atrás, y hablando de la simpatía que despertaba, me viene a la mente otra vivencia.

ARMANDO: ¿Cuál?

JULIÁN: Había una maestra que ya no está con nosotros: Laura Arce.

ARMANDO: ¿Se refiere a la famosa educadora?

JULIÁN: Sí.

ARMANDO: ¿Qué pasó con ella?

JULIÁN: Ella era una tenista consumada.

ARMANDO: ¿De qué época hablamos?

JULIÁN: Te estoy hablando de 1939, cuando yo tenía seis años. Y ella pasaba por mi casa.

ARMANDO: ¿Dónde estaba su casa?

JULIÁN: Yo vivía en la calle Treviño, en el centro de la ciudad, y ella pasaba y me decía: “¡Ay, qué bonito frijolito! ¿Qué andas haciendo?” y me regalaba las pelotas que ya no utilizaba. Yo no sabía que cuando una pelota de tenis se mancha o se desgarran la desechan, aunque siga teniendo buen aspecto y rebote. Entonces ella me regalaba esas pelotas y yo era la envidia de todos los chavos de la cuadra porque ella era famosa y aparecía en las páginas de los diarios. ¡Entonces me enamoré de ella!

ARMANDO: ¿Cómo que se enamoró de ella si era una mujer mayor?

JULIÁN: Me enamoré de ella en el sentido de “qué condescendiente es conmigo: ¡Me regala las pelotas!”

ARMANDO: ¡Je, je, je!

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja! Porque quizás no lo recuerdes, ya que eres muy joven: los niños de mi época hacíamos pelotas con una media, y entonces que te regalen una pelota profesional hace que te sientas el rey del universo. ¡Así me sentía yo!

ARMANDO: Momento: yo también hice pelotas con una media de mi madre. Fue algo que aprendí de otros niños en medio de la necesidad. Entonces sé de las pelotas de las que habla.

JULIÁN: Bueno, pues, pasados los años un día le dije a la maestra que yo había estado enamorado de ella, pero en el buen sentido: ¡por aquellas pelotas!

ARMANDO: Hoy varios colegios llevan su nombre.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: Y una escuela normal de educadoras.

JULIÁN: Exacto. Y es así como recuerdo a la maestra...

ARMANDO: ¿Lo de las pelotas se dio porque ella era vecina suya?

JULIÁN: Sí: yo vivía en Treviño con Galeana (que es el sitio donde nací) y ella por Treviño casi llegando a Zaragoza.

ARMANDO: Esas calles son hoy el centro de la ciudad.

JULIÁN: Sí, pero entonces la ciudad era más pequeña. Y caminábamos mucho. En ese tiempo solo había tres rutas de camiones: la Golfo, la Nacional y la Alameda. Y luego hubo cuatro con la Hospital Civil. ¡Y se acabó el mundo!

ARMANDO: ¿Qué otro recuerdo tiene de su barrio?

JULIÁN: Otra cosa muy bella que recuerdo es mi primera novia. Ella vivía enfrente de mi casa.

ARMANDO: ¿Cuál era su nombre? ¿Se puede o no saber?

JULIÁN: Sí: se llamaba Idelma Valladares.

ARMANDO: ¿Aún vive?

JULIÁN: No, ya falleció. Yo estuve muy enamorado de ella, y fue un amor completamente sano. Así era la cosa en esa época.

ARMANDO: Lo creo. Por cierto, es la primera vez que escucho ese nombre: Idelma.

JULIÁN [*poniéndose de pie*]: ¡Idelma Valladares Escobedo! Los nombres y

las direcciones nunca se me olvidan. Su padre era réferi de box. Yo pasaba muchas horas con ella. Salía de la escuela y ahí estaba: a su lado. Por la mañana y por la tarde estudiábamos, y en la noche de nuevo estaba afuera de su casa, hasta que un día el señor me dijo: “Muchachito: no puede estar tanto tiempo aquí. ¡Váyase a su casa!”

ARMANDO: ¿Cómo le cayeron esas palabras?

JULIÁN: Me puse muy triste.

ARMANDO: ¿Se fue y no la visitó más?

JULIÁN: De momento ya no la visité, pero la seguí viendo.

ARMANDO: ¿Cómo le hizo?

JULIÁN: Me puse a pensar: ¿qué haré para que don Raúl me acepte? El señor se llamaba Raúl Valladares y era un famoso réferi de la Arena Monterrey, que estaba en Juárez con Arteaga. Entonces me dije: “ya sé...”

ARMANDO: No me diga que...

JULIÁN: ¡Sí: me inscribí en los Guantes de Oro!

ARMANDO: ¡Vaya! ¿Qué edad tenía en ese momento?

JULIÁN: Doce años.

ARMANDO: ¿De ese tamaño era su amor?

JULIÁN: ¡De ese tamaño!

ARMANDO: ¿Y en qué categoría lo clasificaron?

JULIÁN: Ni siquiera era peso mosca.

ARMANDO: ¿Mini-mosca?

JULIÁN: Probablemente ni eso. Como estaba chiquitillo era más ligero incluso que esa categoría.

ARMANDO: ¿Cómo le fue en su aventura como boxeador?

JULIÁN: Junté dinero no sé cómo y antes de que me tocara participar compré ring side para que el réferi me viera.

ARMANDO: ¿Ring side?

JULIÁN: Así le llaman a la primera fila. El caso es que yo quería que él me viera y dijera: “Miren: aquí está el vecino que corrí”. Pero ocurrió que cuando fui él ni siquiera me vio. Era un lunes y hubo varios combates que me salpicaron de sangre. ¡Por estar en esa fila!

ARMANDO: ¿Cuál fue su impresión del espectáculo?

JULIÁN: ¡Me culeé! Así que perdí por default. ¡Me asusté con tanta sangre que vi, que ya no regresé!

ARMANDO: En ese tiempo los combates duraban más...

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: Entiendo que los guantes no eran tan acojinados –como hoy– y los boxeadores no utilizaban protector bucal.

JULIÁN: Es cierto: el box era más rudo. Los combates duraban 15 rounds y los réferis no los paraban si alguien estaba con la nariz rota o con el rostro bañado en sangre. Por eso me impresioné. Entonces mejor ahí le paré.

ARMANDO: ¿No se acercó tampoco ya a la niña?

JULIÁN: Ya no fui a su casa, pero la seguí viendo, te digo.

ARMANDO: ¿Cómo se las arregló para que el réferi no se diera cuenta?

JULIÁN: La veía en la escuela, aunque estábamos separados los hombres de las mujeres. Te hablo de la escuela Simón de la Garza Melo. Allí nos veíamos a la hora del recreo para conversar. Y hoy me digo: ¿hasta dónde llegó mi amor por ella!

ARMANDO: ¿Cómo terminó ese romance?

JULIÁN: Pasó un día que estando yo en mi casa, porque ya no me acercaba a la suya, y menos estando don Raúl, escuché que jugaban una ronda infantil: “Venimos, venimos de Veracruz, de Veracruz...” Salí a ver, y era ella quien llevaba la voz cantante. Pero ella decía: “Venemos,

venemos de Veracruz...” y eso me dio tanta indignación que le grité: “¿No se dice *venemos!*! Se dice *venimos!*!”

ARMANDO: ¿Y qué le respondió?

JULIÁN: No sé si se enojó, pero ahí terminó todo.

ARMANDO: ¿Cayó Idelma de su gracia?

JULIÁN: Cayó del pedestal en el que la tenía porque imagínate: iba gritando por todo el barrio “¿Venemos, venemos!” ¿Qué es eso? Yo creo que ya traía yo la onda del teatro y me vi forzado a decirle algo que no me parecía.

ARMANDO: Fíjese que algo similar le sucedió a Rolando Guzmán (entrañable amigo nuestro), a quien también una dama le reventó los oídos, sólo que en otro contexto.

JULIÁN: ¿Ah sí?

ARMANDO: Sí. Él también andaba quedando bien con ella, y al igual que usted: decidió terminar la historia bruscamente por una frase macuarra que ella pronunció.

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja! ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: Esas palabras mal dichas, según Rolando, lo obligaron a levantarse y dejarla sola en un espectáculo público al que habían asistido.

JULIÁN: ¿Cómo estarían para que se haya levantado!

ARMANDO: ¡Escandalosas!

JULIÁN: Me lo imagino.

ARMANDO: Pero volvamos al desenlace con Idelma. ¿Ya no supo más de ella?

JULIÁN: Sí, unos años después.

ARMANDO: ¿Cómo ocurrió?

JULIÁN: Hubo una huelga contra Enrique C. Livas y nos encerramos varios estudiantes en este sitio donde nos encontramos. Entonces nos enviaban comida algunas empresas que estaban en contra de su rectorado, y nos venían a visitar algunos amigos y amigas, por las ventanas que están en el Aula Magna. Y entre ellos venía Idelma, a verme y a darme ánimos.

ARMANDO: ¿Venía solo a echarle porras?

JULIÁN: No: también me traía comida.

ARMANDO: ¿Cuánto tiempo duró la huelga?

JULIÁN: Alrededor de dos meses. Y fue en medio de ella precisamente donde se fraguó la Revista Musical Universitaria. No teníamos mucho qué hacer, entonces Gonzalo Tijerina, que ya traía la idea, nos dijo que teníamos toda el Aula para nosotros solos, y es así como surge el proyecto. Entonces ensayábamos ahí y empezamos a hacer sketches, y para cuando terminó la huelga el asunto fue tomado más en serio.

ARMANDO: ¿Cuánta gente estaba encerrada en el Colegio Civil mientras duró la crisis?

JULIÁN: No tengo idea, pero éramos cientos de muchachos. Dormíamos en el suelo.

ARMANDO: ¿Por qué protestaban?

JULIÁN: Por varias razones. El caso es que mucha gente no quería a Enrique C. Livas y nos apoyaron con la huelga. Algunos empresarios nos enviaban comida, lo que significa que eran ellos quienes buscaban presionarlo para que renunciara y entrara otro rector más afín con sus ideas e intereses. No creas que yo estaba muy metido en la cuestión política. Fue en ese tiempo cuando empecé a amar el teatro y a dedicarme más en serio a la profesión. Yo reconocía: no sé bailar, no sé cantar. Pero bailaba y cantaba. Bailaba tap y cantaba español, por ejemplo, porque lo requería el teatro. “Me vale”, me decía todo el tiempo; lo que es otra señal de que ahí estaba mi camino. Me gustaba vestirme de mujer. Nos vestíamos de coristas francesas. Era una locura, pero me importaba poco. Tengo las piernas flacas; imagínate cómo me veía en tutú, pero a mí me valía madre. Salía con tutú, con turbante y maquillado...

ARMANDO: ¿Nunca chocó su pasión por el teatro con la cuestión familiar?

JULIÁN: No, por fortuna.

ARMANDO: Menos mal, porque eso es algo que con frecuencia ocurre en el medio artístico.

JULIÁN: Es cierto. Pero en mi caso no se dio de forma aguda. Al comienzo, durante la Revista Musical Universitaria, mi gente no iba a verme. Ellos querían que yo estudiara otra cosa, pero yo combinaba mis estudios con el teatro sin generarles problemas. Hay una anécdota que no sé si valga la pena contar.

ARMANDO: Todo lo que tenga que ver con su historia teatral vale la pena.

JULIÁN: En una obra yo hacía el papel de un mariconcito del Tec. Eso ocurrió en un tiempo en el que había mucha rivalidad entre la Uni y el Tec por el fútbol americano. Ellos tenían a los Borregos y nosotros a los Tigres. Entonces en un sketch que hice salía yo con mi chaqueta de Borrego, vestido de mujer y maquillado: era el Borrego maricón y cantaba una canción. Yo no sabía que ese día, entre el público, se encontraba mi madre. Fue un día en que se animó a ir al teatro porque yo le insistía: “Ay, mamá: ve a verme. ¿Cuándo vas a verme actuar?”, pero no se decidía. Entonces ese día estaba en la sala.

ARMANDO: ¿De qué sala estamos hablando?

JULIÁN: Del Cine Florida.

ARMANDO: Era grande ese cine...

JULIÁN: Sí: le cabían tres mil espectadores.

ARMANDO: ¿Y qué pasó el día que fue su madre?

JULIÁN: Pasó que de repente me acerco yo a un actor y le digo: “¿Sabes qué le dijo la chiva al chivo?” y contesta: “No”. En ese tiempo estaba de moda una canción media cotorróna que decía: *Shibum, shibum...* y que me pongo a cantarla: *Shibum, shibum, tra-la-la-la-la...* ¡y la risa del público! Bueno, lo que quiero contarte es que dos días después de la función me encuentro con una amiga y me dice: “Oye, a mi lado estaba sentada una señora que cuando contaste ese chiste de *Shibum, shibum*, donde truena la carcajada de todo el Florida, voltea y me dice: ¡Es mi hijo!”

ARMANDO: ¿O sea que se la echó a la bolsa?

JULIÁN: ¡Estaba orgullosísima de mí!

ARMANDO: Lo cual le insufló ánimos a usted para seguir por ese camino, supongo.

JULIÁN: Por supuesto.

ARMANDO: Y a ella para seguirlo apoyando.

JULIÁN: Claro. Si esa amiga no me lo dice yo jamás me habría dado cuenta.

ARMANDO: ¿Su madre no le dijo nada?

JULIÁN: ¡No!

ARMANDO: ¿Cómo tomó la gente del Tec su papel de maricón?

JULIÁN: Fíjate que algunas veces me persiguieron, saliendo del teatro, para darme en la madre. Y tuve que correr, pero no me alcanzaron. Ja, ja, ja... A eso me exponía por hacer ese papel. ¡Pero esa época la gocé de una manera encantadora! Esa fue la única obra a la que asistió mi madre. Ya después no fue, pero su impresión sobre mí fue positiva. De cualquier modo ella y mis hermanos querían que yo estudiara otra cosa, y lo hice, pero mi camino ya estaba trazado.

ARMANDO: ¿Cuántos hermanos tuvo?

JULIÁN: Fuimos siete: cuatro mujeres, dos hombres, y yo [*risas*].

ARMANDO: Por cierto, ¿qué lugar ocupa en la familia?

JULIÁN: Soy el penúltimo.

ARMANDO: ¿Ninguno de sus hermanos tomó la misma ruta que usted?

JULIÁN: Sólo el mayor, que es del 29. Él es músico y compone canciones.

ARMANDO: ¿Y qué tal lo hace?

JULIÁN: Lo hace bien; y yo diría que con pasión. Solo él y yo quedamos de los hombres, y una de las mujeres. Los demás ya no viven... Pero estaba hablándote de otra cosa. ¿De qué era?

ARMANDO: Me hablaba de la corretiza que le pusieron los del Tec. Y antes de eso, de lo que le contó su amiga que dijo

su mamá en el Teatro Florida.

JULIÁN: Ah, sí. Mi madre me dijo: “Hijo, no quiero que andes en la revista. Pierdes mucho tiempo y yo quiero que estudies. Todos tus hermanos han estudiado para contador privado o contador público, y yo quiero tener un hijo médico u de otra profesión”. Entonces para satisfacer a mi madre me metí a estudiar arquitectura.

ARMANDO: ¿En qué año ingresó a la carrera?

JULIÁN: En 1951.

ARMANDO: ¿Esa elección satisfizo a su madre?

JULIÁN: Sí, pero a mi padre no. Él protestaba: “¡Ay, en ese ambiente hay mucho maricón! ¡Peor que en el teatro!”

ARMANDO: Vaya...

JULIÁN: Como él era gente de pueblo su visión del mundo era otra, pero yo bromeaba con él y por fin logré convencerlo de mi elección. Soy el alumno número 90 de la Facultad de Arquitectura.

ARMANDO: ¿Qué tan satisfecho estuvo usted por haber escogido esa carrera?

JULIÁN: A mí me gustaba la arquitectura. Y sigue gustándome. No tanto los cálculos, pero sí el diseño, y lo he aplicado al teatro.

ARMANDO: Me percato por sus dibujos. Además: por el trazo de su letra, que es clara y elegante.

JULIÁN: Más de uno lo nota. Y siempre me lo han dicho.

ARMANDO: Es algo que salta a la vista.

JULIÁN: Sí. Es un recurso que he aprovechado para ilustrar a las personas con las que tengo que trabajar. Mira estos dibujos, por ejemplo [*exhibe varias hojas protegidas con fundas transparentes*]. Y estas indicaciones, que aún conservo.

ARMANDO: Ajá.

JULIÁN: Como te repito: yo he aplicado esos conocimientos al teatro.

ARMANDO: Muy bien. Pero al morir su madre usted abandona sus estudios de arquitectura, según ha contado antes.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: ¿Por qué, si le gustaba tanto la carrera?

JULIÁN: Me gustaba, pero no tanto como el teatro, y yo la estudiaba porque ella lo deseaba. Si bien no se trataba de estar estudiando a la fuerza, tampoco era tan apasionante como para continuarla, entonces al morir mi madre ya no le vi sentido cursarla. Me dije: ¿para qué?

ARMANDO: ¿En qué año falleció su madre?

JULIÁN: En 1953.

ARMANDO: ¿Hay alguna circunstancia particular que rodee este hecho, que usted quiera compartírnos?

JULIÁN: Sí. Ese día me puse triste porque no me quiso dar dinero para ir al Cine Rodríguez a ver *Sinfonía en París*. Total, conseguí, y fui a verla. Cuál no sería mi sorpresa que cuando regresé ya no la encontré: había fallecido.

ARMANDO: ¿No asocia posteriormente esa película con el funesto acontecimiento que sufrió?

JULIÁN: No tanto.

ARMANDO: Porque luego ocurren esa clase de asociaciones y uno no soporta tal o cual película. O canción.

JULIÁN: Sí, pero ése no es mi caso. Lo que sí asocio, sin embargo, con la muerte de ella, es que al día siguiente de haberla sepultado yo fui a la escuela y comencé a regalar todos mis instrumentos de estudio: “A ti te regalo el escalímetro, a ti la regla T, a ti esto otro... porque todo lo hacía por mi madre y ella ya no está, ¿para qué sigo estudiando?” Y tengo muy vivo ese momento. Lo recuerdo como si lo estuviese viviendo.

ARMANDO: ¿Su padre no protestó por esa decisión?

JULIÁN: No. Para nada.

ARMANDO: ¿Cuánto avanzó en la carrera?

JULIÁN: En ese entonces era por años. Avancé tres. Lo que hoy serían seis semestres. Y en alguna parte lo narro: los maestros me querían mucho.

ARMANDO: ¿A cuáles de ellos recuerda?

JULIÁN: A Eligio Quiroga, constructor del Teatro Calderón; a Amando Ayala Calderón, al ingeniero Aurelio (en este momento se me escapa el apellido). Todos ellos me estimaban. Amando Ayala Calderón, por ejemplo, cuando supo que yo estaba haciendo el Teatro El Grillo, me ayudó significativamente: él consiguió los trabajadores, los asesoró, realizó el diseño, y todo lo hizo sin cobrarme un solo peso, con tal de que me fuera bien en el proyecto.

ARMANDO: Vaya ayuda que le dio: creía en usted.

JULIÁN: Así es. Y como yo ya gozaba de buena fama por la Revista Universitaria me gané su aprecio a tal punto, que es cosa por la que siempre le estaré agradecido. ¿Y cómo no iba a gozar de buena fama si los ocho mil estudiantes que éramos entonces en la universidad me la daban? ¡Todos, sin excepción, iban a ver la Revista!

ARMANDO: Eran otros tiempos...

JULIÁN: Sí, eran otros tiempos: de más actividad cultural. Y quizás también de

mayor solidaridad entre las personas. Entonces mi maestro me ayudó con la construcción de El Grillo.

ARMANDO: ¿Cómo era El Grillo y dónde estaba físicamente?

JULIÁN: Era un teatro compacto: le cabían 154 espectadores, medía 5.85 metros de frente por veintitantos de largo. Tenía dos desniveles con baños y camerinos. Todo en orden y muy limpio. ¡Uy, estaba yo feliz! No sé si tú recuerdes un caballo que estaba por Juárez, a un lado del Roble, que era de tamaño natural pero era una escultura; que estuvo allí durante muchos años.

ARMANDO: Sí, estaba en una talabartería.

JULIÁN: ¡Exacto! Bueno, pues el Teatro El Grillo estaba justo frente a ese caballo. Por Juárez entre 5 y 15 de Mayo.

ARMANDO: ¿Cuándo lo construyó?

JULIÁN: Lo hice cuando regresé de Checoslovaquia, y la gente comenzó a criticarme porque decían que de nada me había servido la experiencia en el exterior.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque me dediqué a hacer teatro comercial y ellos querían que yo solo me dedicara al teatro "serio". No concebían que habiendo estado becado en un país europeo yo regresara a hacer esa clase

de teatro. Pero mi teatro comercial era serio: no había nada de groserías ni cosas por el estilo y mis obras duraban mucho en cartelera: eran cientos de representaciones. ¿Quiénes iban a los estrenos? Delia Garda, la Nena Delgado, la Tucita, Poncho Alvarado, Rubén Orozco... Ellos recomendaban a otros las obras, por lo que no tenía que esforzarme en hacerles publicidad. Otra cosa que debo comentar es que en ese tiempo vendí un terreno en la Colonia Chapultepec en 28 mil 500 pesos.

ARMANDO: Era mucho dinero...

JULIÁN: Sí, era mucho en ese tiempo, y el dinero valía. Con esa cantidad me asocié con mi socia en el Teatro El Grillo. Y casi siempre teníamos lleno completo. A veces ocurría que pasaban pelicolonas en el Cine Juárez, que estaba enseguida, y nos decíamos: "Ay, vamos a estar solos" y resultaba que no: que la gente venía a vernos, lo que era digno de admirarse. Yo ya estaba casado en ese tiempo y tenía hijos, por eso hice esa clase de teatro comercial: de algo tenía que sobrevivir.

ARMANDO: Fue en el ambiente teatral donde conoció a su esposa, ¿cierto?

JULIÁN: Sí, pero eso fue años antes. Mi propio suegro me la llevó y me la dejó encargada.

ARMANDO: ¿Cómo y cuándo sucedió?

JULIÁN: Fue en el 56 en el Teatro La República. Ese teatro estaba entre

el Palacio de Gobierno y el Palacio Federal.

ARMANDO: Lo recuerdo: debajo de la plazoleta.

JULIÁN: Sí, en la parte de abajo. El espacio nos lo había hecho el Licenciado Rangel Frías, que toda la vida me apoyó, y en él hicimos cosas muy interesantes. Y un buen día a ese lugar llega Gildardo Esparza Reyes y me lleva a una chiquitilla. Me dice: "A ella le gusta mucho el teatro. Aquí la voy a dejar. Ahí se la encargo". ¡Me la encargó y ya ves lo que pasó!

ARMANDO: ¿Qué edad tenía la chiquitilla?

JULIÁN: No lo recuerdo, pero la cintura era de veinte pulgadas.

ARMANDO: Je, je, je...

JULIÁN: ¡Ja, Ja, Ja!

ARMANDO: ¿Qué pasó luego de ese primer encuentro?

JULIÁN: Con el tiempo hicimos varias obras, entre ellas *Los signos del Zodiaco*. Te estoy hablando de 1956. Luego llegó el tiempo de la beca y como yo ya quería casarme con ella pensé en algún momento: "la beca o la boda". Pero ganó la beca y me fui a Europa pensando en mi Berthita. Estuve dos años en Checoslovaquia y en todo ese tiempo no hubo semana alguna en que no recibiera carta de ella. Me inundó: fueron más de

700 cartas las que me escribió. Cada rato se oía que decían: “¡Correo para Julián Guajardo!” y yo estaba atiborrado de cartas (por ahí las guarda hoy una de mis hijas). Y me vine.

ARMANDO: ¿Y no era el tiempo de venirse todavía?

JULIÁN: No, me vine porque la extrañaba. Aunque yo estaba enamorado por allá de otra chica: Alexandra Slovackova. ¡La más bonita del pueblo! Hija de don Rudolf Slovack, que tenía su domicilio en la calle Palackeho número 110. ¡Los nombres y las direcciones nunca se me olvidan!

ARMANDO: ¿Y eso no bastó para que se quedara?

JULIÁN: No, porque ante tanta carta de mi mujer, me dije: tengo que ir a verla. A nadie le mandaban tantas cartas como a mí, y yo era feliz con ellas. Cuando se repartía el correo todos volteaban a verme y hasta decían: “¡Oye, güey, cómo te escriben!”. Entonces me dije: tengo que ir a ver a mi Berthita. Y no sé cómo junté dinero y me vine.

ARMANDO: Dígame: ¿cómo surge la oportunidad de beca para Checoslovaquia?

JULIÁN: Un día, durante una función de *Los signos del Zodiaco*, subió el cónsul Vaclav Kubata a felicitarme y me dice: “Me gustó mucho su puesta en escena y no se diga: la escenografía. Quiero

conseguirle una beca para que se vaya a estudiar escenografía a Checoslovaquia”. Le dije: “Sí me gustaría mucho, pero estoy por casarme”, y me dijo: “¡No, no, no: anímese! Este verano voy a Praga y le voy a conseguir una beca de posgraduado”. Las becas normales eran de 600 coronas y la que me ofrecía era de 3 mil coronas por mes. ¡Un dineral! Eso fue lo que me atrajo. Por eso me fui.

ARMANDO: ¿Y el idioma no lo espantó?

JULIÁN: Claro que batallé mucho con el idioma. Es más difícil que el alemán.

ARMANDO: ¿Por qué lo dice?

JULIÁN: Porque si en este último idioma hay cinco conjugaciones, en el checo existen siete. Y cada palabra cambia dependiendo de si se acompaña de un adjetivo o un adverbio. Son siete singulares y siete plurales. ¡Todo un revoltijo! Por eso batallé. No así mis compañeros: Félix Cortés Camarillo, periodista, y Abelardo Treviño, que luego fue embajador de México en la Unión Soviética. Ellos eran buenos con el idioma. Félix había trabajado conmigo en *Los signos del Zodiaco* y se fue a Checoslovaquia siguiendo a su maestro. En un principio no consiguió la beca para teatro porque ya no había. Entonces se inscribió en química. ¡Le valió! Pero ya estando allá logró el cambio y se metió a estudiar teatro. Hicimos el examen de admisión en la Universidad Carolina de Praga y nos admitieron muy bien, por eso fue que estuvimos en ese país.

ARMANDO: ¿Cuánto tardó en “soltarse” con el idioma? Quiero decir: ¿en hablarlo con soltura?

JULIÁN: Nunca pude. Batallé muchísimo. Tengo dos anécdotas al respecto. Una me ocurrió con el maestro Frantisek Tröster, autor de *La linterna mágica*, un espectáculo famoso con el que recorrió el mundo y en el que conjuga varias artes: música, teatro, cinematografía... Yo era su asistente. Llegó un momento en el que les dije a mis maestros: “Yo batallo mucho con el idioma y la escenografía no es lo mío. A mí me gusta más la dirección”. Entonces pedí permiso para cambiarme y me dijeron que sí, y me asignaron con él. Era un maestrazazo. El non plus ultra de aquellos lares. Un día platicando con él, con el poco checo que hablaba, estábamos bromeando y le dije: “Ne ketsey”, una frase que usábamos los jóvenes, y se me quedó viendo. Luego se me acercó despacito, y muy suavecito me dijo: “Mire Julián, quiero decirle que entre jóvenes puede usarse esa palabra, pero a mí no puede, no debe decírmela, porque soy mayor que usted...”

ARMANDO: ¿Qué cosa significa?

JULIÁN: Ne ketsey es “no mames”.

ARMANDO: ¿Le dijo eso al gran maestro?

JULIÁN: Era de uso común con quienes me juntaba, y el término se nos había impregnado.

ARMANDO: No aguantó la igualada...

JULIÁN: ¡Pues cómo iba a aguantar! Es como si aquí le dijeras eso a Octavio Paz. Él tiene un título importantísimo en ese país, que hasta asusta.

ARMANDO: Je, je, je...

JULIÁN: Ja, ja, ja...

ARMANDO: ¿Cuál es la otra anécdota?

JULIÁN: La otra anécdota me ocurrió en un baile donde estábamos conviviendo los latinos. Al tratar de invitar a bailar a una muchacha en vez de decirle “¿quiere usted bailar conmigo?” le dije otra frase muy parecida. En vez de preguntarle “¿smim prosit?” (“¿quieres bailar?”) le dije: “¿platit prosim?”

ARMANDO: ¿Qué significa eso?

JULIÁN: Significa: “¿cuánto cobras?”

ARMANDO: ¿Y qué cara puso?

JULIÁN: ¡Se sacó de onda! De inmediato llamó al maestro. Un maestro que hablaba perfectamente el español y vino a aclararme cómo se decía la frase que yo quería decir. Entonces me disculpé con ella.

ARMANDO: Je, je, je...

JULIÁN: Ja, ja, ja... Otra situación que viví, pero a la inversa, fue la siguiente: donde estábamos convivíamos con toda clase de

personas: había latinos, sudamericanos, europeos de varios países, africanos y asiáticos; y yo me llevaba bien con todos, pero me gustaba bromear con los árabes. Ellos me preguntaron: “¿Cómo se dice buenos días en español?” Y se me ocurrió decirles: “Jálame la jaula, Jaime”. Entonces cada vez que me veían me decían: ¡*Jálame-la-jaula-Jaime!* y yo me reía mucho.

ARMANDO: ¡Qué ocurrencia!

JULIÁN. Fue una buena vacilada que no tuvo mayores consecuencias. Pero siempre batallé con el idioma. Luego me vine a México.

ARMANDO: Y esos árabes siguieron diciendo “Jálame la jaula...” quién sabe hasta cuándo.

JULIÁN: Sí, ja, ja, ja...

ARMANDO: ¿No intentó hacer traducciones?
¿Traducciones para teatro por ejemplo?

JULIÁN: No. Lo que yo hice en 1969 fue juntar dinero del teatro comercial y me dije: “Tengo que ir a México a montar una obra”. Y el día que el hombre iba viajando a la Luna estaba yo viajando con mi mujer y mis hijos a México -coincide la fecha, por eso te la digo- y así como llegó la tripulación también yo llegué y me instalé en Tlatelolco. Allí vivían Félix Cortés Camarillo y Abelardo Treviño, además de que Noé G. Elizondo, secretario particular de Raúl Rangel Frías, se había ido para allá y

era director de BANOBRAS, el banco que administraba Tlatelolco. Y fue Noé quién me consiguió el departamento (casi regalado, debo agradecerse) donde me instalé. Enfrente de mí vivían los Bichir. Fui allí donde los conocí. El caso es que a la hora de la hora se me acabó el dinero, y Héctor Azar, un reconocido director de teatro de la UNAM (no recuerdo cómo se dio el contacto con él) me dijo: “¿No quiere dirigir algo con nosotros? ¿Tiene alguna propuesta que presentarnos?” y le dije: “Déjeme pensarlo. Tengo varias obras en mente”. Y fui con Félix y le dije: “¿Sabes? Me gustaría dirigir una obra checa, en agradecimiento a todo lo que esa gente hizo por nosotros”. Entonces me comentó: “Conoces *El juego de Zuzanka*?” Le dije: “No, pero todo mundo habla maravillas de esa obra”. Entonces me dijo: “Aquí la tengo. Vamos a intentar traducirla. Ahí como puedas me la dictas y yo la escribo”. Y me instalé en su departamento, y con mi mal checo -eso sí, bien pronunciado- le fui leyendo la obra y él estuvo escribiendo durante toda la noche. Luego se la llevé a Azar y le gustó. Me dijo: “Está muy bien, pero ¿de dónde va a pagar la universidad a treinta y tantos actores? Búsqueme una solución”. Le dije: “No se preocupe: solo va a haber tres actores: Zuzanka, Jakub, su esposo, y Dios. Y los demás van a hacer cuatro, cinco o seis personajes”. Entonces comentó: “¡Ándele, así sí!” y me le produjo. Se presentó en el Foro Isabelino y fue un gran exitazo. La acabábamos de estrenar cuando me dijo: “Oiga: nos acaban de llamar de Manizales, Colombia, y nos invitan a participar en el

Festival Latinoamericano. Vámonos”. Y nos fuimos. Y tuvimos éxito. Regresamos y siguió el éxito. Fue la primera obra que alcanzó cien representaciones en el Foro Isabelino, con unas críticas tan positivas que no las puedo creer. Luego participamos en las ternas y las ganamos. Maricruz fue la ganadora.

ARMANDO: ¿Cuál Maricruz? ¿Olivier?

JULIÁN: No, Maricruz Nájera, la mamá de los Bichir. Ella ganó el premio a la mejor actriz. A mí no me lo dieron, pero me dije: “Ya volveré por las mías”.

ARMANDO: ¿Y así fue?

JULIÁN: ¡Así fue!

ARMANDO: Se cumplió su promesa entonces.

JULIÁN: Efectivamente: volví por las mías. Sólo que más tarde.

ARMANDO: Volviendo un poco atrás, antes de Zuzanka, antes del viaje a Checoslovaquia, quizás en los tiempos en que tomó en serio el teatro, ¿qué obras puede considerar que lo marcaron? ¿Qué autores?

JULIÁN: Fíjate que para mí no existe ninguna obra en particular que resalte por encima de las otras. Para mí todas presentan algún aporte y todas tienen su fundamento. De todas me acuerdo y a cada una le di la misma importancia que a las otras. Lo mismo a las obras

clásicas monumentales que a las obritas pequeñas, sin chiste aparente. Como siempre hay espectadores que van por vez primera al teatro y si tú no les ofreces calidad no regresan, yo siempre tuve eso en mente. Por eso me esforcé por hacer lo mejor hasta con lo más insignificante.

ARMANDO: ¿Será esa la clave de su éxito?

JULIÁN: Quizás una de las razones. Porque hay otras.

ARMANDO: Existen directores que bajan el nivel de cosas dependiendo de la obra que dirijan, ¿cierto?

JULIÁN: Cierto.

ARMANDO: Y también del público con el que están interactuando.

JULIÁN: Totalmente cierto.

ARMANDO: Algún colega suyo, director, ha dicho en sus clases de teatro: “Al público dale lo que pida. Si el público te pide mierda dale mierda”. ¿Qué opina usted de eso?

JULIÁN: Yo creo que al público hay que darle siempre calidad. Al público inteligente, en particular, hay que darle lo que exige. Y otra cosa: tú como director no puedes minimizar al público. Mucho menos pensar que se merece mierda.

ARMANDO: Su colega es alguien que goza de una reconocida trayectoria dentro del ámbito local.

JULIÁN: ¡Pero está muy equivocado en ese aspecto! Por experiencia propia te aseguro que nunca hay que bajar el nivel de exposición, ni considerar al público como mentalmente retardado. Así como tampoco debe uno involucrarse con obras con las que no esté plenamente de acuerdo.

ARMANDO: ¿Cómo cuáles?

JULIÁN: Me refiero a obras que no aportan absolutamente nada a las personas. Como muchas que he visto en festivales de teatro local.

ARMANDO: ¿Qué ocurre si de pronto uno como director baja el nivel?

JULIÁN: Si uno baja el nivel habrá algunos espectadores principiantes que ya no volverán al teatro, porque dirán: “esto del teatro es una mierda; mejor me voy al cine. O a un concierto”. Y no se trata de espantarlos sino de atraerlos y mostrarles que aunque sea pequeña, la obra teatral puede aportarles algo significativo. Yo siempre tuve en mente esa preocupación con cada obra que me tocó dirigir.

ARMANDO: Respecto a las influencias en el modo de dirigir, ¿qué puede relatarme?

JULIÁN: Que yo me preocupé por ser siempre original, una vez que despegué como director. Por ejemplo, te cuento una anécdota: cuando *Los signos del Zodiaco* se presentó en México, con unos actorazos, mientras yo estaba allá, preferí no verla para no influenciarme.

Yo ya conocía el texto y me dije: algún día la dirigiré, pero por el momento no quiero verla. Y así he hecho con otras obras, contrario a lo que hacen algunos directores nuestros: que van y ven alguna obra y luego ellos la montan, con mucho parecido –por no decir que igual que la original–. Incluso algunas veces la superan. Pero eso es un plagio, una forma vil de copiar, aunque el público no se dé cuenta.

ARMANDO: ¿Qué ejemplos tiene al respecto?

JULIÁN: Preferiría no mencionarlos, para no herir susceptibilidades.

ARMANDO: Tiene razón...

JULIÁN: Lo admirable de esos directores es que tienen muy buena vista; magnífica memoria visual, hay que reconocerlo. A veces copian hasta los mínimos detalles. Y no solo eso: el vestuario, la escenografía y el trazo original. Algunos viajan con ese solo fin: el de ver teatro para luego montarlo aquí o compran materiales en el extranjero, que luego aplican en la localidad con excelentes resultados.

ARMANDO: Y aparecen siendo “originales”.

JULIÁN: Exacto. Pero no lo son. En mi caso he preferido hacer las cosas a mi modo.

ARMANDO: ¿Quién dirigía *Los signos del Zodiaco* en esa ocasión que cuenta?

JULIÁN: Salvador Novo, si mal no recuerdo.

ARMANDO: Cronista de la ciudad de México en ese tiempo.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: ¿Y aun con el prestigio que tenía Novo prefirió no verla?

JULIÁN: Preferí no verla por las razones que te expongo.

ARMANDO: Ajá.

JULIÁN: Y cuando la monté aquí me fue muy bien. ¡Fue la novedad!

ARMANDO: ¿En dónde la montó?

JULIÁN: En el Aula Magna. Con un foro panorámico, una escalinata, la vecindad, y entre el público, en las esquinas, dos habitaciones. En el centro coloqué unos lavaderos, con agua corriente, y unas lavanderas. En ese tiempo estaba de rector el arquitecto Joaquín A. Mora, que todo me consentía, y cuya oficina estaba pegada a la galería del Aula Magna por el lado de Washington. El baño que usaban los rectores era el que estaba encima del Aula. Entonces ocurre que un día entra el arquitecto al baño (eso me lo contó después), ve la escenografía, y que se asusta.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque pensó que se había

equivocado de ruta, que hasta tuvo la intención de regresar a su oficina. ¡Se quedó apantallado con la escenografía!

ARMANDO: ¿Cómo era la escenografía?

JULIÁN: El lavadero era de verdad, la ropa estaba mojada de verdad, y toda la vecindad daba el gatazo. Hubo actrices, sin embargo, que en esa obra no quisieron hacer el papel de lavanderas porque dijeron: “¡Ay no! ¿Qué van a pensar de nosotras haciendo el papel de lavanderas?” Entonces dije: “¡En la madre!” y me fui a una vecindad cercana, que estaba aquí por Juárez, junto a la Estación de Bomberos, e invité a unas señoras a participar. Les expliqué de lo que se trataba la cosa y aceptaron venir a lavar, sin más problemas. ¡Por supuesto que no sabían nada de teatro, pero las hice actuar! Y esa fue la obra por la que me invitaron a irme a Checoslovaquia, porque era un monstruo de obra para alguien tan chavo como yo. Pero la presenté sin haberla visto y el resultado fue magnífico. Puedo decir que me aventé como “El Borrás”: solito y sin ayuda. Luego me fui a Checoslovaquia en muy buenas condiciones. ¡De toda índole!

ARMANDO: Volviendo atrás, ¿qué directores, aparte de los mencionados, dejaron en usted una enseñanza formativa?

JULIÁN: ¿Locales o nacionales?

ARMANDO: Locales.

JULIÁN: Elisamaría Ortiz, que fue la pionera, antes que todos nosotros: los de mi generación.

ARMANDO: ¿Con qué frecuencia se le recuerda?

JULIÁN: En el medio teatral se le recuerda con alguna frecuencia. Hay por ejemplo una placa con su nombre en el Teatro Calderón: “Elisamaría Ortiz de González”. Era tía de Rubén González Garza. Ella hizo mucho teatro español, un poco a la antigua. Eran obras de iglesia, pero las hacía bien, con grandes montajes. Y tenía amigos autores con los que se carteaba, tanto españoles como mexicanos. Sergio Magaña era amigo de ella. Él venía aquí y ensayaban en su casa. Entre las cosas que me regresó mi primera mujer encontré una carta de Elisamaría Ortiz, que me puse a leer y me emocioné mucho con las cosas bellas que pensaba de mí. Data del tiempo en que me encontraba en México haciendo teatro. Ella estaba enterada y me daba consejos. Luego te la mostraré porque es una carta bastante elocuente. Luego hallé otra carta, también olvidada, de otro de mis maestros: Francisco M. Zertuche, que con su bella forma de escribir está recomendándome con un director con el que yo estuve de asistente por muchos años. Existe otra, de don Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes, invitándome a hacer teatro allá. En fin, tengo muchas cartas que creía perdidas y que he ido encontrando entre mis cosas poco a poco.

ARMANDO: Esas cartas quedan para la historia, maestro.

JULIÁN: Claro.

ARMANDO: Y servirán para lo que estamos haciendo.

JULIÁN: Por supuesto. Todo lo que conservo te lo voy a mostrar.

ARMANDO: Bien. ¿Y qué me cuenta de los desencuentros con sus colegas que también dirigen teatro?

JULIÁN: Que prácticamente no los hay. Y si los hubo no guardan ninguna trascendencia. Tan es así que gente de fuera, que viene a visitarnos, se asombra de lo bien que nos llevamos Luis Martín, Sergio García, Rubén González Garza y yo, que somos los decanos de esta profesión, por así decirlo. Claro que hubo momentos en que se dieron las fricciones, pero eran cosa temporal. Nos enojábamos por un tiempo pero luego volvíamos a reconciliarnos y a ser los amigos respetuosos de siempre. Así que los desencuentros prácticamente no se dieron, o mejor dicho: no duraron; y todavía mejor: se superaron.

ARMANDO: De los trabajos que ha hecho, ¿cuáles son los que más le han elogiado?

JULIÁN: Me han elogiado sobre todo *El juego de Zuzanka*, *La Sonata a Kreutzer*, *Crimen y castigo* y *La muerte de un viajante*.

ARMANDO: ¿Hay constancia audiovisual de esas obras?

JULIÁN: No de todas. De *La muerte de un viajante* de Arthur Miller no hay. Luego del éxito con que se montó estaba yo preocupado reclamándome: “¡Chin! ¿Por qué no grabamos *La muerte de un viajante*?” Ojalá –si alguien grabó– se recupere, porque estaba preciosa; sobre todo la actuación de Minerva Mena Peña. Al parecer hay copia, pero solo del audio. Ojalá hubiese video para que corrobore lo que digo. La traducción que Félix Cortés Camarillo hizo de esta obra se publicó en libro.

ARMANDO: ¿Quién la publicó?

JULIÁN: La UNAM.

ARMANDO: Si habláramos de grado de dificultad, ¿cuál de todas las obras que montó le acarreo más problemas?

JULIÁN: En el llamado “teatro serio” todas las obras, por simples que sean sus argumentos, suponen un cierto grado de dificultad. Pero si te referes al contenido, a la idea que uno trata de transmitir, tengo que pensar en *Viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugene O’Neill. Esta obra no es fácil de dirigir –ni de digerir– y hoy que lo pienso digo: ¿cómo fui capaz de atreverme a dirigir algo así? Sobre todo pensando en que el resultado fue un éxito. Se trata de una obra hermosa, pero difícilísima, de O’Neill, el suegro de Charles Chaplin. ¿A qué actores convoqué?: Diego Bortolousi,

Emma Mirthala Cantú, un actor que no era bueno, pero lo hice bueno, y una muchachita que apenas iba a hacer su debut y se le notaba. Hice la escenografía, dirigí y actué. De esas cosas son de las que hoy me asusto: de que todo haya salido tan bien. Hay una anécdota con respecto a esta obra.

ARMANDO: ¿Cuál es?

JULIÁN: Ocurre que el licenciado Raúl Rangel Frías nos mandó gente. Él nos había construido el teatro, el nos ayudó siempre en todo, entonces estaba al pendiente de nosotros. “¡Julián de mi corazón!”, me decía cuando me veía. Pusimos, pues, la obra en El Sótano y las críticas habían sido muy buenas. Entonces un día me manda decir con Manuel Treviño Salinas, su asistente: “Oye Julián, el licenciado mandó traer gente de todos los municipios del estado y quiere invitarlos al teatro”. Ellos habían venido por algún evento político, por lo que yo protesté: Esta gente en su vida jamás ha visto teatro, ¿cómo le voy a hacer? (comencé a patinar): ¡La obra es complicada y difícil de entender! “Pero es el licenciado quien lo manda decir...” me dijo Manuel.

ARMANDO: En ese tiempo Rangel Frías era gobernador, ¿cierto?

JULIÁN: Sí, ya era gobernador. ¿Cómo decirle que no? ¡Imposible decirle no! Empezamos entonces la función. Y el público estuvo atento. De pronto había aplausos pero la atención seguía.

La escenografía, por cierto, era muy convincente: una obra arquitectónica, diría yo. Se veía el montón de sombreros en las gradas. Y siguió la función hasta el final, con un público atento, que sin embargo jamás había estado un teatro. Y al último todos se pusieron de pie, en medio de un aplauso general. Guaripudos y no guaripudos, todos se levantaron a ovacionar la obra, como si se hubiesen sido un público educado.

ARMANDO: Cosa inesperada, ¿no?

JULIÁN: Así es. Por eso llego a la conclusión de que no hay que subestimar jamás a nadie como espectador. Esa experiencia es algo que nunca olvidaré. A raíz de eso pienso: *nunca menosprecies a nadie*.

ARMANDO: Ese es otro de los postulados que usted puede aportar para este libro.

JULIÁN: Sin duda.

ARMANDO: Como el anterior, que dice que entre el público puede haber alguien que puede cambiar tu destino.

JULIÁN: Así es. Y ambas cuestiones parten de mi experiencia. Son muchas las cosas que he vivido como director teatral, pero esas dos son ciertas. Uno nunca sabe las sorpresas que el acto teatral le depara. Quizás entre el público esté la oportunidad, el amor de tu vida, o tu asesino.

ARMANDO: En el peor de los casos.

JULIÁN: En el peor. En el mejor estarán las cosas buenas. Y ya te he dicho cómo ensayo: unas veces veo la obra con mente de estudiante; otras veces como alguien que jamás ha estado en un teatro, con mente de obrero o campesino; otras veces desde el punto de vista de un niño juguetero, o de un empresario burgués. ¿Cómo ven todos ellos la misma obra? ¿Qué debo darles para que ni uno solo rechace mi producto? Entonces busco el justo medio con el fin de satisfacer a todas estas personas, con sus particulares puntos de vista, pues todas ellas forman parte de la sociedad y alguna vez, por razones del azar, estarán viendo mi obra. No sé si otros directores hagan eso, pero yo lo acostumbro.

ARMANDO: Esa práctica puede resultar de interés para nuestros estudiantes. Y no se diga para quienes quieren dedicarse a dirigir: tomar en cuenta la visión del más insospechado de los espectadores.

JULIÁN: Así es. Me ocurrió en 1985, aquí donde estamos platicando. Yo estaba presentando *Zuzanka* y vinieron a decirme que en la puerta había unos niños de esos que venden semillitas, queriendo entrar a verla. Que si les daba permiso de entrar. “¿Qué edades tienen?” pregunté. Y me dijeron: “Están muy chiquititos”. Entonces le dije al encargado: Muy bien, dales permiso, solo diles que se van a estar quietecitos mientras dure la función. Y vigílenlos”. Y estuvieron vigilándolos. Y ellos estaban absortos con la magia del pinche teatro. Todo el tiempo se mantuvieron expectantes. Entonces,

siendo congruente con lo que te conté, pienso: el teatro no debe descartar a nadie. ¡Debe ser para todos!

ARMANDO: ¿Pero cómo lograr ese efecto cuando la obra es demasiado culta?

JULIÁN: Yo creo que para lograr eso la obra tiene que estar bien pensada y bien actuada. A mí no me engaña alguien aunque tenga mucha experiencia: ¡yo sé cuándo un actor está mintiendo! ¡Cuándo un actor hace como que actúa pero no está actuando! El teatro está lleno de actores así. Lo hacen bien porque tienen una técnica y un aprendizaje bien desarrollados, pero se ven falsos hasta la madre. Yo como director busco que todos sean sinceros. Y busco que me engañen a mí primero, que tengo más vivencias que ellos, y que luego lo hagan con el público. Si logro que me engañen ya fregamos. El público tiene que creer lo que está viendo.

ARMANDO: ¿Será la mayor parte de actores como dice?: ¿Qué lo hacen bien porque tienen un oficio, pero no siempre están convencidos de lo que ejecutan en el escenario?

JULIÁN: Mira: ayer fui a ver *La casa de Bernarda Alba* al Obispado. Está dirigida por Renán Moreno, que es bien comercialote, pero lo quiero mucho y él me aprecia, y entonces conociéndolo pensé: ya sé: va a vestir a los hombres de mujeres y a uno de ellos le va a dar el papel de Bernarda. Pero entonces alguien me llamó por teléfono y me dijo: “No, no

es lo que te imaginas. La obra está hecha con estudiantes de Psicología”. Y eso me gustó. Yo la he puesto dos veces y me ha ido bien. Entonces fui.

ARMANDO: ¿Qué le pareció la puesta?

JULIÁN: No es la maravilla, pero está bien hecha. Empieza la obra y sale una muchachita que hace el papel de Magdalena. Tiene muchos defectos, y uno de ellos es que hace reír a la gente con cosas con las que no debería reírse.

ARMANDO: ¿Como qué?

JULIÁN: Como el estilo de hablar. Lo que pasa es que así hablaban en los pueblos de España en los tiempos de García Lorca, pero eso no es motivo para hacer reír a nadie. Cuando yo presenté la obra con la Guillmáin y luego con Minerva Mena Peña no recuerdo que alguien se hubiese reído con su forma de hablar. Claro que me privé de hacer comentarios esta vez, pero veré si luego, con dos o tres tips, les hago algunas sugerencias porque quedaron de invitarme nuevamente.

ARMANDO: ¿Por qué no aprovechó la ocasión para dárselos?

JULIÁN: Porque Renán habló maravillas de mí delante de ellas, entonces las actrices estaban encantadas con mi presencia que casi me violan. No era el momento entonces de hacerles una crítica.

ARMANDO: Entiendo: no era el momento político adecuado.

JULIÁN: Claro, pero ya se dará y espero que aprovechen mi experiencia. Sobre todo la que se dio con la Guilmáin, que es muy ilustrativa al respecto.

ARMANDO: ¿Será que los nuevos directores tienen otra forma de ver las cosas?

JULIÁN: Eso, por una parte. Pero por otra hay formas básicas que no se pueden, que no se deben, violentar.

ARMANDO: ¿Cuáles son esas formas?

JULIÁN: Son formas que tienen que ver con el sentido común. En la obra de Renán, por ejemplo, los diálogos son tan apresurados que no se les entiende a las actrices lo que dicen; pareciera que todo el tiempo están peleando y no se trata de eso. Una lectura atenta de la obra nos señala sus pausas y silencios. La actriz principal sabe que está fingiendo. Eso es lo primero que debe superar cualquier actor: “convénceme primero a mí de tu papel”, les decía yo los actores con los que trabajé, “y si lo logras ya jodimos: el público seguramente quedará convencido de tu actuación. Pero convénceme, para que no pasen estas caídas”.

ARMANDO: ¿Qué será lo más valioso entonces de esta puesta?

JULIÁN: Lo más valioso y admirable es el entusiasmo que tienen. Pero hay que señalarles lo que obligadamente se debe corregir.

ARMANDO: ¿Se puede corregir sobre la

marcha, aunque tengan ya una forma rígida de actuar?

JULIÁN: Se puede corregir.

ARMANDO: Hay que darles entonces esos tips.

JULIÁN: Sin tampoco meterme mucho, claro. Por eso buscaré el tiempo y la forma adecuados. Porque son buenas actrices y hay que verles el lado positivo también.

ARMANDO: ¿Qué le gustaría dirigir en este momento?

JULIÁN: Me gustaría dirigir la *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de Gabriel García Márquez.

ARMANDO: ¿Por qué? ¿Qué tiene de especial esta obra para usted?

JULIÁN: Que me recuerda la experiencia que sufrí en el año 2004.

ARMANDO: ¿Qué le pasó?

JULIÁN: Que tuve que suspender bruscamente la obra que estaba preparando para estrenar el 3 de septiembre de ese año, porque a mitad de los ensayos comencé a sentirme mal. Entonces me dije: lo siento, me retiro, mi vida es primero. Y me retiré del teatro.

ARMANDO: Y desde entonces ha estado en pausa.

JULIÁN: He estado en pausa, aunque he dado algunas lecturas como la que hice con Nuria, de *La Sonata a Kreutzer*, o la que hice con Rubén, de *El cuento del zoológico*. Fuera de eso he participado en presentaciones de libros y otros eventos mínimos donde me han invitado a hablar, pero al asunto de dirigir está en suspenso.

ARMANDO: ¿Qué tipo de obra es esta de García Márquez?

JULIÁN: Es un monólogo. Y ya tengo a la actriz.

ARMANDO: ¿De quién se trata?

JULIÁN: Por el tipo de personaje y por la época le va muy bien el papel a Isaura Espinoza.

ARMANDO: ¿Le comentó ya del proyecto?

JULIÁN: Le comenté y está emocionadísima. Ella viene de actuar con éxito en una obra de Hernán Galindo.

ARMANDO: ¿Qué tan serio va el plan de volver a dirigir?

JULIÁN: Muy en serio. Lo único que me detiene con esta obra son los derechos para explotarla, porque ya tengo también al escenógrafo y a la persona que me hará el vestuario.

ARMANDO: ¿Y la sede?

JULIÁN: No faltará. García Márquez es garantía de éxito.

ARMANDO: Sería toda una novedad que volviera a dirigir. En especial con una obra de tan prestigiado autor.

JULIÁN: Nada me gustaría más. E Isaura, al igual que yo, está puestísima para arrancar el proyecto. Es más fácil para mí trabajar con un solo actor o actriz que con una veintena de ellos y haciendo cambios constantes de escenografía.

ARMANDO: ¿Ya no se siente capaz?

JULIÁN: Por ahora no me siento capaz de eso.

ARMANDO: Es comprensible, luego del estrés que acumuló.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: ¿Y lo único que lo detiene ahora son los derechos de autor?

JULIÁN: Es lo único, y ya me desesperé. Pero ahí anda un amigo, viendo si por medio de Nina Zambrano, que es muy amiga de la familia de García Márquez, se consiguen.

ARMANDO: ¿Quién posee los derechos?

JULIÁN: Para explotarla en México, Diana Bracho, pero no la ha puesto. Aunque solo tiene diez años para hacerlo.

ARMANDO: Podría entonces hacerse una cesión de derechos, si se habla con ella.

JULIÁN: Quizás, o que Mercedes, la esposa de Gabo, nos dé permiso, ya que él ahora está muy enfermo. Si la ponemos aquí, le he dicho a Rogelio, e invitamos a pintores como Gerardo Cantú, Ceniceros y otros, a que ilustren el tema de Macondo, a la par de la puesta, será todo un éxito. Y si la universidad hace el plan de llevarla a otras universidades del país, acompañada de la exposición pictórica, tendremos un verdadero cañonazo.

ARMANDO: Lo creo, pues estamos hablando nada menos que del Premio Nobel de Literatura más leído de Latinoamérica.

JULIÁN: Por eso le apuesto al monólogo.

ARMANDO: Ojalá se resuelva lo más pronto ese trámite burocrático, para que lo volvamos a ver en acción.

JULIÁN: Ojalá. La obra está hermosa. Hay en ella una frase que dice: “Si por algo te tienen que juzgar a la hora del juicio final, será por haber tenido el amor en casa y no haber sabido reconocerlo”.

ARMANDO: ¿A quién le aplicaría esa frase?

JULIÁN: ¡A mi esposa!

ARMANDO: Je, je, je...

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: Con esa idea cerramos la sesión, maestro. ¿Le parece bien?

JULIÁN: Me parece bien.

ARMANDO: La próxima me platica de sus desventuras.

JULIÁN: A la hora que tú quieras, yo estoy disponible.

ARMANDO: Muchas gracias, maestro.

JULIÁN: Gracias a ti por escucharme.

[Fin de la primera entrevista.]

¿QUIÉN ES JULIÁN GUAJARDO?

Aunque resulta difícil sintetizar a Julián, como bien lo menciona Rosaura Barahona en su artículo-homenaje de 1999,¹ un rápido vistazo a su currículum indica que su nombre completo es Julián Guajardo Lozano, que nació en Monterrey el 23 de agosto de 1933, y que su registro federal de contribuyentes es GULJ-330823. También se lee allí que mide un metro con 67 centímetros de estatura, que pesa 63 kilos, y es casado. No se menciona que por segunda vez, pero conviene decirlo.

De su primer matrimonio (con Bertha Esparza) nacieron: Julián Hugo, Isabela Erika y Juliana Mercedes; y de su segundo (con Lucina Ruiz): Julián y Raquel. Cinco hijos en total. Su dirección era al momento de hacernos llegar estos papeles: Privada Río Suchiate número 101 en los Condominios Plaza Insurgentes, Colonia Central, código postal 64190. Ese fue su hogar hasta hace pocos meses porque cambió de residencia, aquí mismo en Monterrey. Su teléfono particular nos lo reservamos por obvias razones, aunque lo saben sus amigos.

De los estudios realizados menciona el currículum: que hizo la primaria en la Escuela “Simón de la Garza Melo” (ubicada en Juárez y Tapia, en el centro de Monterrey) de 1939 a 1945; la secundaria en la Escuela “Prof. Moisés Sáenz” (de Juárez y M. M. del Llano) de 1945 a 1948; y el bachillerato en la Preparatoria No. 1 de la Universidad de Nuevo León, entre este último año y 1951, institución donde cursó posteriormente estudios de Arquitectura hasta el año 1953.

Actividad teatral

De su actividad teatral se dice textualmente:

Años 1951-1955

- ∞ Es fundador de la Revista Musical Universitaria UANL.
- ∞ Actor, bailarín y director escénico.
- ∞ Los nombres de algunas revistas musicales por él realizadas son: “Acá la Uni”, “Todo mundo quiere a Nora”, “El circo”, “La raza Nanette y la casa” y “Marqueta, Marca, Marcos”.
- ∞ En 1955 se presenta en Televisión de México con un espectáculo de la Revista Musical Universitaria.

Año 1955

- ∞ Debuta en teatro como actor, con la obra *El cielo prometido*, en el Festival de Bellas Artes, obteniendo el Premio al Mejor Actor Regional.

Año 1956

- ∞ Debuta en teatro como director de la obra *La danza que sueña la tortuga*, de Emilio Carballido, en el Festival Regional de Bellas Artes, obteniendo el Premio al Mejor Director y Actor.
- ∞ Funda el Teatro La República en los bajos del monumento al General Escobedo. Este espacio pertenece al Gobierno del Estado de Nuevo León.

Años 1956-1959

- ∞ Es becado por el Patronato Universitario y el Gobierno de Nuevo León para permanecer en la Ciudad de México como asistente de director de Jesús Aceves, quien es iniciador de los llamados “Teatros de bolsillo” en la capital. Durante este periodo desarrolla su trabajo en el Teatro Caracol. También hace papeles de actor.

Año 1959

- ☞ Es albañil, diseñador, actor y asistente del director del Teatro Arcos-Caracol en la Ciudad de México, estrenándolo con la obra *Trébol de muerte*, en la que participan María Douglas, Prudencia Griffel y María Teresa Rivas.

Año 1962

- ☞ Es becado para estudiar escenografía en Praga, Checoslovaquia, por el gobierno de aquel país y Extensión Universitaria de la UANL, pero estando allá decide cambiar estos estudios por los de dirección escénica.
- ☞ Es nombrado asistente de Frantisek Tröester, maestro de Josef Svoboda, creador de *La linterna mágica*.

Años 1962-1965

- ☞ Es director de teatro en Extensión Universitaria de la UANL.
- ☞ Funda el Teatro La Azotea, de la UANL.

Años 1964-1991

- ☞ Trabaja como maestro de Teatro en el Instituto Mexicano del Seguro Social.

Años 1966-1969

- ☞ Funda el Teatro El Grillo.

Años 1970-1972

- ☞ Realiza una estancia en México, invitado por la UNAM, donde dirige *El juego de Zuzanka* en el Foro Isabelino, obra que llega a 100 representaciones. Con esta puesta representa a México en el Festival Latinoamericano de Manizales, Colombia.
- ☞ Aparece en las ternas de dos asociaciones de críticos como Mejor Director de Teatro.
- ☞ Es Jefe de Teatro en el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana de México, D.F.

Años 1973-1975

- ☞ Es director y productor en el Teatro Mayo, de Monterrey.

- ☞ Trabaja como maestro de Teatro en la Preparatoria No. 15 de la UANL.

Años 1974-1986

- ☞ Dirige y actúa en programas educativos del Departamento Central de Educación Audiovisual de la UANL.

Años 1976-1979

- ☞ Es fundador del Instituto de Artes de la UANL y coordinador de la Escuela de Teatro de dicho instituto.

Año 1979

- ☞ Obtiene el Premio al Mejor Grupo, que otorga el la Unión de Críticos y Cronistas de México, con la obra *Los chicos de la banda*.

Año 1980

- ☞ Es invitado como director por el Gobierno del Estado de Jalisco.
- ☞ Funda la Compañía de Teatro de Bellas Artes, con *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen.

Año 1982

- ☞ Es invitado a dirigir la Compañía Nacional de Teatro, de la Ciudad de México, con la obra *Crimen y castigo* de Fedor Dostoyevski, puesta con la que obtiene el Premio Nacional al Mejor Director que otorga la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, así como el Premio Nacional 1982 al Mejor Director por parte de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro.

Año 1983

- ☞ Es invitado por la Universidad Autónoma de Baja California para dirigir en Mexicali *De pétalos perennes*, obra de Luis Zapata.
- ☞ Hace gira por la República con la obra *Susana quiere ser decente*, en la que actúan Isabela Corona, Maricruz Olivier y Carlos Piñar.
- ☞ Es invitado para dirigir *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi, en la Universidad Autónoma de Baja California.

Años 1985-1988

- ☞ Es director huésped del Instituto de la Cultura del Estado de Nuevo León en el Teatro de la Ciudad y maestro de su Escuela de Teatro.

Año 1986

- ☞ Es homenajeado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, por su labor teatral, durante el X Festival Nacional de Teatro.

Años 1993

- ☞ Funge como director y narrador del video “La universidad y sus voces”, que con motivo del 60 aniversario de la UANL se promovió en esta ciudad.
- ☞ Obtiene la Presea al Mérito Cívico que otorga el Gobierno del Estado de Nuevo León, en el Área de Teatro.

Año 1994

- ☞ Es becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en el Área de Teatro.

Año 1995

- ☞ Funge como jurado en las cinco muestras regionales de teatro, organizadas por la Coordinación de Teatro del INBA.
- ☞ Obtiene el premio del Gobierno de Nuevo León para realizar un viaje como observador de teatro durante un mes por distintos países de Europa.

Año 1999

- ☞ Es homenajeado por el Gobierno del Estado de Nuevo León y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, por sus cincuenta años de labor profesional, durante el Festival de Teatro de Nuevo León 1999.

Año 2003

- ☞ Obtiene el Premio UANL a las Artes, por su destacada trayectoria en el área de Artes Corporales (Teatro).
- ☞ Los periódicos *Regio Deporte* y *Regio.com* le conceden el “Trofeo Regio” por su trayectoria teatral.

Las puestas en escena

Las puestas donde Julián participó como actor, director o productor se resumen del siguiente modo, si bien en esta parte del documento no se mencionan argumentos, fechas o temporadas precisas.

1. *El cielo prometido*. Autor: Jorge A. Villaseñor. Obra en tres actos. Participó como actor. Ocho funciones en el Aula Magna de la UANL. Con esta obra el INBA le otorgó el premio como mejor actor de la zona noreste en 1955.
2. *La cocina de los ángeles*. Autor: Albert Husson. En esta obra participó como asistente de director. Hubo seis funciones en el Aula Magna de la UANL. Director: José de Jesús Aceves.
3. *La danza que sueña la tortuga*. Autor: Emilio Carballido. Obra en tres actos. 35 funciones. Participó como actor, director y escenógrafo. Sede: Teatro República del Gobierno del Estado, Monterrey, N.L. Con ella obtuvo el premio al mejor actor y director de la zona noreste, por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Año 1956.
4. *Los desarraigados*. Autor: J. Humberto Robles. Obra en tres actos. 50 funciones. Participó como director. Sede: Teatro República del Gobierno del Estado, Monterrey, N.L. Fue la primera obra que en Monterrey alcanza las 50 representaciones.
5. *El cocotero*. Obra en tres actos. 85 funciones. Participó como asistente de director. Dirigió: José de Jesús Aceves. Teatro Caracol, México, D.F. Con Emilio Brillas, Polo Ortín y Dalia Iñiguez.

6. *El cornudo es el amante*. Obra en tres actos. 100 representaciones. Participó como asistente de dirección. Sede: Teatro La Comedia, México, D.F. Director: José de Jesús Aceves. Actuaron: Joaquín Cordero, Raúl Ramírez, José Baviera y Aida Araceli.
7. *Las extrañas criaturas*. Autor: William Archibald, basado en un cuento de Henry James. Obra en dos actos. 120 funciones. Participó como actor y asistente de director. Sede: Teatro Caracol, México, D.F. Director: José de Jesús Aceves. Actuaron Magda Guzmán y Aurora Walker.
8. *La cena de los tres reyes*. Autor: J. López Rubio. Obra en tres actos. 35 funciones. Participó como director y actor. Sede: Teatro República, del Gobierno del Estado. Monterrey, N.L.
9. *Viaje de un largo día hacia la noche*. Autor: Eugene O'Neil. Obra en cuatro actos. 37 funciones. Participó como actor, escenógrafo y director. Sede: Teatro República. Monterrey, N.L.
10. *Cordelia*. Autor: Federico S. Inclán. Obra en tres actos. 15 funciones. Participó como escenógrafo. Teatro República. Monterrey, N.L.
11. *Trébol de muerte*. Autor: Rodney Ackland. Obra en dos actos. 62 funciones. Participó como actor y asistente de director. Dirigió: José de Jesús Aceves. Estreno del Teatro Arcos-Caracol. Actuaron María Douglas, Prudencia Griffel y María Teresa Rivas.
12. *Los signos del Zodiaco*. Autor: Sergio Magaña. Obra en tres actos. 10 funciones. Participó como director y escenógrafo. Sede: Aula Magna de la UANL. Monterrey, N.L. Con esta puesta recibió el premio al mejor director y escenógrafo en el año 1969, por la Unión de Críticos de la Ciudad, por la cual fue becado a Checoslovaquia.
13. *Calígula*. Autor: Albert Camus. Obra en cuatro actos. 12 funciones. Participó como director. Sede: Aula Magna de la UANL, Monterrey, N.L.

14. *La hermosa gente*. Autor: William Saroyan. Obra en tres actos. 26 funciones. Participó como director. Sede: Aula Magna. Monterrey, N.L. Con esta puesta obtuvo el premio al mejor director en 1964 por la Asociación de Críticos de la Ciudad.
15. *El cianuro... ¿solo o con leche?* Autor: J. Alfonso Millán. Obra en tres actos. 226 funciones. Participó como director, actor y productor. Sede: Teatro El Grillo, Monterrey, N.L. Premio al mejor director en 1965, por la Asociación de Críticos.
16. *Vivir es formidable (Decídete Aurelia)*. Autor: Alfonso Paso. Obra en tres actos. 126 funciones. Participó como director y productor. Sede: Teatro El Grillo, Monterrey, N.L.
17. *Ninnete y un señor de Murcia (Aló París)*. Autor: Miguel Mihura. Obra en tres actos. 112 funciones. Participó como director, actor y productor. Sede: Teatro El Grillo, Monterrey, N.L.
18. *Niebla en el bigote*. Autor: Jorge Llopis. Obra en tres actos. 17 funciones. Participó como actor, director y productor. Sede: Teatro El Grillo, Monterrey.
19. *Vamos a contar mentiras*. Autor: Alfonso Paso. 12 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Calderón, Monterrey, N.L.
20. *Las delicias del hogar (Suegra de percalina)*. Autor: Barrillet. Obra en dos actos. 15 funciones. Participó como director. Sede: Teatro del Maestro, Monterrey, N.L.
21. *Androcles y el León*. Autor: George Bernard Shaw. Obra en dos actos. 8 funciones. Participó como actor. Sede: Teatro Monterrey del IMSS. Monterrey, N.L. Director: Luis Martín.
22. *Sempronio*. Autor: Agustín Cuzzani. Obra en dos actos. 12 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Calderón, Monterrey, N.L.

23. *La casa de Bernarda Alba*. Autor: Federico García Lorca. Obra en tres actos. 10 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Monterrey. Producción del ITESM. Monterrey, N.L. Actuó Ofelia Guillmáin.
24. *La verdad sospechosa*. Autor: Juan Ruiz de Alarcón. Obra en tres actos. 25 funciones. Participó como director y actor. Sede: Teatro Monterrey. Monterrey, N.L.
25. *El agujerito*. Autor: Peñafiel. Obra en tres actos. 106 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Mayo. Producción particular. Monterrey, N.L.
26. *Medea*. Autor: Jean Anouilh. Obra en un acto. 15 funciones. Participó como director y productor. Sede: Teatro Calderón, Monterrey, N.L. Con esta puesta obtuvo el premio al mejor director en 1967 por parte de la Asociación de Críticos de Monterrey.
27. *Las moscas*. Autor: Jean Paul Sartre. Obra en dos actos. 22 funciones. Participó como actor. Sede: Teatro Monterrey. Con esta producción particular hizo temporada en la ciudad de México en el Teatro 11 de Julio.
28. *Rómulo Magno*. Autor: F. Dürrenmatt. Obra en tres actos. 12 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Calderón, Monterrey, N.L.
29. *Retablo jovial*. Autor: Alejandro Casona. Obra en tres actos. 15 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Monterrey del IMSS, Monterrey, N.L.
30. *El juego de Zuzanka*. Autor: Milos Macourek. Obra en dos actos. 115 funciones. Participó como director. Sede: Foro Isabelino de la UNAM. México, D.F. Con esta puesta participó en el Festival Latinoamericano de Manizales, Colombia.
31. *La soga*. Autor: P. Hamilton. Obra en tres actos. 117 funciones. Participó como director, actor y productor. Sede: Teatro Mayo, Monterey, N.L.

32. *Las mujeres los prefieren papuchos*. Autor: Alfonso Paso. Obra en tres actos. 75 funciones. Participó como director y productor. Sede: Teatro Mayo, Monterrey, N.L.
33. *Crimen al alcance de clase media (El mal paso)*. Autor: J.J. Alonso Millán. Obra en tres actos. 100 funciones. Participó como director y productor. Sede: Teatro Mayo. Monterrey, N.L.
34. *El juego de Zuzanka*. Autor: Milos Macourek. Obra en dos actos. 105 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Mayo de la UANL. Monterrey, N.L.
35. *La mandrágora*. Autor: Nicolás Maquiavelo. Obra en tres actos. 120 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Mayo de la UANL, Monterrey, N.L.
36. *La sonata a Kreutzer*. Autor: León Tolstoi. Obra en dos actos. 110 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Mayo de la UANL. Monterrey, N.L. Con esta puesta obtuvo el Premio Nacional al Mejor Director 1977 en Guadalajara, Jalisco.
37. *Los chicos de la banda*. Autor: Mart Crowley. Obra en dos actos. 245 funciones. Participó como director y actor. Sede: Teatro Mayo de la UANL. Con esta puesta obtuvo el Premio Nacional UCCT 1979 al mejor grupo teatral (UANL). El premio fue concedido por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro en México.
38. *Casa de muñecas*. Autor: Henrik Ibsen. Obra en tres actos. 17 funciones. Participó como director. Con esta puesta fue director huésped del Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco.
39. *De pétalos perennes*. Autor: Luis Zapata. Obra en dos actos. 10 funciones. Participó como director. Con ella fue director huésped en la Universidad de Baja California. Teatro de la Universidad Autónoma de Baja California Norte. Mexicali, B.C.

40. *La muerte de un viajante*. Autor: Arthur Miller. Obra en dos actos. 15 funciones. Participó como director. Festival POTEAC 1981. Con esta puesta obtuvo el Premio al Mejor Director 1981 Máscaras de Bronce. Sede: Festival Nacional de Teatro Acapulco, Gro.
41. *La dama de pan de jengibre*. Autor: Neil Simon. Obra en tres actos. 12 funciones. Participó como director. Con ella fue director huésped en Mexicali, Baja California.
42. *Susana quiere ser decente*. Autor: Jorge Llopis. Obra en tres actos. 50 funciones. Participó como director. Gira por toda la República. Actuaron Isabela Corona, Maricruz Olivier y Carlos Piñar.
43. *La sonata a Kreutzer (Celos)*. Autor: León Tolstoi. Obra en dos actos. 12 funciones. Participó como director. Con esta puesta fue director huésped en Baja California Norte.
44. *Crimen y castigo*. Autor: Fedor Dostoievski. Obra en dos actos. 200 funciones. Participó como director de la Compañía Nacional de Teatro. Sede: México, D.F. Con esta puesta obtuvo el Premio Nacional 1982 otorgado por dos asociaciones: la AMCT y la UCCT. Actuaron José Alonso, Virginia Manzano y Yolanda Mérida.
45. *El juego de Zuzanka*. Autor: Milos Macourek. Obra en dos actos. 15 funciones. Participó como director y actor. Sede: Aula Magna de la UANL, Monterrey, N.L.
46. *Qué luna de miel, mamita*. Autores: A. Botta y M. Bronemberg. Obra en tres actos. 16 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Nova, Monterrey, N.L.
47. *La muerte de un viajante*. Autor: Arthur Miller. Obra en dos actos. 12 funciones. Participó como director y actor. Sede: Teatro Monterrey del IMSS. Producción del Instituto para la Cultura de Nuevo León.
48. *Ruidos en la casa*. Autores: A. Marriot y A. Foot. Obra en tres actos. 17 funciones. Sede: Teatro Nova, Monterrey, N.L.

49. *Espera la oscuridad*. Autor: Frederick Knott. Obra en tres actos. 17 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Nova, Monterrey, N.L.
50. *Los signos del Zodiaco*. Autor: Sergio Magaña. Obra en tres actos. 12 funciones. Participó como director. Festival Nacional de Teatro en Monterrey, N.L., organizado por el Instituto para la Cultura de Nuevo León.
51. *El gesticulador*. Autor: Rodolfo Usigli. Obra en tres actos. 16 funciones. Participó como director. Sede: Teatro de la Ciudad, Monterrey, N.L. Con esta puesta participó en el Festival Nacional de Teatro en Guadalajara.
52. *Nuestro pueblo*. Autor: Thornton Wilder. Obra en tres actos. 16 funciones. Participó como director y actor. Sede: Teatro de la Ciudad, Monterrey, N.L. Producción del Instituto para la Cultura de Nuevo León.
53. *El patio de Monipodio*. Autor: Miguel de Cervantes Saavedra. Versión de Álvaro Custodio. 120 funciones. Participó como actor.
54. *Galileo Galilei*. Autor: Bertold Brecht. Obra en dos actos. 15 funciones. Participó como actor. Sede: Teatro de la Ciudad. Producción del Instituto para la Cultura de Nuevo León.
55. *Seis personajes en busca de autor*. Autor: Luigi Pirandello. Obra en tres actos. 12 funciones. Participó como director y actor. Sede: Teatro de la Ciudad Monterrey, N.L. Producción del Instituto para la Cultura de Nuevo León.
56. *Genesio, de cómico a santo*. Autor: Hernán Galindo. Obra en un acto. 100 funciones. Participó como actor. Sede: Teatro “Nave de sopladores” del Parque Fundidora, Monterrey, N.L.
57. *El proceso*. Autor: Franz Kafka. Obra en dos actos. 10 funciones. Participó como actor. Sede: Teatro Monterrey del IMSS.

58. *Espectáculo Vive Monterrey 400*. 12 funciones. Participó como actor. Sede: Explanada del Palacio de Gobierno, Monterrey, N.L.
59. *No te hagas que la virgen te habla*. Autor: R. Mendizábal. Obra en dos actos. 180 representaciones. Participó como director. Sede: Teatro Versalles, Monterrey, N.L.
60. *Orquesta para señoritas*. Autor: Jean Anouilh. Obra en dos actos. 20 representaciones. Participó como actor. Sede: Teatro de la Ciudad. Producción del Instituto para la Cultura Nuevo León.
61. *Vive como quieras*. Autores: Kauffman y Hart. Obra en tres actos. 6 representaciones. Participó como director. Sede: Teatro Nova, Monterrey, N.L.
62. *La casa de Bernarda Alba*. Autor: Federico García Lorca (Homenaje en los 100 años de su nacimiento). Obra en tres actos. 10 funciones. Producción de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Sede: Teatro de la Ciudad.
63. *La hermosa gente*. Autor: William Saroyan. Obra en dos actos. 6 funciones. Participó como actor y director. Sede: Teatro Nova, Monterrey, N.L.
64. *Las locuras de Leocadia*. Autor: John Patrick. Obra en dos actos. 6 funciones. Participó como actor y director. Sede: Teatro Nova, Monterrey, N.L.
65. *Dos españolas y una francesa*. Autor: Alejandro Casona y anónimos. Participó como actor y director. Obra en tres actos. 6 funciones. Sede: Teatro Nova, Monterrey, N.L.
66. *Una viuda en Pesquería* (Título original: *Madam Verdoux*). Autor: Adrián Ortega. Obra en dos actos. 100 funciones. Participó como director. Sede: Teatro Versalles, Monterrey, N.L.
67. *La criada quebrada*. Obra en dos actos. 60 funciones. Sede: Teatro de la ANDA, Monterrey, N.L.

68. *El dandy del Hotel Savoy*. Autor: Carlos Olmos. Obra en dos actos. 10 funciones. Participó como director. Sede: Teatro de la Ciudad, Monterrey, N.L.
69. *El cianuro... ¿solo o con leche?* Autor: Juan J. Alonso Millán. 100 representaciones. Participó como actor y director. Sede: Teatro Versalles, Monterrey, N.L.
70. *El buen doctor*. Autores: Neil Simon y Antón Chéjov. Participó como director. Sede: Teatro Nova.

Los homenajes y las distinciones

Los homenajes, algunos públicos, otros privados, le han llovido a este director como a ningún otro de la localidad. Por eso de la vasta lista en la que se mencionan diplomas, medallas y trofeos, escogeremos sólo aquellas menciones que a su juicio son las más significativas.

Año 1955

☞ Premio: Al mejor actor

Obra: *El cielo prometido*

Institución otorgante: INBA/ Festival Zona Noreste

Año 1956

☞ Premio: Al mejor director

Obra: *La danza que sueña la tortuga*

Institución otorgante: INBA/ Festival Zona Noreste

Año 1956

☞ Premio: Al mejor actor

Obra: *La danza que sueña la tortuga*

Institución otorgante: INBA/ Festival Zona Noreste

Año 1959

☞ Premio: Al mejor director

Obra: *Los signos del Zodiaco*

Institución otorgante: Asociación de Críticos de Monterrey

Año 1959

☞ Premio: Al mejor escenógrafo

Obra: *Los signos del Zodiaco*

Institución otorgante: Asociación de Críticos de Monterrey

Año 1964

☞ Premio: Al mejor director

Obra: *La hermosa gente*

Institución otorgante: Asociación de Críticos de Monterrey

Año 1967

☞ Premio: Al mejor director

Obra: *Medea*

Institución otorgante: Televisión de Monterrey

Año 1969

☞ Premio: Al mejor director

Obra: *El cianuro... ¿solo o con leche?*

Institución otorgante: Asociación de Críticos de Monterrey

Año 1970

☞ Premio: Terna al mejor director

Obra: *El juego de Zuzanka*

Institución otorgante: Unión de Críticos y Cronistas de México/ Asociación Mexicana de Teatro

Año 1977

☞ Premio: Al mejor director

Obra: *La sonata a Kreutzer*

Institución otorgante: Departamento de Bellas Artes de Jalisco

Año 1978

☞ Premio: Al mejor grupo

Obra: *Los chicos de la banda*

Institución otorgante: Unión de Críticos y Cronistas de México

Año 1980

☞ Premio: Al mejor director

Obra: *El gorila*

Institución otorgante: Frente Cultural Universitario UANL

Año 1981

- ☞ Premio: Al mejor director
- Obra: *La muerte de un viajante*
- Institución otorgante: Frente Cultural Universitario UANL

Año 1982

- ☞ Premio: Al mejor director
- Obra: *Crimen y castigo*
- Institución otorgante: Unión de Críticos y Cronistas de México

Año 1982

- ☞ Premio: Al mejor director
- Obra: *Crimen y castigo*
- Institución otorgante: Asociación Mexicana de Teatro

Año 1986

- ☞ Premio: Homenaje por su trayectoria teatral
- Evento: X Festival de Teatro en Nuevo León
- Institución otorgante: CONARTE/ CONACULTA

Año 1993

- ☞ Premio: Presea Estado de Nuevo León al Mérito Cívico
- Área: Teatro
- Institución otorgante: Gobierno del Estado de Nuevo León

Año 1999

- ☞ Premio: Homenaje al Maestro
- Institución otorgante: Consejo para la Cultura de Nuevo León/ Gobierno del Estado de Nuevo León

Año 2003

- ☞ Premio: Premio UANL a las Artes
- Institución otorgante: Universidad Autónoma de Nuevo León

Año 2003

- ☞ Premio: Trofeo Regio por su trayectoria teatral
- Institución otorgante: Periódico *El Regio*

Las becas

Año 1956

- ☞ Becario de la Universidad de Nuevo León y del Gobierno del Estado de Nuevo León para estudiar Teatro en la Ciudad de México.

Año 1960

- ☞ Becario del Gobierno de Checoslovaquia para estudiar en aquel país.

Año 1970

- ☞ Director huésped de la UNAM para dirigir *El juego de Zuzanka* en el Distrito Federal.

Año 1980

- ☞ Director huésped e iniciador de la Compañía de Teatro de Guadalajara Jalisco, con *Casa de Muñecas*.

Año 1982

- ☞ Director invitado a dirigir la Compañía Nacional de Teatro con la obra *Crimen y castigo*.

Año 1983

- ☞ Director invitado por la Universidad Autónoma de Baja California Norte para dirigir *De pétalos perennes*.

Año 1994

- ☞ Becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FONCA) para escribir una obra infantil.

Año 1995

- ☞ Director artístico para seleccionar a los grupos del país que participaron en el Festival Nacional de Teatro.

Año 1995

∞ Es becado por el Gobierno del Estado de Nuevo León para realizar un viaje por Europa, durante un mes, con el objetivo de ver teatro en Londres, París, Madrid y Barcelona.

Actividad pionera

A Julián Guajardo le tocó abrir camino en varias rutas, áreas e instituciones teatrales, algunas de las cuales desaparecieron, otras se conservan, y otras más cambiaron de nombre o de giro. De su actividad pionera podemos consignar lo siguiente.

1951

☞ Es fundador, actor y director de la Revista Musical Universitaria en la entonces Universidad de Nuevo León.

1956

☞ Es fundador, actor y director del primer teatro de cámara en Monterrey: el Teatro de la República.

1959

☞ Es fundador y actor del Teatro Arcos-Caracol en México, Distrito Federal.

1963

☞ Es fundador, constructor, actor y director del Teatro de la Azotea de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

1966

☞ Es fundador del Teatro El Grillo, en Monterrey.

1976

☞ Es fundador y coordinador del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

1978

☞ Es fundador de la Sala Bertold Brecht de la UANL.

Estadística de puestas

a) Obras que alcanzaron las 100 representaciones

- *El gorila*. Autor: Franz Kafka
- *Genesio, de cómico a santo*. Autor: Hernán Galindo
- *Crimen al alcance de la clase media*. Autor: Juan J. Alonso Millán
- *El agujerito*. Autor: Luis Peñafiel.
- *Una viuda en Pesquería*. Autor: Adrián Ortega

b) Obras que rebasaron las 100 representaciones

- *La sonata a Kreutzer*. Autor: León Tolstoi (110 funciones)
- *Ninette y un señor de Murcia*. Autor: Miguel Mihura (112 funciones)
- *La soga*. Autor: Patrick Hamilton (117 funciones)
- *El siguiente*. Autor: Terence Mc Nally (120 funciones)
- *El cuento del zoológico*. Autor: Edward Albee (120 funciones)
- *Las extrañas criaturas*. Autor: William Archibald (120 funciones)
- *El patio de Monipodio*. Autor: Cervantes-Custodio (120 funciones)
- *La mandrágora*. Autor: Nicolás Maquiavelo (120 funciones)
- *Vivir es formidable (decídete Aurelia)*. Autor: Alfonso Paso (126 funciones)
- *No te hagas que la virgen te habla*. Autor: Rafael Mendizabal (180 funciones)

c) Obras que alcanzaron las 200 representaciones

- *Pastorela de Catón*. Autor: Armando Fuentes Aguirre
- *Crimen y castigo*. Autor: Fedor Dostoyevski

d) Obras que rebasaron las 200 representaciones

- *El cianuro... ¿solo o con leche?* Autor: Juan J. Alonso Millán (226 funciones)
- *El juego de Zuzanka*. Autor: Milos Macourek (235 funciones)
- *Los chicos de la banda*. Autor: Mart Crowley (245 funciones)

Actores y actrices a los que dirigió o con los que ha compartido escenario²

Aarón Montealvo	Cory Ayala	Héctor Díaz Bortoloussi
Adán Canales	Cristina Zárata	Henry West
Aída Araceli	Dalia Iñiguez	Hernán Galindo
Alberto “Caballo” Rojas	Delia Garda	Hilda Pérez Carvajal
Alejandra Meyer	Demian Bichir	Hogo Diomedes
Alejandro Ciangherotti	Diana Perla Chapa	Horacio Salinas
Alfonso Alvarado	Eduardo Ríos	Isabela Corona
Alicia Laguna	Élida Rizzo	Jaime de Coss
Ana Lucina Ruiz	Elvia Mante	Jaime Romeroll
Andrea Lozano	Emérico González	Jeannette Brito
Andrés Dávila	Emilio Brillas	Joaquín Cordero
Antonio Brillas	Emma Myrthala Cantú	Jorge A. Vargas
Antonio Nájera	Enrique González	Jorge Lozano
Armando de León	Enrique Williamson	Jorge Segura
Armando Landa	Felipe Díaz Garza	José Alonso
Arturo Salazar	Felipe Montemayor	José Antonio Espinoza
Aurora Moyano	Félix Cortez Camarillo	José Baviera
Aurora Walker	Fernando Elizondo	José García Tenorio
Bertha E. Esparza	Francisco Muller	José Ignacio Camacho
Blanca Martínez Vacca	Francisco Rangel	José Luis Meléndez
Carlos Piñar	Woodward	Juan Alanís
Carlos Vázquez	Fredie Bermejo	Juan Ángel García
Carmen Sagredo	Gerardo Dávila	Juan Benavides
Carolina Montemayor	Gerardo Nevárez	Juan Carlos Rodríguez
Casandra Monárrez	Geyma de Cobos	Juan Gilberto Reyes
Catalina Sánchez	Gilberto Trejo	Julián Villarreal
César Chaveznava	Graciela Belart	Lacho Pedraza
César Cubero	Guillermina Solé	Laura Landa
César Tavera	Guillermo Alanís	Laura Lucía
Claudia Marín	Guillermo Zetina	Laura Miranda
Clemente Monárrez	Héctor Botti	Leopoldo Ortín

Leticia Parra	Odiseo Bichir	Virginia Manzano
Liliana Cruz	Ofelia Arredondo	Xavier Cuéllar
Lily Chávez	Ofelia Guillmáin	Yesenia López
Lily Inclán	Óscar Cantú Arreola	Yolanda Mérida
Lorena Cruz	Patricia Cervantes	Zoila Quiñones
Lucha Altamirano	Patricia Loya	
Lucila Mariscal	Pedro Rivera	
Luigi Bianchi	Prudencia Griffel	
Luis Gimeno	Raquel Zapata	
Luis Lauro Garza Duque	Raúl “Chato” Padilla	
Luis Martín	Raúl Ramírez	
Luis R. Barragán	Renán Moreno	
Magda Guzmán	Ricardo Arquímedes	
Magda Karina	Ricardo Espinoza	
Manuel Álvarez	Ricardo Leal	
Manuel Garza	Roberto Brondo	
María Clara Zurita	Roberto Roger	
María Concepción Hinojosa	Rodrigo Guzmán	
María de Jesús Treviño	Rogelio Villarreal	
María del Carmen	Rolando del Real	
Hernández	Rolando Guzmán Flores	
María Douglas	Rosa María Moreno	
María Luisa Alcalá	Rosa María Rojas	
María Teresa Rivas	Rosalinda González	
Maricruz Nájera	Rosalinda Rodríguez	
Maricruz Olivier	Rubén Balderas	
Mario Curzio Rivera	Rubén González Garza	
Martha Ofelia Galindo	Rubén Orozco	
Mateo Muñoz	Ruby Vargas	
Mauricio Atri	Sandra Carlos	
Mayra Saucedo	Sandra Guerra	
Mercedes Pascual	Santiago Delgado	
Miguel Gómez Checa	Sergio García	
Miguel Maciá	Sergio Rodríguez	
Minerva Mena Peña	Silvia Covarrubias	
Mirna Balderas	Silvia Pérez	
Myrna Cora Leos	Tito J. Ayala	
Nena Delgado	Velia Torres	
Nivia Clavijo	Virgilio Leos	
Nuria Bages	Virginia Gutiérrez	

**Críticos, escritores, reporteros y columnistas
que han publicado notas sobre Julián Guajardo**

Adriana Ramírez	Blanca Álvarez	Franz Bouschpies
Alberto Domingo	Blanca Ruiz	Fray Clemente
Alberto Londoño Álvarez	Carlos Ortiz Gil	Genaro Salinas Quiroga
Alberto Marcos	Carlos Ruiz Cabrera	Gerardo de León
Alejandra Flores	Carlos Solórzano	Gerardo López Moya
Alejandro Cantú	César Cepeda	Giancarlo Von Nacher
Alejandro Danielly	César Zaldívar	Griselda Robledo
Alejandro Olvera Banda	Charles W. Lake	Guadalupe Cruz Hernández
Alfonso Arcarás	Connie Ibarzabal	Guadalupe Elósegui
Alfonso Reyes Martínez	Cristóbal Martínez	Guadalupe Pereyra
Alicia Martínez G.	Daniel de la Fuente	Guillermo Colín
Alma Delia Martínez	David Dávila	Guillermo Schmidhuber
Altagracia Fuentes	David Perales	Guillermo Sheridan
Ana Laura Santamaría	David Torres Pruneda	Gustavo Suárez Ojeda
Anabel Gutiérrez	Dinorah Marfil	Héctor Alvarado
Andrea Menchaca	Edgardo Rezéndiz	Héctor Ancira
Ángel Robles	Edmundo Derbez	Héctor Azar
Antonio Elizondo	Eduardo Javier González	Héctor Benavides
Antonio Lomas Moreno	El espectador	Héctor González González
Araceli Carrillo	Elva Delia González	Héctor Hugo Jiménez
Argentina Argelia	Emanuel Haro	Héctor Maza Moreno
Armando de León Montaña	Erik Estrada Bellman	Héctor Rosas
Armando Fuentes Aguirre	Ethelvina Limas	Hermes Cámara
Armando Sáenz	Fausto Tovar	Hermila Martell
Armando Villanueva	Felipe Díaz Garza	Horacio Martínez
Artemio Benavides	Felipe Ibarra	Hugo Padilla
Arturo Cantú	Félix Cortés Camarillo	Israel Cavazos
Arturo Casillas	Fernando Garza	J. Iglesias Leroux
Benjamín Valencia	Francisco Baquer	Jacqueline Lerma
Frieventh	Francisco Betancourt	Jaime Ávalos Medina
Bertha Wario	Francisco Castillo	Javier Parras Cuevas

Javier Treviño Castro	María Eugenia Flores	Silvino Jaramillo
Jeanette L. Clariond	Marisa Macías	Sonia Irasema Martínez
Jessica Balderas	Maruxa Vilalta	Titina
Jesús Ángel Martínez	Miguel Ángel Valdez	Tony Boomer
Jesús César García	Miguel Díaz	Viajero
Jesús Javier Torres	Miguel Guardia	Vicente Guerrero
Jorge Pedraza Salinas	Mirna Armas	Wilberto Cantón
José Ángel Vela	Norma Garza	
José Garza	Olga Harmony	
José Juan Zapata	Oscar Salinas	
Juan Alvarado González	Oscar Sansores	
Juan Carlos Martínez	Pedro Reyes Velázquez	
Juan José Cerón	Rafael Solana	
Juan José Doñán	Rakso	
Juan Miguel de la Mora	Raquel García Peguero	
Juan Posada Walle	Raúl Rubio Cano	
Juanita Sánchez	Raymundo Pérez	
Julia Estela Ponce	René Valle D.	
Karen Lara	Ricardo Espinoza	
La China Mendoza	Ricardo García H.	
Leandro Espinoza	Ricardo Perete	
Leonarda Reyes	Ricardo R. Richo	
Leticia Calzada	Roberto Maldonado Espejo	
Leticia Pérez Gutiérrez	Roberto Villarreal	
Lilia Irene Ríos	Rodrigo Guajardo Terán	
Lourdes Elizondo	Rodrigo Solo	
Lucía Garza de Reyes	Roger Pompa	
Luis Cantú	Román Acuña	
Luis Sánchez Cebada	Rosa Linda González	
Luisa García	Rosa María Villarreal	
Lupita Treviño	Rosalía Tavera	
Lya Engel	Rosaura Barahona	
Malka Kabel	Roxana de Marino	
Manuel Capetillo	Salomón González Almazán	
Marcela García Machuca	Samuel Barajas	
Marco Antonio Acosta	Sergio A. Burquez	
María Antonieta de Alba	Sergio Cárdenas Heredia	
María de Jesús Ávila	Sigfredo Gordon	
María Elida Avalos	Silvia Olivares	
María Eugenia Campos	Silvia Ruano	

SEGUNDO ENCUENTRO CON JULIÁN

[*La entrevista tiene lugar en el mismo sitio: el Aula 211 del Colegio Civil.*]

ARMANDO: ¿Cómo está usted, maestro?

JULIÁN: Muy bien. ¿Y tú cómo amaneciste?

ARMANDO: También muy bien, gracias.
¿Hizo la tarea?

JULIÁN: Yo soy muy cumplido...

ARMANDO: Lo sé.

JULIÁN: Sobre todo con la puntualidad.

ARMANDO: Eso me han dicho.

JULIÁN: En mi vida solo he llegado tarde a un ensayo, y fue por culpa de un funcionario público que me entretuvo más de una hora sin que yo pudiera comunicarme con mi grupo de trabajo. Fuera de esa ocasión el resto de las veces he sido siempre puntual.

ARMANDO: Como el día que nos vimos con Rogelio.

JULIÁN: Cierto, los dos fuimos puntuales: subimos juntos las escaleras.

ARMANDO: La puntualidad es una cualidad que retrata el carácter de las personas, ¿cierto?

JULIÁN: Cierto. Para un director no hay nada peor como que un actor sea impuntual o lo deje plantado en el estreno de una obra.

ARMANDO: ¿Le ha pasado?

JULIÁN: Me pasó. Por eso la gente que hace teatro debe tomarse las cosas con absoluta seriedad.

ARMANDO: como cualquier otro compromiso de vida.

JULIÁN: Como cualquier otro trabajo.

ARMANDO: Las personas puntuales, según mi mujer, son más valoradas en la escuela y en la empresa, independientemente del rendimiento que tengan.

JULIÁN: Eso es indiscutible.

ARMANDO: Usted tiene fama de puntual.

JULIÁN: Entre otras cosas, fíjate, porque también tengo la fama de ser regañón.

ARMANDO: ¿No será mejor decir “disciplinado”?

JULIÁN: Ese es un eufemismo que no todos los que me conocen o han trabajado conmigo comparten.

ARMANDO: ¿Quién fue el funcionario que lo hizo llegar tarde, la vez que menciona?

JULIÁN: ¿Te lo diré?

ARMANDO: ¡Dígamelo! No creo que haya represalias.

JULIÁN: Nunca lo he dicho, pero te lo diré: fue el arquitecto Manuel Rodríguez Vizcarra.

ARMANDO: Muy querido por muchos en el medio cultural.

JULIÁN: Y muy querido por mí, también, por ser el personaje que era.

ARMANDO: ¿Cómo y por qué fue que lo entretuvo?

JULIÁN: Me entretuvo para mostrarme una música que había descubierto, que le iba bien a una de mis obras, entonces estuvo mostrándomela en su casa, con toda parsimonia, pero yo estaba preocupado porque mi gente estaba esperándome y yo no podía zafarme.

ARMANDO: ¿Qué obra estaba ensayando?

JULIÁN: *La casa de Bernarda Alba*, con la Guillmáin. Entonces imagínate mi preocupación.

ARMANDO: Me la imagino. De un lado tenía a un personaje entretenándolo, y del otro, a una señorona esperándolo y sin saber de usted, je, je, je...

JULIÁN: Así es. Pero cuando llegué me disculpé por la tardanza, y asunto arreglado. No les dije lo que me había pasado. Y nadie tampoco me preguntó nada.

ARMANDO: Bueno, a veces ocurre. Menos mal que la tardanza no se debió a algo más grave.

JULIÁN: Menos mal.

ARMANDO: En el lado contrario de la puntualidad están la flojera y la impuntualidad. Y me imagino que habrá actores con esas características. O colegas que le son conocidos.

JULIÁN: De que los hay, los hay, pero uno debe leerles la cartilla desde un principio para no errar con ellos al trabajar.

ARMANDO: ¿Es cierto que ese defecto es incurable? Me refiero a la flojera y a la impuntualidad.

JULIÁN: Totalmente cierto.

ARMANDO: La huevonez es algo que nunca se cura, decía el historiador Felipe García Campuzano cuando trabajábamos en la Fundidora: “Un huevón lo será toda su vida”, pontificaba.

JULIÁN: Tenía razón. Y lo mamón tampoco se cura.

ARMANDO: ¿A poco?

JULIÁN: ¡Claro! Ese es otro defecto que nunca desaparece.

ARMANDO: ¿Sabe? Yo pensé que era cosa de la edad, y que con una buena lección, de esas que da la vida, la mamonería desaparecía.

JULIÁN: Pues fíjate que no. No es la gripe, como dice Renán.

ARMANDO: Aunque él en este caso habla de la jotería, ¿cierto?

JULIÁN: Así es, pero vale la comparación porque es algo semejante. Yo he visto actores jóvenes muy mamoncitos, que luego vuelvo a ver de maduros o de viejos, y siguen siendo tan mamones como

siempre. ¡Presumidos a más no poder! Así que por experiencia te puedo asegurar que lo mamón nunca se quita.

ARMANDO: ¿Recuerda a alguien en particular por ser mamón?

JULIÁN: ¡A muchos!

ARMANDO: ¿Será que la egolatría es parte del actor?

JULIÁN: Eso lo explica en parte. Pero hay un nivel de humildad requerido para la convivencia con otros, que no tiene por qué ser artificial ni estar peleado con las tablas.

ARMANDO: Ajá.

JULIÁN: El que uno tenga éxito, sea bonito o bonita, y aplaudido, no debe ser motivo para que se deje dominar por la soberbia.

ARMANDO: Pero muchos lo olvidan.

JULIÁN: Porque ya lo decía Shakespeare: “el pensamiento es esclavo de la vida, y la vida se deja engañar por el tiempo”. Y si alguien de pronto salta a la fama, se transforma en otro. Pero no debe ser.

ARMANDO: No debería ser.

JULIÁN: Hay quienes se paran en un ladrillo y se marean.

ARMANDO: Cierto.

JULIÁN: Hablando de lucimiento personal, mira lo que te traje.

ARMANDO: ¿Qué me traje ahora?

JULIÁN: Son discos de algunas de las obras que dirigí. O en las que participé.

ARMANDO: *Los chicos de la banda, El cuento del zoológico, Genesio, El juego de Zuzanka...*

JULIÁN: *Genesio* no la dirigí. La dirigió Hernán Galindo, pero en ella aparezco.

ARMANDO: Las veré con atención, maestro.

JULIÁN: ¡Y críticame, por favor!

ARMANDO: Claro que le daré mi punto de vista por su trabajo. Gracias por prestármelas.

JULIÁN: De nada.

ARMANDO: Estos son discos, pero hablando de libros, concretamente de los que dan consejos para hacer teatro, ¿usted cuál o cuáles recomienda?

JULIÁN: Hay uno que no precisamente es un clásico universal, pero que yo recomendaría ampliamente a quien esté interesado en hacer teatro.

ARMANDO: ¿Por qué motivo?

JULIÁN: Porque a mí me sirvió bastante en mi carrera de director.

ARMANDO: ¿Cuál es?

JULIÁN: Son unas lecciones técnicas escritas por Salvador Novo.

ARMANDO: A grandes rasgos, ¿de qué trata ese libro?

JULIÁN: De las cuestiones más elementales que todo actor teatral debe tomar en cuenta aquí y en China, si quiere dedicarse al oficio.

ARMANDO: ¿Podemos verlo luego?

JULIÁN: Claro. También lo traigo conmigo.

ARMANDO: ¡Magnífico!

JULIÁN: Te dije que te traería todo lo que tengo, solo que por partes, para no atiborrarte.

ARMANDO: ¿Cuándo y dónde se publicó?

JULIÁN: Se publicó en el Distrito Federal en los años cincuenta.

ARMANDO: ¡Hace más de seis décadas!

JULIÁN: Sí, mira.

ARMANDO: Es un folleto...

JULIÁN: Así es. Es un texto pequeño que yo recomendaría desempolvar e incluso publicar.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque he visto el trabajo de colegas, que aun con toda su experiencia y habiendo leído a los teóricos clásicos, cometen errores que justamente ahí se advierte no cometer.

ARMANDO: ¿Esa sería la base práctica para recomendarlo?

JULIÁN: Claro. Por eso precisamente lo recomiendo: porque es algo muy básico para todas aquellas personas que se inician en el teatro. O que ya están haciéndolo. Fíjate que asombra que mis colegas no conozcan este libro.

ARMANDO: Yo no lo había visto.

JULIÁN: No, porque es muy viejo.

ARMANDO: Y no tengo el dato de que en la Facultad de Artes Escénicas lo conozcan, porque entonces lo consignarían al menos como literatura histórica. Como es pequeño me gustaría incluirlo en nuestro libro.

JULIÁN: ¿Crees que pueda reproducirse sin problemas?

ARMANDO: Cuando una obra rebasa el medio siglo de existencia y no hay herederos que reclamen los derechos de difusión, es posible, respetando desde luego los créditos autorales y toda vez que no se haga actividad comercial con el contenido. En ese caso el libro pertenece a la cultura universal y bien puede difundirse.

JULIÁN: Si éste es el caso, entonces adelante. Aquí está el libro.

DIEZ LECCIONES DE TÉCNICAS DE ACTUACIÓN TEATRAL³

Arregladas por Salvador Novo

Palabras previas

Las presentes diez lecciones de técnica de actuación fueron redactadas a solicitud del Prof. Efrén Orozco R. y con el objeto de servir en la iniciación dramática a los aficionados y actores potenciales que tanto importa cultivar en todo el país, si ha de ocurrir, como todos deseamos, un sólido y verdadero renacimiento del gusto por el teatro en México. Es obvio que el autor de este folleto no es el inventor de esta técnica. Ella es el resultado de la experiencia de muchos siglos de actuación lírica de muchas generaciones de actores vocacionales y espontáneos que en el curso de su carrera fueron descubriendo el modo mejor de proyectar al público la emoción teatral, y enfrentándose a problemas de actuación que resolvieron sobre la marcha, hasta alcanzarse con el tiempo la posibilidad de codificar, por decirlo así, el conocimiento derivado de esa rica experiencia.

Si alguno tiene este breve folleto, es el mérito de la claridad sistemática de la instrucción que todo actor debe absorber en el principio de su carrera para hallarse en aptitud de afinarla con la experiencia. Estamos seguros de que el presente breve manual proporcionará a quienes lo estudien organizados en un grupo teatral, las bases indispensables para poner en escena con éxito obras primero sencillas y después de cualquier magnitud. Con ese fin se imprime y se pone en las manos de los maestros.

México, D.F., Agosto de 1951.

PRIMERA LECCIÓN: El escenario

El teatro, como todas las artes, tiende a reproducir la vida y la naturaleza filtradas a través del arte: es decir, tiene por objeto dar vida en la escena para el público, a aquellos episodios selectos que tomados de la vida por el dramaturgo, presentan casos y problemas importantes de la vida misma, antigua o actual, para diversión y para ejemplo del público. Tanto el dramaturgo como los actores, necesitan conocer una técnica y dominarla. No nos ocuparemos aquí de la técnica que necesita conocer el dramaturgo, sino de la técnica que necesita dominar el actor.

En efecto, cuando asistimos a una representación teatral, frente a nosotros viven y se mueven, hablan, reaccionan, entran en escena y salen de ella, una serie de personajes de los que estamos pendientes a quienes oímos hablar y que nos dan con perfección la ilusión de la vida. Es como si se hubiera retirado la cuarta pared de una habitación y nosotros, los que formamos el público, nos asomáramos a la intimidad de aquellos personajes.

Pero esos actores a quienes vemos trabajar no serían audibles ni se moverían con ritmo; tropezarían unos con otros o permanecerían de espaldas a nosotros, o aflojarían nuestro interés en lo que hacen si procedieran exactamente como en la vida. A poco de reflexionar nos damos cuenta de que la manera como hablan, los ademanes que hacen, el modo como se desplazan y entrecruzan, entran y salen, se sientan y dialogan, obedece evidentemente a una disciplina previa, que es lo que llamamos la *técnica de la actuación*.

Dar a conocer esta técnica es el objeto de estas diez condensadas lecciones. Perseguiamos el fin de capacitar a los aficionados al teatro a moverse en escena con una naturalidad artificial que les permita desempeñar con orden y con fruto los papeles que se les encomiendan en la puesta en escena de una obra.

Comenzaremos por analizar los problemas del actor en escena. Son cuatro:

- 1° La relación del actor con las diversas partes del escenario en que ha de moverse.
- 2° Su relación con el público que ha de verlo, oírlo, entenderlo y seguir sus movimientos.
- 3° Sus relaciones con los demás actores que con él desempeñan la obra; y
- 4° La relación que el propio actor debe establecer consigo mismo de un momento a otro de los diversos episodios de su presencia en escena y del desarrollo de su personaje.

El escenario

Toda obra teatral se desarrolla en un escenario o foro. Este es el mundo del actor, y necesita conocerlo, puesto que en él va a vivir su personaje. Tenemos, pues, que ponernos de acuerdo acerca de la geografía y de la tipografía de este mundo en que va a desarrollarse la ficción escénica. Usamos en teatro los términos “derecha” o “izquierda”, siempre con referencia al actor colocado frente al público. Así pues, el escenario tiene derecha e izquierda, entendidas así.

Decimos también en el teatro “arriba” y “abajo”. Por arriba entendemos la parte del escenario más lejana del espectador: y por abajo, la parte más próxima del espectador. Se entenderá, pues, así fácilmente la colocación del actor en el escenario cuando se les instruya para colocarse a la derecha, a la izquierda, arriba o abajo.

En relación con los muebles, objetos o personas que se encuentren con el actor en el escenario, los términos “arriba” y “abajo” describen el rumbo que ha de seguir su movimiento. Pasar por “arriba” o pasar por “abajo” de una mesa, de un sillón o de una persona, describen los movimientos que ha de efectuar de acuerdo con la definición que acabamos de dar de las partes (arriba y abajo) del escenario. En medio queda el área del centro con sus subdivisiones “arriba” y “abajo”, o a los lados de “izquierda arriba” e “izquierda abajo”, “derecha arriba” y “derecha abajo”. Nos queda una zona límite entre las laterales y el centro que llamamos “derecha centro” e “izquierda centro”.

Ejercicios

Colóquese una silla en “izquierda centro” y una mesa “derecha centro”. Hágase al estudiante realizar los siguientes movimientos, y otros semejantes que el profesor discurrirá para ejercitar al estudiante en el dominio y el conocimiento de las áreas del escenario: colocado el estudiante “arriba izquierda” que baje “abajo izquierda”; que llegue

a “centro abajo”, que vaya “arriba” de la mesa “arriba derecha”, que vuelva a “centro arriba”, que por “abajo” de la silla vuelva a “izquierda abajo”; que llegue a “derecha abajo”, que por “abajo” de la mesa llegue hasta “izquierda arriba” y que vuelva por “arriba” de la silla y de la mesa a “centro abajo”, etc.

SEGUNDA LECCIÓN: Posiciones individuales

En la primera lección nos concretamos a hablar de la presencia del actor en el escenario en relación con las partes o áreas en que este se divide. Vamos en esta segunda a describir las posiciones del cuerpo del actor en relación con el público. Estas posiciones se entienden cuando se halla el actor en pie, aun cuando también se aplica a sus posiciones cuando se sienta. Son cinco:

- a) *Abierto*: El actor se encuentra totalmente de frente al público.
- b) *Un cuarto*: equivalente a medio flanco.
- c) *Perfil*: equivalente a un flanco.
- d) *Tres cuartos*: equivalente a un flanco y medio flanco más; y
- e) *Cerrado*: o sea completamente de espaldas al público.

Estas son, digamos, posiciones estáticas, que deben ejercitarse simplemente para dominarlas. Pero muy raras veces ocurre que un actor se encuentre en estas posiciones más que transitoriamente, puesto que el teatro es dinámico. De estas cinco posiciones resultan los movimientos que se basan en ellas como punto de partida o como punto al que hay que llegar. Estos movimientos son los siguientes:

- a) *Abrirse*: llegar suavemente a la posición abierta.
- b) *Cerrarse*: llegar suavemente a la posición cerrada.
- c) *Volverse*: equivalente a abrirse con suavidad.
- d) *Bajar*: caminar suavemente hacia el área que corresponda.
- e) *Subir*: llegar suavemente al área de arriba que corresponda.
- f) *Avanzar*: haciéndolo en línea recta hacia delante, cualquiera que sea la ubicación en que se encuentre el actor que reciba esta instrucción.
- g) *Retroceder*: cualquiera que sea la posición, dar uno o dos pasos atrás.
- h) *Mezclarse*: cuando un actor se ha desplazado de su lugar, esta instrucción les indica a los demás que compensen su desplazamiento.

Ejercicios

Con una mesa en el “centro derecha” y una silla en el “centro izquierda”, el profesor debe hacer ejercitar a los estudiantes las posiciones descritas en relación con las áreas.

Ejemplo

El actor abierto en “centro arriba”, dar tres cuartos y subir “arriba derecha”. Cerrarse. Dar perfil a su derecha. Avanza hasta “izquierda arriba”. Se abre, baja hasta “izquierda abajo”, da un cuarto a su derecha, da perfil, avanza hasta “centro abajo”, da tres cuartos, sube hasta “derecha arriba”, da perfil a su izquierda, retrocede a “centro arriba”, da un cuarto a su izquierda, pasa por arriba de la mesa y llega hasta “derecha abajo” y se abre, etc.

TERCERA LECCIÓN: Posiciones de diálogo

En la segunda lección describimos las posiciones del cuerpo del actor en relación con el público. Pero nos referíamos exclusivamente a un actor. El teatro es diálogo; es decir, choque o entendimiento de dos personas, o de dos grupos de personas, o de un grupo de personas enfrente de otro. No existe en realidad el teatro sin el diálogo. Para los efectos de la técnica, este hecho entraña la necesidad de adiestrar a los actores para actuar uno en relación con el otro, o con los demás. Llegamos, pues, al tratar este tema, a cubrir el tercero de los problemas que formulamos en la primera lección, o sea el que se refiere a las relaciones del actor con los demás que con él desempeñan la obra.

Tomaremos, pues, como sujetos ya no a uno, sino a dos actores en escena, sosteniendo un diálogo. Las posiciones en que este diálogo puede sostenerse son las siguientes:

- a) Compartiendo.
- b) Dando la escena un actor al otro.
- c) En perfil.

a) *Compartiendo*: Se dice que dos actores comparten una escena, cuando los dos se encuentran en posición de “un cuarto” o de “tres cuartos” hacia el público y uno enfrente del otro, siempre que ambos ocupen el mismo plano del escenario; es decir, que ninguno de los dos se halle más arriba que el otro.

b) *Dar la escena*: De la posición “compartir” pasamos con mucha facilidad a “dar la escena”. Esto quiere decir que el personaje, o el diálogo o parlamento que tiene la mayor importancia en la escena de que se trate, debe ser el más enfático y hallarse en una posición más fuerte que el otro. El personaje que toma la escena o aquel a quien se le da la escena adopta una posición más fuerte que el otro, o bien, el que va a darle la escena al otro, debilita su propia posición.

Fuerza y debilidad

Esto nos conduce a definir la fuerza y la debilidad de las posiciones. En el punto en que nos encontramos, el estudiante puede ya entender con facilidad la definición de la fuerza y de las debilidades respectivas de las diversas posiciones. Hay posiciones fuertes y posiciones débiles; áreas fuertes y áreas débiles en el escenario. La posición más fuerte es la “abierta”. Progresivamente son más débiles, o se debilita la posición “abierta” convirtiéndola en “un cuarto”, “perfil”, o “tres cuartos”. La posición cerrada vuelve a ser tan fuerte como la posición “abierta”.

El área más fuerte del escenario es la central y le siguen en fuerza la derecha y, por último, la izquierda, que es la más débil. Abajo es más fuerte que arriba. Una vez entendido esto, el instructor puede ejercitar a los estudiantes en fortalecer y debilitar sus posiciones en sí mismas, pasando de una fuerte a una débil o viceversa. Así pues, un actor le dará la escena al otro, cuando hallándose en posición de compartir con él, el que da la escena debilita su posición, fortaleciendo así indirectamente la del que va a tener la escena; o bien el que toma una escena fortalece su propia posición con respecto a la de aquel que se la da.

- c) *Perfil*: Ya conocemos la posición de perfil. Puede ocurrir entre dos actores que se enfrenten, y se emplea sobre todo para escenas violentas, de discusión viva, de choque o de riña. Generalmente, escenas tales ocurren en el área más fuerte (centro abajo).
- d) *Tres personajes en escena*: Con tres personajes en escena, se forma un triángulo en el que fácilmente descubrimos que un actor se halla al centro o en el vértice de ese triángulo, y los otros dos comparten abajo. En esta situación, en realidad el que se halla arriba tiene la escena, y se le dan definitivamente los dos de abajo. Esta posición, por necesidades del triángulo y del movimiento, no puede prolongarse indefinidamente. Necesariamente el triángulo se altera y alguno de los tres personajes rompe la simetría alejándose y reconstituyendo el triángulo de otra manera o en otra área, o en otras áreas. Siempre, sin embargo, se repite la misma relación de escenas compartidas y dadas por las razones ya expuestas.
- e) *Hacer foco*: llamamos “hacer foco” a la acción de dirigir la atención del público hacia un personaje determinado o hacia algún lugar específico de la escena mediante un movimiento de cabeza de

los actores encargados de hacer el foco. Los ojos del espectador se dirigirán, naturalmente, hacia a aquel punto, hacia el cual se dirigirán las miradas de los actores.

- f) *Vestir la escena*: Llamamos así al desplazamiento discreto de un actor o de varios actores durante un diálogo de otro hacia áreas o hacia posiciones que convenga conquistar a tiempo para las escenas ulteriores. Estos desplazamientos son necesarios para equilibrar la arquitectura, las escenas y compensar los movimientos de los demás actores, pero deben hacerse sin distraer con ellos la atención del público del “foco” en que debe permanecer. Es decir, que los actores, mientras visten la escena, deben seguir haciendo foco hacia el punto importante de ella.
- g) *Robar o mentir*: Damos estos feos nombres a la acción de simular la posición, un ademán o una mirada, de tal manera que no siendo las verdaderas, lo parezcan a los ojos del público. Cuando se roba o se miente para beneficio de la escena, el delito no tiene mayor importancia y es recomendable. Es censurable y una falta imperdonable de etiqueta profesional cuando un actor roba distrayendo la atención del público mediante un movimiento o un ademán fuerte: sacar un pañuelo, moverse bruscamente, perder el foco o crear otro, etc. Una forma legítima de mentira o de robo consiste, por ejemplo, en permanecer un actor de perfil cuando comparte a mucha distancia con otro actor que se encuentra muy arriba, y para dialogar con el cual en realidad tendría que cerrarse más. La línea visual aparente a los ojos del público es correcta, aunque no lo sea en realidad; y permaneciendo en perfil, el actor tiene mejor oportunidad de enviar su voz a la sala que si se cerrase por completo.
- h) *Cubrir*: Por último, llamamos cubrir a la acción que se ejecuta para tapar determinadas incidencias escénicas. Aquí también podemos distinguir entre acciones de “cubrir” legítimas e ilegítimas. Es ilegítimo cubrir a otro actor. Esto es, colocarse frente a él de manera que se obstruya su visión para el público. Pero es legítimo cubrir o tapar los actores, acciones como las de encender una lámpara o tocar un timbre o un aparato musical, radio, fonógrafo o piano: esto es, todas aquellas cuyo resultado no depende directamente del autor, sino del electricista o de los utileros; pues puede suceder

que la lámpara no encienda o que el timbre o aparatado musical no suene. El actor, en consecuencia, debe cubrir con su mano o con su cuerpo tales acciones, y no retirarse sino hasta ver que aparece la luz o que suene el timbre o la música.

Ejercicios

Reparto: “A” y “B”. Escenario: Doble puerta arriba centro. Mesa derecho centro, silla izquierda centro, lámpara sobre la mesa. Apagador a la izquierda de la puerta del centro.

Al principio “A” se encuentra abajo derecha; “B” está a la izquierda. “A” le habla a “B”; “A” cruza al centro y comparte; “B” le da la escena a “A”; “A” cruza por debajo de la mesa; “A” se vuelve a dar perfil a la derecha; “B” comparte con “A”; los dos dan cuarto derecha; “A” cruza izquierda centro; “B” viste la escena, o compensa; “B” cruza a derecha; “A” y “B” hacen foco a la puerta central; “A” cruza abajo centro; “B” cruza abajo centro; “A” y “B” comparten; “A” y “B” sostienen una escena en perfil; “A” habla algunas líneas; “B” va arriba derecha; “B” cruza arriba izquierda; “B” apaga la luz en el apagador que está a la izquierda de la puerta del centro; “A” cruza hasta el centro de la mesa izquierda centro y apaga la lámpara; “B” cruza abajo izquierda; “A” y “B” sostienen una escena; “A” cruza por debajo de la silla izquierda centro; “B” saca un puñal y se suicida.

CUARTA LECCIÓN: Movimientos

Posición en pie

Los actores permanecen en pie durante la mayor parte de sus escenas. Es, en consecuencia, indispensable que aprendan a mantenerse quietos, excepto cuando su movimiento está motivado por alguna reacción, réplica, cambio de posición o cruce o salida.

Permanecer quietos y en pie, quiere decir que no incurran en la falta, frecuente en los actores inexpertos, de estar cambiando constantemente el peso de su cuerpo de un pie al otro. Si lo hacen el resultado es una serie de movimientos débiles y nerviosos perjudiciales. El aplomo es fundamentalmente importante, y los estudiantes de teatro deben vigilarse y ejercitarse en permanecer en reposo y con aplomo aun cuando estén expresando las emociones más violentas. Deben pararse con el peso de su cuerpo en las plantas de los pies y no en los talones, porque esto permite que cuando hablan o cuando escuchan en una escena, aparezcan alertas y atentos. Cuando el peso del cuerpo recae en los talones, el personaje aparece distraído, flojo e inactivo.

Posición sentados

Otra posición muy frecuente es la de hallarse los actores sentados. Cuando vayan a adoptarla: al cambiar de la posición en pie a la posición de sentados, deben cuidar de que la atención del público no se rompa con verlos volverse a buscar la silla o el asiento. El actor debe de antemano, acercarse a su asiento, volverse con naturalidad y sentir con la pantorrilla su altura y su proximidad. Porque si se encuentra a un paso del asiento, y lo da para volverse y sentarse, su acción será brusca y lo debilitará.

- a) Las mujeres deben sentarse distinto de los hombres: con un pie ligeramente delante del otro, uno en parte debajo del asiento y

ambos al frente. Los hombres deben plantar ambos pies en el mismo plano. Las mujeres no deben cruzar las piernas a menos que lo pida el personaje que desempeñan. Y los hombres no deben nunca jalarse el pantalón al sentarse.

- b) Cuando un actor se sienta o se levanta es muy fácil que caiga en hacerlo conforme a sus modales personales, y debe, en consecuencia, vigilar para que estas acciones resulten de acuerdo con su personaje y no con su persona.
- c) Puede ocurrir con frecuencia que algunas sillas de la escena se encuentren colocadas de perfil o hacia arriba. El actor que se sienta en ellas debe abrirse. Sentándose en posición de perfil o de tres cuartos. Ocurre también que los sillones o los sofás sean demasiado muelles o llenos de cojines. Si este es el caso de un asiento colocado abajo, derecha o izquierda, el actor debe sentarse muy en la orilla y no hundirse completamente en el asiento.
- d) Abrirse así es particularmente necesario cuando un personaje se sienta abajo y dialoga con un personaje que se encuentra arriba. En tales casos es inconveniente que el que habla abajo se vuelva constantemente al personaje de arriba. Puede volverse ocasionalmente la cabeza hacia la dirección general del personaje de arriba, o inclinar ligeramente el cuerpo hacia abajo mientras habla. Abrirse así, al mismo tiempo que se levanta la cabeza, impide que aparezca cubierta durante su diálogo la cara del actor.
- e) Cuando dos personajes dialogan en un sofá y el sofá ésta colocado diagonalmente, el actor que ocupa la parte de arriba del sofá debe sentarse en la orilla, y el actor de abajo hundirse más en el asiento. El actor que tenga más diálogo es el que debe sentarse arriba.

Levantarse

Para levantarse de una silla, el actor debe prepararse poniendo un pie delante de otro, inclinarse hacia adelante e impulsarse con el pie de atrás, levantarse y adelantar el pie de atrás para el primer paso. Este es otro caso en que la caracterización puede cambiar de procedimiento, ya que, por ejemplo, los viejos se levantan con notoria dificultad.

Vueltas, ademanes y arrodillarse

1. Las vueltas deben darse de tal manera que el actor mire al público, o se halle frente a él al darlas. Excepciones de esta regla, son aquellos casos en que la vuelta hacia el público sea notoriamente forzada y antinatural, porque el cuerpo ya se halle vuelto a más de la mitad en la dirección a la que vaya el actor. En este caso el cuerpo se vuelve hacia la misma posición en la distancia más corta. Por ejemplo, si un actor se encuentra en tres cuartos arriba y se vuelve para una salida detrás de él, no debe volver a perfil y completar la vuelta en semicírculo, sino volverse directamente hacia arriba cerrándose así en vez de abrirse como es la recomendación general para las vueltas. Haciéndolo así, su espalda adquiere un valor pictórico al decir el actor su última línea o parlamento por encima del hombro al salir.
2. Al hacer ademanes, sostener o pasar objetos en escena, el actor debe cuidar de no cubrirse. Debe hacer los ademanes o pasar los objetos a otro actor con la mano de arriba siempre que sea posible, y casi siempre lo es. Debe tenerse especial cuidado al levantar un brazo, ya que el brazo de abajo cubrirá de otro modo la cabeza del actor. A menudo el movimiento natural sería ejecutado en la vida con la mano derecha, como beber una copa, levantar algún objeto o sostener un cigarro o pipa. Sin embargo, si la mano derecha queda debajo de acuerdo con la posición del actor y el área que ocupe, el actor debe usar para esos ademanes y acciones, la mano izquierda; o sea siempre la de arriba.
3. En cambio, la pierna que debe cruzarse sobre la otra cuando se haga este movimiento en escena sentado el actor, es la de abajo, tanto para no enseñar la suela, cuanto para que no se fundan visualmente una sola las dos piernas, como ocurriría si la pierna de arriba se cruza sobre la de abajo. También para arrodillarse, el actor debe hacerlo con la pierna de abajo, con objeto de abrirse hacia el público. El manejo incorrecto de estos problemas, o la desobediencia o la ignorancia de estos principios entraña la pérdida para el público, de líneas importantes de diálogo o de expresiones faciales importantes.

Ejercicios

Reparto: A y B.

Escena: Mesa con lámpara.

C.D.: sofá.

C.I.: Doble puerta arriba

C.: Con switch con apagador

A.D.: Silla

Puerta a derecha e izquierda.

A y B en C; comparten; perfil; A cruza a la ventana abajo izquierda; se vuelve y habla, B cruza al sofá I. C.; A habla con B; B cruza a A; B le entrega a A una carta; A cruza abajo derecha; B cruza abajo derecha y se arrodilla; A cruza a la ventana, se para sobre la silla y arenga a una multitud que hay afuera, gesticulando mucho. B cruza arriba centro; toma posición de tres cuartos hacia la derecha; se vuelve a A; B enciende la luz hacia la izquierda de la puerta del centro; A cruza el sofá y se sienta en el extremo de arriba; B cruza por abajo del sofá y se sienta en el extremo de abajo; A se levanta y cruza abajo derecha; A habla con B; A se sienta en la silla abajo derecha; B cruza a la ventana abajo izquierda. A y B hacen foco en la lámpara. B cruza por arriba del sofá a la mesa y apaga la lámpara. A se vuelve tres cuartos a la derecha; B va a la ventana abajo izquierda y arenga a una multitud con muchas gesticulaciones; se vuelve, cruza abajo centro. A se vuelve. A se sienta en la silla abajo derecha. Le entrega a B una carta. B se vuelve y sale por arriba y por la puerta del centro.

QUINTA LECCIÓN: Desplazamientos

Existen dos tipos generales de desplazamiento: el directo y el curvo o en curva.

1. *Directo*. Cuando un actor se acerca a otro en la misma línea paralela a las candilejas, se dice que realiza el acercamiento o desplazamiento directo simple, que se define como el avance en línea recta hacia una persona o cosa.
2. *Curva*. Hasta ahora, en nuestros ejercicios hemos puesto acercamientos o desplazamientos directos. El actor que cruza se ha encontrado invariablemente en posición embarazosa, puesto que para completar una escena ha tenido que dar un paso arriba o abajo para llegar directamente a compartir frente al otro actor. Este movimiento es malo y puede evitarse mediante un desplazamiento ligeramente curvo. Cuando un actor tiene que aproximarse a otro personaje, ya se encuentre este otro en un área de arriba o de abajo, le es forzoso acercarse en curva. El desplazamiento en curva difiere del recto y alcanza el objeto después de una curva que no se nota, que no nota el público, y que el actor describe en su camino para llegar frente al otro actor, en vez de llegar por arriba o por debajo de él y a la misma línea o plano en que éste se encuentra. Si el actor a quien debe acercarse el otro está abajo, la curva es para abajo. Si el actor está arriba, la curva es para arriba. Es evidente que el desplazamiento en curva resulta valioso en muchos casos para mantener al actor abierto hacia el público para completar la escena del otro actor, para suavizar un cruce y para obtener el mayor efecto en lucir un traje.
3. *La doble curva*. Cuando un actor tiene que acercarse a otro o a un trasto como a una puerta o ventana, que se encuentre casi directamente arriba de él, es conveniente que lo haga en una doble

curva a fin de llegar directamente frente al actor, la puerta o el objeto. Si ese actor necesita hallarse al otro lado de B, una sola y larga curva lo colocarán en el lugar adecuado. Este principio es particularmente útil cuando el objeto al que debe aproximarse el actor es inanimado, como una ventana o puerta.

4. *Dos actores desplazándose hacia el mismo objeto.* Acercamientos y cruces se complican cuando se trata de dos actores. Surgen problemas cuando dos o más personajes se aproximan desde abajo derecha y abajo izquierda a una ventana que se encuentra arriba. Si el objeto que ha de verse o completarse fuera de la ventana se halla a la derecha, el actor de la derecha debe hacer la curva y viceversa. Los acercamientos deben calcularse en el tiempo, de tal manera que llegue primero la persona que deba pararse cerca de la ventana. En cualquier acercamiento el actor debe tomar siempre su posición compartida directamente frente a la otra persona hasta que el director le ordene que se coloque arriba o abajo. Está convenido en el teatro que los objetos que se supone fuera de una ventana, se hallarán colocados de la siguiente manera: si la ventana está en cualquiera de las paredes laterales, el accidente o la persona que se miran fuera de escena, se suponen abajo; si la ventana está en la pared trasera a derecha o izquierda, el objeto exterior se supone al centro. Si la ventana está en el centro, el director decidirá hacia qué lado se hace el foco. Todas estas posiciones, como se habrá notado, se convienen a fin de que al mirar hacia fuera el actor quede abierto. Los actores deben acentuar sus posiciones, abriéndose más de lo que se abrirían en realidad. Como generalmente las ventanas son más altas que la calle, la mirada debe dirigirse hacia abajo, excepto cuando el actor mire objetos de la naturaleza, tales como árboles y montañas.
5. *Cruces.* a) El actor debe seguir la línea más corta y directa al cruzar hacia una persona, un objeto o una salida. No puede rodear por los muebles o por las demás personas, si este rodeo lo saca o lo aleja de la línea natural y directa del cruce. Si conviene que un actor cruce por arriba del mueble y la línea directa lo llevaría por debajo, debe motivar su subida a tiempo de evitarlo robando antes de su cruce al fin de hacer el cruce en línea directa por arriba del mueble. Este principio no contradice lo que hemos dicho a propósito del acercamiento curvo, que es un movimiento técnico que no notará el público.

- b) Con excepción de los criados y de los personajes que hayan de parecer humildes o cuya poca importancia quiere subrayarse, los actores deben pasar en sus cruces por enfrente de los demás, pues si pasan por detrás como lo hacemos en la vida ordinaria, pierden la atención del público, y se ven obligados a recuperarla. Hay que tener cuidado, sin embargo, de ejecutar el cruce o pasar frente al otro actor en el momento preciso en que el que habla sea el que cruce, o bien cuando al cruzar por enfrente del otro lo cubra y, por lo tanto, no marque el parlamento.
- c) Cuando dos actores cruzan hablando el escenario, el actor que vaya arriba debe caminar y pasar adelante del que vaya abajo y volverse (abrirse) un poco al hablar o al escuchar al de abajo. También en este caso, como en el del sofá que hemos descrito, debe colocarse arriba el actor que tenga parlamentos más importantes o numerosos.

Ejercicios

Repetir los ejercicios de la tercera lección, haciéndolos con acercamientos directos y curvos en los casos en que puedan hacerse.

2ª parte: con el mismo reparto de “A” y “B” vamos a vestir una escena que tenga un sillón abajo derecha, una ventana abajo derecha, una mesa con lámpara derecha centro, ventana derecha centro, doble arco arriba centro, Sofá izquierda centro, puerta izquierda abajo, y sillón izquierda abajo.

Al principiar nuestra escena, “A” y “B” se encuentran abajo centro: “A” cruza a la silla abajo derecha; “B” va a la mesa derecha centro; “A” y “B” miran un accidente ocurrido afuera de la ventana abajo derecha; “A” y “B” corren a la ventana arriba derecha; “B” cruza el sofá de izquierda a centro; “B” se sienta en el extremo de arriba del sofá; “A” cruza a “B”; “A” y “B” van a la puerta del centro y miran a la izquierda; “A” y “B” caminan hasta la puerta abajo izquierda; “A” y “B” cruzan a la izquierda de la mesa derecha centro; “A” cruza derecha de la mesa izquierda centro”; y “A” le entrega a “B” una carta.

SEXTA LECCIÓN: Entradas y salidas

Posición de puertas y ventanas

Las puertas y las ventanas se designan como sigue: las de la pared de la derecha pueden hallarse naturalmente arriba o abajo; igualmente las de la izquierda; las de la pared de arriba del escenario pueden hallarse en el centro, a la derecha o a la izquierda. Debe cuidarse de reconocer a primera vista la diferencia entre arriba izquierda y arriba izquierda centro, puesto que arriba izquierda se refiere a la pared lateral y arriba izquierda centro a la pared de arriba.

En los libretos antiguos se suele hacer referencia a estas puertas como D-1, D-2, D-3, I-1, I-2, I-3. Para las paredes laterales el 1 significa la entrada más próxima al escenario o sea lo que se llama en la terminología teatral antigua el primer término; 3 significa la entrada más lejana de arriba. Todavía suele en los libretos modernos aparecer esta indicación con referencia a los escenarios de exteriores y para indicar las entradas para el primero, segundo o tercer términos de la división tradicional del escenario.

Abrir o cerrar puertas

A menos que el texto indique otra cosa, el actor debe cerrar la puerta después de entrar. Prácticamente todas las puertas en el escenario juegan hacia afuera, excepto las que se supone que dan a exteriores, que juegan hacia adentro de la escena. Las puertas de las paredes laterales se embisagran por su extremo de arriba. Para entrar por una puerta lateral, el actor debe tomar la perilla con la mano de arriba y abrir la puerta, entrar, tomarla entonces con la mano de abajo y cerrar. Esta técnica mantiene al actor abierto durante su entrada. Al entrar por una puerta de la pared del fondo, si las bisagras están a la derecha, el actor debe abrir la puerta con la mano derecha y una vez que ha entrado, cerrarla con la misma mano. Si las bisagras están a la izquierda, debe realizar estos movimientos con esa mano.

Entradas y salidas: pies para entrar y hablar

Se llama pie a la frase, palabra o incidencia de la actuación de los demás actores, que equivale a una señal para la entrada en escena o para el parlamento del que debe seguir en uso de la escena o la palabra. Hay dos clases de pies: para hablar y para entrar. El pie para hablar no puede tomarse como el pie para entrar. El pie de entrada debe preceder al pie del parlamento por el tiempo necesario para que el actor entre en escena y escuche su pie de parlamento. Si se supone que se escucha fuera de escena, puede usarse un cierto pie; si se produce en la puerta, el pie de entrada precede al parlamento por un espacio muy corto de tiempo. En general es válida la regla de que un personaje que entre debe hablar en cuanto aparece, y no esperar hasta que llegue al centro.

Entradas de personaje

Es esencial que el actor entre en carácter antes de hacer su entrada en escena. Para esto es necesario que unos cuantos segundos antes de su aparición se concentre a fin de que quien abre la puerta y entra no sea ya el actor, sino su personaje. Esta concentración implica la adaptación del personaje a la realidad del lugar en que se presente. A menudo ocurre que con detrimento del realismo de la escena, el actor trate el escenario como tal y no como la realidad de una habitación. El actor no debe pensar que entra en un escenario, sino que es un personaje que entra en un determinado ambiente; y su relación con el lugar debe mostrarse inmediatamente. Por su acción o reacción al escenario desde el momento en que entra en él, el dueño de un salón debe establecerse desde el principio como tal, y un visitante extraño, como lo que es en aquel lugar específico. Un criado debe entrar en un salón de modo que se le distinga inmediatamente de un vendedor. Un amigo de la familia, el hijo de la casa, un invitado, un comprador, un vendedor, un ladrón, etc., aun cuando todos ellos pueden entrar por la misma puerta durante el desarrollo de la obra, tienen cada cual su propia y distinta manera de entrar. El enriquecimiento de la pantomima es el que hace una obra viva, respire y establezca la realidad de los personajes.

Entradas de criados

Hay una regla para la entrada de criados y doncellas. Si la entrada ocurre arriba izquierda centro, el criado toma una posición abierta al lado del centro de la puerta. Si la puerta está arriba centro derecha, su posición es a la izquierda. Si la puerta está directamente al centro, el criado se para al lado en que estén las bisagras. Si es una puerta doble

o un arco, cualquiera de los dos lados es correcto. Si el criado anuncia a alguien, deja la puerta abierta. Si ha sido llamado, la cierra. Cuando ha anunciado a un personaje, una vez que éste entra, el criado sale y cierra la puerta. Si la puerta está en las paredes laterales, su posición, después de entrar es siempre arriba de la puerta de manera que la persona que entra lo haga por abajo del criado. Al tomar su posición el criado queda en perfil; esto es, si la posición de su cuerpo es paralela a la pared lateral de que se trata. Algunos directores prefieren que el que anuncia a un personaje importante u entra por un lado, haga frente directamente con su cuerpo en ángulo recto con la pared lateral. Los actores deben hallarse preparados a cambiar rápidamente del primer procedimiento al segundo si el director se los ordena.

Los criados no deben anunciar hasta que no han llegado a su posición. Los pies para criados son en consecuencia bastante difíciles. Para su entrada, el pie debe ser tan anticipado que le permita entrar y tomar su posición antes de hablar en su pie de parlamento. Si ha sido llamado y su parlamento es por ejemplo: “¿llamó usted, señor?”, debe decir su línea en la puerta misma, adoptando una posición formal y no desperdiciar tiempo en asumir primero esa posición y después hablar o antes de hablar. Si al entrar un criado sostiene una escena con un personaje importante, debe sostenerla en la posición en que se hallaría si sencillamente anunciara una entrada. Si se trata de una instrucción breve, en esa posición permanece. Si tiene otros parlamentos con los personajes en escena, debe bajar con discreción durante sus primeras líneas y jugar la escena directamente frente al otro personaje, cuidando de no robar con mantenerse arriba. Si el criado trae correspondencia, un periódico, una tarjeta de visita o algo semejante, va directamente frente al personaje cuidando siempre de no quedar arriba de él. Es muy raro que un criado entre a un cuarto y se acerque a un personaje antes de hablarle.

Cuando el contenido de una escena lo pida, el actor debe calcular su entrada de manera que no solamente entre, sino que camine hasta la persona a quien ha de hablarle y llegue frente a ella para su pie de parlamento. Esto es difícil, porque no puede apresurarse, y también, porque no puede llegar antes de tiempo y quedarse esperando su pie.

Los papeles de los criados son generalmente cortos. Si el actor puede manejarlos solo, el director se hallará muy contento. Si no puede, el papel del criado entrañará una gran pérdida de tiempo para el director y para el resto del reparto. El actor que haga un criado debe, en

consecuencia, vigilar que sus entradas sean perfectas y suaves. Debe ser correcto, formal y austero en sus parlamentos y acciones, aun cuando no tieso ni forzado. Sus movimientos no deben ser demasiado lentos, pero sí más lentos que los de los demás personajes. Debe ser muy cortés y hasta que no haya acabado de hablar, no debe nunca dar la espalda a la persona con quien está hablando.

SÉPTIMA LECCIÓN: Entrada de varios personajes

Cuando varios personajes entran juntos por un lado, el que habla debe entrar primero. Así puede coger el pie más rápidamente, y, además, dirigirse al actor que le sigue, puede abrirse para el público. Cuando la entrada es por el fondo, el que habla es el segundo, y se dirige al primero que entró. Excepción de esta regla es cuando el primero en entrar habla, no con alguno de los que vienen con él, sino para alguien que ya está en escena.

Salidas

La técnica de las salidas difiere poco de la de las entradas. El personaje, si es importante, debe sostenerse abierto, haciendo un desplazamiento en la curva hacia la salida. El actor debe abrir las puertas laterales con la mano de arriba, salir y cerrarlas con la mano de abajo. Las puertas del fondo se abren de acuerdo con las condiciones establecidas para el desplazamiento; la mano de arriba debe abrirlas, a menos que la salida pida que el actor cierre para el público.

Salida de dos personajes

Cuando salen dos personajes, el que abre sale al último, ya sea que se dirija al personaje que le precede o que dirija sus palabras a un personaje que se queda en escena. Es a menudo conveniente decir el parlamento final antes de salir, al llegar precisamente a la puerta; puede también dividirse un parlamento para decir la primer parte en el cuarto y el resto en la puerta, conforme el actor se vuelve para salir. Esto depende de la situación, pero en general es malo que un cruce largo y una salida retengan o dilaten el diálogo siguiente. Solo es permisible cuando la salida es parte de la acción dramática de la obra o del ambiente emocional del personaje.

Un ejemplo de salida difícil para dos personajes es el siguiente: “A” y “B” están hablando abajo derecha. “A” está a la derecha de “B”. Tienen que salir juntos. “A” tiene el último parlamento de la escena. “B” dice su última línea y se vuelve para salir. Cruza y abre la puerta.

“A” dice su última línea mientras cruza. “A” sale por la puerta abierta y “B” le sigue.

Esta situación puede manejarse para enfatizar o subrayar con gran ventaja la última línea. Supongamos que existe la misma situación. Pero que esta vez “B”, después de su penúltimo parlamento cruza y abre la puerta. “A” sigue y dice su último parlamento. Al llegar “A” hasta “B”, “B” dice su último parlamento: “A” cruza a “B”, se para en la puerta, se vuelve hacia “B” y dice su último parlamento.

Si la puerta está en la pared lateral, la salida es sencilla. Cuando la salida es al fondo, es más difícil. Si los actores están abajo. Derecha e izquierda, el que al salir tenga más parlamentos, debe salir primero. Si el que habla se halla más cerca del centro, el caso es sencillo porque simplemente sigue avanzando mientras habla por encima del hombro a los que quedan detrás de él, abriéndose en consecuencia. Si el que habla a la salida se encuentra cerca de la pared lateral, tiene necesariamente que cruzar enfrente de “B”, volverse para hablar y seguir adelante subiendo. El desplazamiento en cuerva es necesario en ambos casos.

Si “A” y “B” están compartiendo el centro y se hace una salida arriba, ambos se vuelven y caminan hacia arriba. Si ambos hablan, se mantienen uno arriba del otro, un paso adelante, pero vuelven la cabeza a perfil tanto como puedan. Si “A” tiene más líneas o es más importante que “B” en la salida, “A” debe ir arriba de “B” y volverse para mirarlo.

Entrada y salida por cortinas

Cuando una persona entra a través de cortinas y no conviene que descubra lo que hay detrás de ellas, como es el caso cuando un actor sale a hacer un anuncio al público a través de la cortina, o cuando sale por cortinas que si se abrieran descubrirían otro decorado, debe manejar las dos mitades de la cortina de modo que se cubran y que una quede debajo y la otra arriba del actor, debe jalar ligeramente con la mano de abajo, la mitad de debajo de la cortina, en la dirección a que vaya y con la mano de arriba, jalar la otra detrás de él.

Cuando se vuelva para salir por estas cortinas, debe apartar la cortina de arriba con su mano de arriba cuando vaya a salir. Cuando se vuelva, cuidará de ver la abertura en las cortinas o la raya de luz entre ellas cuando las ha abierto. Entonces debe deslizar su mano de arriba hacia delante, a fin de sostener la mitad de arriba de la cortina, abriéndose paso conforme cruza de nuevo en línea horizontal. Con su mano de arriba debe jalar la mitad de abajo detrás de él, manteniéndola

cubierta todo lo que pueda, tanto durante su salida, como durante su entrada. Cuando puede enseñarnos lo que hay detrás de la cortina, el actor toma con sus dos manos las dos mitades, las abre, y penetra en línea vertical. Sus salidas se hacen de modo semejante.

Entradas por derecha e izquierda

Siempre que un personaje entre o salga por una puerta abierta o un arco instalado arriba, debe cuidarse de establecer si viene de la izquierda o de la derecha. Es importante porque el espacio que queda entre la pared del fondo y lo que hay detrás de ella se supone que sea un salón o cuarto. Asimismo, cuando salga, deberá dar la espalda al público de modo que su salida a izquierda querrá decir a su derecha.

Cuando un actor tiene que ir a una puerta a llamar a otro personaje que esté fuera de escena, después de llamarlo debe regresar tres o cuatro pasos y aguardar a la persona que entre. Así dejara suficiente espacio para impedir que los actores se encuentren demasiado próximos uno al otro durante la escena siguiente. Esta regla es, sin embargo, demasiado evidente como técnica, y desde luego arbitraria. En todos los casos en que sea posible, conviene hallar una motivación para que los actores se abran de esta manera. El actor que ha llamado, puede retirarse de la puerta y adoptar en el cuarto alguna posición. Si esto no conviene, el actor que llame puede aproximarse a la puerta lateral desde arriba y después de llamar, subir ligeramente y dejar que el personaje que entra llegue bien adentro antes de volverse a ver al que lo llamó, quien puede así bajar y compartir la escena con el que entró.

Entradas y salidas en los ensayos

En los ensayos, cuando no hay puertas con las cuales practicar, el actor debe calcular el tiempo de su pie para entrada. Una vez que ha entrado, debe pisar con fuerza de manera que los otros actores sepan que ha entrado. Esta es una convención de los ensayos y constituye un auxilio valioso para actores y para el director. De igual manera, el actor que salga debe marcarlo pisando fuerte al hacerlo por la puerta imaginaria, para avisar a los actores que permanecen en escena que ya ha salido él de ella.

Ejercicios de entradas y salidas

1. Decorado: ventana abajo derecha. Arco abajo derecha. Arco con cortinas arriba centro. Puerta abajo izquierda. Silla abajo derecha. Mesa derecha centro. Sofá izquierda centro. Silla abajo izquierda.

- a) Cada estudiante entre y salga abriendo y cerrando la puerta abajo izquierda.
 - b) Cada estudiante entre y salga por las cortinas arriba centro, cuidando de no revelar lo que hay detrás del arco.
 - c) A se sienta abajo derecha, B se halla en pie cerca de A, ambos salen por abajo izquierda. A es quien más parlamentos tiene.
 - d) A y B en el sofá. (A arriba de B). Ambos salen arriba centro derecha. B tiene más líneas.
 - e) A sentado abajo derecha, B en pie cerca de A. Salen por abajo izquierda. B habla.
 - f) A sentado abajo derecha. B en pie cerca de A .salen por abajo izquierda. A habla.
 - g) A mira por la ventana abajo derecha; B entra centro desde derecha, cruza a la ventana abajo derecha y mira hacia fuera. B cruza el sofá. A y B sostienen una escena, B se sienta en el sofá; A cruza a derecha de la mesa; A y B miran hacia fuera desde el centro y a derecha; A y B salen por el centro a izquierda, hablando; A y B entran de izquierda por el centro a izquierda, hablando; A y B entran de izquierda por el centro, hablando A; A y B cruzan abajo izquierda y salen por abajo izquierda; A y B entran de abajo izquierda, hablando B; cruzan a centro; A y B tienen una escena en el centro; A y B salen por arriba centro a derecha, compartiendo.
2. Entrada de personajes. Decorado: Cualquier cuarto. Una puerta verdadera arriba centro. Reparto:

- A. La señora de la casa.
- B. El mayordomo.
- C. Una reportera.
- D. Una amiga.
- E. Un reportero.
- F. El padre viejo.
- G. Un ladrón.
- H. El niño de la casa.
- I. El amigo de un amigo que trae una carta de presentación.
- J. El dueño de la casa.
- K. La amiga de hija.
- L. Un vendedor.
- M. Un chantajista.
- N. La doncella o criada.

Problemas

- a) Cada estudiante que encarne a uno de estos personajes entre separadamente, cierre la puerta, reaccione al cuarto y siéntase.
- b) Que cada estudiante desempeñe uno por uno todos estos papeles.

OCTAVA LECCIÓN: Reacciones y posiciones cubiertas

La actuación consiste únicamente en hablar al actor. El arte de escuchar tiene tanta importancia y debe cuidarse tan esmeradamente, como el arte de hablar en escena y de moverse en ella. En realidad es mucho más difícil actuar sin palabras que con ellas, porque si un personaje se fuga de la escena en el momento en que la deja de hablar, la ilusión de la realidad se destruye inmediatamente. Y esto ocurrirá, a menos que el actor, profundamente concentrado en su papel, reaccione característicamente a cada personaje y a cada palabra de la obra, como una persona que sigue los pensamientos, palabras y movimientos de los demás. Las reacciones deben hacerse cuando el actor se halla en un grupo, pero, como se ha dicho antes, han de ser más suaves que cuando el actor que reacciona es la figura enfática o la que tiene el foco.

Cuando el actor se halle en una escena en la que es otra persona quien habla, el actor debe hacer lo siguiente:

1. Escuchar. Luego, aun antes de que el actor que habla haya terminado sus líneas, debe:
2. Reaccionar a la idea del actor que habla; en seguida:
3. Pensar en su réplica.
4. Tomar aire, y
5. Hablar sobre su pie de parlamento.

El aparte es un parlamento corto que se habla en el momento en que otros personajes se hallan en la escena. Generalmente expresa éste de modo audible, lo que el personaje está pensando o lo que sabe que los demás personajes no saben, y lo que el dramaturgo quiere que el público, pero no los demás personajes, sepan o escuchen. Las obras modernas ya no emplean esta anticuada convención del drama, pero puede darse el caso de que convenga producir una obra que tenga soliloquios o apartes. El director puede, con libertad, cortarlos y dar su substancia en pantomima. Cuando es imposible cortarlos, el actor debe decirlo sin dirigirse al público, pero tampoco a los actores, con

voz más baja que la normal en el teatro, ocupándose en “business” y pantomima, y poniendo el énfasis no en las líneas, sino en la pantomima y en la expresión que la acompaña. Los demás actores deben ocuparse con “business” o movimientos no enfáticos, que justifiquen el que no escuchen lo que dice el actor que dice aparte.

En los dramas clásicos, los apartes son parte integral y legítima de la obra y son más importantes para establecer el estilo y la manera de la producción histórica. Deben, en consecuencia, dirigirse directamente al público. Mientras se pronuncia el aparte, los personajes en escena deben mantener sus posiciones o congelarse. En una producción seria de una obra antigua, no es aconsejable que el actor mire al público y se lleve las manos a la boca para impedir que los demás personajes en escena oigan lo que dice. Solo que se trate de una producción burlesca es permisible que se traten así los apartes.

El soliloquio es un parlamento largo que pronuncia el actor cuando se halla solo en escena. Su contenido puede ser de exposición directa, de planeación, explicación de situaciones, o, en su forma más alta, de pensamientos y problemas mentales. Tanto como el aparte, puede con frecuencia suprimirse y sustituirlo por pantomima. Si no puede cortarse en una producción moderna, debe introducirse mucha pantomima, mezclándola con el diálogo. El soliloquio se dice también en un volumen más suave de voz y sin dirigirse al público.

“El Pasado”, de Manuel Acuña, presentó numerosos problemas de apartes y soliloquios cuando en 1949 fue puesto en escena para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta. El director Salvador Novo, resolvió esos problemas sin suprimir apartes y soliloquios, sino justificándolos con dar a los personajes movimientos y ocupaciones que oportunamente coinciden con los soliloquios o los apartes: por ejemplo, introduciendo la acción de beber sendas copas de champagne dos personajes que tenían apartes. El personaje que tenía el aparte, lo decía caminando y mientras depositaba su copa en una mesa.

Posiciones y acciones cubiertas

Si el estudiante ha analizado con cuidado la técnica de movimientos y posiciones expuestas hasta aquí, descubrirá que ella consiste, primordial y básicamente, en lograr que el público vea la mayor parte del tiempo al actor. Toda la técnica de la actuación persigue el propósito de mantener al personaje en relación correcta con los otros actores y al mismo tiempo incluir al público de modo que pueda ver lo

que está ocurriendo, tanto como las expresiones faciales y corporales que revelan el estado mental y emocional del personaje.

Hemos practicado ya la acción de cubrir movimientos tales como encender luces o aparatos musicales. Esta acción se cubre deliberadamente con el fin de ocultar un proceso mecánico que puede no resultar coordinado. La mayoría de los “business” en una obra, sin embargo, no deben cubrirse, sino abrirse deliberadamente para el público.

La palabra “business”, que en inglés denota ocupación, negocio, asunto, etc., no tiene en su connotación teatral, una equivalente en castellano. Ha llegado a emplearse universalmente para describir en la actuación un movimiento relacionado con el manejo de una pieza de utilería o con la acción pantomímica definida. Puede ejecutarse mientras el actor habla o mientras ocurre una pausa clara en el desarrollo del diálogo. Algunos “business” se mienten y se cubren. En general, se hacen sin llamar grandemente la atención hacia ellos. Pero a veces deben ejecutarse con gran énfasis de modo que el público se dé perfecta cuenta de ellos.

En los ensayos, los “business” se desarrollan cuidadosamente al parejo de los movimientos y las posiciones. El actor debe hacer siempre en pantomima sus “business” en todos los ensayos, cuidando de imaginar todos los pasos del procedimiento en el uso de la utilería, aunque no la tenga en los ensayos. Debe tomar en cuenta, lo más aproximadamente posible, el tiempo que vaya a tomarle ejecutar la acción cuando ya la realice con la utilería en los ensayos generales y en las funciones. Este cálculo de tiempo en el manejo de la utilería en los ensayos, les ahorrará al director y a los actores muchas perturbaciones y problemas a la hora de los ensayos generales. Junto con el problema del tiempo de la ejecución de los “business”, debe planearse el de su relación con el público: esto es, si los “business” deben cubrirse, disimularse o ser enfáticos.

Cuando los “business” incluyen movimientos en gran parte del escenario, el actor deberá ensayarlos muchas veces, a fin de planear el tiempo de su acción en el espacio real de que va a disponer en el escenario. Se requieren ensayos especiales cuando hay muchos “business” que plantear y desarrollar en las escenas. Consideraremos en la siguiente lección algunos ejemplos en que ocurren las clasificaciones y tecnicismos que acabamos de mencionar.

NOVENA LECCIÓN: Casos deliberadamente cubiertos

- a) *Comer y hablar en escena.* Hasta ahora hemos hablado de acciones cubiertas porque las mencionadas se relacionaban con coordinaciones en la luz o el sonido que no se hallan a cargo del actor. Hablaremos ahora de otras acciones que se cubren deliberadamente, o que se mienten, como las de comer o beber.

Todos los licores que se sirven en la escena, están mentidos con té, porque esta bebida es susceptible, según el grado de concentración, de dar el color, lo mismo del cognac que del whisky, el oporto, la champagne o cualquier otra bebida. Pero a ningún actor le gusta beber demasiado té frío, ni comer utilería. Es desagradable si ha de trabajarse muchas noches seguidas, e inconveniente para la clara dicción tener la boca llena. De manera que todas las fases de las acciones de beber y comer son mentidas. Si tiene que comer, el actor emplea mucho tiempo en trincar o cortar la comida, que se sirve siempre suave y fácil de tragar. Generalmente se emplean huevos en tortilla, y el actor se lleva a la boca pedacitos muy pequeños: le mentira prosigue, porque el actor los mastica como si tuviera en la boca una cantidad normal de comida. Semejante mentira es pura pantomima, pero debe ser convincente. Como se sirve muy poco en los platos, con unos cuantos bocados y la pantomima de cortarlos, el actor deja en el plato la mayor parte de lo que se le ha servido. Si el actor se halla sentado de espaldas al público, en el extremo de debajo de la mesa, no necesita comer nada. Basta que mienta todo el proceso de llevarse el bocado a la boca, cortar la comida y manejar los cubiertos, vasos, etc.

Siempre que sea posible, deben usarse vasos que no sean transparentes. A menudo el líquido es falso, de suerte que o se usa simplemente agua o nada. En cualquier caso el actor toca con sus labios la taza o vaso como si bebiera, pero apenas humedecido sus labios si hay líquido. En seguida debe ejecutar la pantomima de tragar, deglutiendo de modo que su nuez se mueva como si realmente bebiera o comiera. Si el líquido está en un vaso transparente puede verlo el

público, el actor combinara los dos elementos ya dichos de la técnica de comer y beber. El vaso no debe llenarse nunca. Basta en todo caso con las tres cuartas partes. El actor bebe un poco, finge que bebe más y acaba por depositar el vaso en alguna mesa o consola o chimenea, casi tan lleno como lo recibió. Hay, por supuesto, excepciones, cuando el libreto requiere que el actor vacíe su copa o vaso y pida más. El actor debe empuñar el vaso de manera que oculte con su mano el contenido. Queda a cargo de la pantomima reaccionar el actor de acuerdo con las fuerzas del licor que se suponga que ha bebido.

b) *Disparar, apuñalar y suicidarse.* Fácil es comprender que en cualquiera de estas situaciones el actor debe mentir lo más posible. Al asesinar a un personaje con pistola, el asesino debe mantenerse a distancia de la víctima porque así se amengua el peligro de quemaduras o accidentes con el cartucho falso que se emplea. El asesino debe hallarse abajo y la víctima arriba, de manera que tanto se evite que dispare hacia el público, cuanto se logre que el público lo que vea sea la actuación de la víctima, que así queda abierta.

El que dispara debe apuntar su pistola a los pies de la víctima, detalle que el público no advertirá. Si el asesinato encuentra a los actores en tal posición, que la víctima esté abajo del asesino y a un lado en el escenario, cerca de la pared lateral, el que dispara debe, en cambio, apuntar arriba de la cabeza de su víctima. En el caso en que el asesino tenga que hallarse arriba, otro actor debe cubrirlo o el mismo cubrirse con su víctima. Así el asesino puede disparar hacia el suelo sin que el público note la mentira.

Si el asesinato se perpetra con un puñal, como ocurre en los dramas de Shakespeare y en todos los históricos anteriores a la invención de la pistola, el asesino debe encubrirse. Hay muchos modos de lograrlo y el director escogerá el que convenga en cada caso, pero los actores deben ayudarle a resolver este problema teniendo siempre presente el principio de cubrir estas acciones. Si el asesino se halla arriba del otro actor, puede asestar su golpe por la espalda, quedando así cubierto. Si se exige que lo asesine de frente, la víctima debe volverse oportunamente hacia el asesino, cubriendo así la acción. Si el asesino está abajo, él mismo puede cubrir al golpe.

La puñalada debe iniciarse con gran fuerza y con un movimiento violento que amengua en velocidad conforme el cuchillo se acerca al cuerpo de la víctima. En cuanto el puñal queda cubierto, se desvía el

golpe de la persona. Como un puñal entra en el cuerpo más fácilmente de cómo sale, la acción de sacarlo del cuerpo de la víctima debe mentirse fingiendo un esfuerzo mucho mayor que para matarlo. Nada destruye más pronto la ilusión que ver que un actor retira con facilidad del cuerpo de otro una espada o un puñal.

Los duelos, frecuentes en el teatro, terminan con la inserción de la espada del vencedor entre el brazo de arriba y el cuerpo de la víctima. Aquí se aplican los mismos principios de violencia en el golpe y dificultad en retirar la espada de la víctima. Es muy importante retirar espadas o puñales de la vista del público una vez consumado un asesinato, a fin de que no se advierta la falta de sangre. Puede el actor arrojar detrás de un mueble o entre cajas, el arma, o limpiarla rápidamente con su pañuelo, mintiendo siempre. Lo importante es impedir que el público pierda la ilusión de la realidad. Para esto ayuda mucho hacer foco visual a la víctima, y no al arma.

El actor apuñalado o muerto en duelo no debe caer inmediatamente. Se tambalea y sostiene la ilusión llevándose una mano a la herida, tratando de asirse de algo para no caerse y mostrando las señales de la agonía conforme finalmente se abate y se desploma. Solo la última parte de esta acción es una verdadera caída. Al caer, las rodillas son las más difíciles de proteger. Una vez de rodillas, es fácil la caída de todo su cuerpo. El asesinado debe procurar que al caer, su cabeza quede abajo y sus pies arriba, pues las plantas de los pies son un espectáculo desagradable y poco dramático.

Para sacar de escena un cadáver o un herido, o accidentado, el actor que lo haga debe cubrir al otro colocándose debajo de él y llevando su cabeza más alta que sus pies. Al sacar el actor muerto su cabeza debe salir primero.

Para suicidarse, el actor debe cubrirse a sí mismo. Generalmente se emplea un puñal para los suicidios porque es el arma que más fácilmente se miente. El suicida comienza su acción abierto o en un cuarto; al darse la puñalada con gran fuerza gira o se cierra. No debe dejar caer el puñal sino sostenerlo en sus manos mientras cae, y hacer su caída como lo hemos descrito para el caso anterior: tambaleándose hasta caer sobre una rodilla y desplomarse. Si se emplea un arma de fuego, la acción debe también cubrirse y dirigir el disparo al suelo paralelamente al cuerpo.

Un disparo que ocurre durante una riña debe tratarse de la siguiente manera: Los actores entran en “clinch” con sus cuerpos y sus brazos de abajo, dejando un espacio abierto en el lado de arriba. En esta

posición, el que haya de hacerlo, dispara al suelo. El que no dispara es el que lucha más violentamente mientras el que dispara lo hace. Los disparos se hacen siempre en escena con cartuchos de salva. Pero conviene que un utilero esté listo fuera de escena para hacer un disparo si al actor le falla el arma, caso en el cual, y habiéndolo convenido de antemano, al fallar el primer disparo del actor en el segundo intento la denotación la produce fuera de escena el utilero.

DÉCIMA LECCIÓN: Abrazos y besos

Si el abrazo ocurre con los actores en pie, se llega a la posición correcta adoptando prácticamente la que se tomaría para bailar. La mano derecha del muchacho se coloca abajo del brazo izquierdo de la muchacha y alrededor de su talle hasta su hombro derecho. En vez de tomar la mano derecha de la muchacha, la mano izquierda del muchacho abraza el cuerpo de la muchacha o su brazo de arriba o su hombro derecho.

Entonces la muchacha pone su mano derecha sobre el hombro izquierdo del muchacho, sobre su solapa o alrededor de su cuello, o bien acaricia su pelo. El brazo izquierdo de ella queda alrededor del hombro derecho de él. El muchacho debe colocar su pie de abajo, abajo del pie de abajo de la muchacha y muy cerca de él. Entonces coloca el su peso de modo que la posición general de su cuerpo se incline ligeramente hacia delante. Esta posición cubierta permitirá que el público les vea a los dos en íntimo contacto cuando en realidad solo los lados de abajo de los actores están en contacto y queda bastante espacio entre ellos por el lado de arriba. Para besar, la muchacha, ya sea en pie o sentada, debe inclinar su cabeza hacia arriba y el muchacho hacia abajo, ya sea que el beso se realice o sea mentido o cubierto.

El beso cubierto se ejecuta volviendo el muchacho la cabeza de la muchacha ligeramente hacia arriba y trayendo la propia directamente abajo de la cabeza de la muchacha. La cabeza del actor cubrirá la acción, porque su cara quedará directamente hacia arriba y sus hombros y la parte de atrás de su cabeza hacia el público. De la cintura abajo quedara en perfil. Con la cabeza en esta posición puede besar o no, o simplemente tocar con sus labios la mejilla o la barbilla de la muchacha. Si la pareja está sentada en un sofá y el hombre está abajo, es igualmente sencillo cubrir la acción. Si él queda arriba, el procedimiento es el mismo, pero la muchacha es quien debe cubrir. La técnica del beso puede practicarse en pura pantomima y no requiere la presencia de los dos actores.

Uso no enfático de utilería

En el desarrollo y la caracterización de un personaje, se acude aun cuando no esté marcado en los textos, a enriquecer su caracterización mediante el empleo de objetos tales como abanicos, pipas, periódicos, libros, flores, prendas de vestir, etc. Y a manías o a tics que sean congruentes con el personaje. Todos estos recursos le ayudan al actor a hacer más vívido su personaje, pues ocupan sus manos mientras habla. Pero deben emplearse con discreción y sin darles nunca énfasis.

En otras palabras, encender un cigarrillo o apagarlo, servir una copa o darla o beberla, no deben detener la acción ni el diálogo ni llamar más la atención que aquello que constituya la verdadera importancia de la escena.

Utilería y business enfático

Hay, en cambio, business y manejo de piezas de utilería que deben hacerse enfáticos porque sean vitalmente importantes al progreso de la acción del drama.

La pieza de utilería que tiene uso enfático más frecuente, es el teléfono, puesto que en realidad cuando se usa se establece por su medio un diálogo del que está ausente el interlocutor, pero que el actor maneja el teléfono de tal manera que lo hace real. Al manejar el teléfono el actor debe tener en cuenta muy particularmente al público. Debe situarse arriba o a un lado de la mesa en que haya colocado el teléfono y al contestarlo o empezar a usarlo, colocar la bocina bastante debajo de su boca. La conversación debe empezarla en perfil o en tres cuartos y sosteniendo siempre el teléfono con la mano de arriba. Si la conversación es corta, no cambia de posición. Si es larga e importante, el actor se abre poco a poco. Las escenas de teléfono deben ensayarse cuidadosamente, dejando entre los parlamentos del actor un tiempo razonable para que escuche, que no tiene, sin embargo, que ser tan largo como en la realidad.

Sollozos

Cuando un actor solloza inclinado sobre su propio brazo, en el hombro de otro actor, o abrazándolo, o en un cajón, sofá o almohada, debe cuidar de no cubrir su boca: esto es, de que haya espacio libre para que su voz se proyecte con libertad. Lo logrará apoyando la frente, pero no la cara. Cuando un actor llora en el regazo de otro el lado de arriba de la cara debe descansar en el regazo y su frente volverse hacia el público.

Colocación de objetos

Hemos visto que el uso de puñales y armas debe cubrirse, pero conviene llamar la atención del público hacia su presencia en la escena de un modo enfático y de antemano. Si, por ejemplo, se menciona un puñal o una plegadera que hayan de jugar más tarde, el actor debe con cualquier pretexto válido, tomarlos entre las manos y mostrarlos despreocupadamente mientras habla y colocarlos donde convenga. Hay ocasiones, contrarias a las mencionadas en el caso anterior, en que un objeto debe tomar el foco de la escena y volverse enfático. Por ejemplo, encender una chimenea puede no ser una acción enfática. Pero quemar en ella un papel comprometedor es una acción importante que debe ejecutarse con énfasis.

Ejercicio “A”

1. El actor entra hasta la izquierda centro, llevando una maleta hasta centro, deja su abrigo en el sofá izquierda centro. Su cartapacio en la puerta de arriba centro, su sombrero sobre la mesa cerca de la puerta de izquierda centro.
2. Va al centro.
3. Sigue hasta derecha centro.
4. Cruza a centro.
5. Cruza a izquierda centro.
6. Sube a centro.
7. Cruza hasta la silla del escritorio y se sienta.
8. Se levanta y va a centro.
9. Trae el cartapacio al sofá y comienza a abrirlo. Está cerrado hacia derecha centro.
10. Inclinado sobre el cartapacio.
11. Registra confusión y se vuelve.
12. A izquierda centro por abajo del sofá.
13. Coloca el cartapacio arriba cerca del closet del centro.
14. Va a centro y abraza a alguien a la derecha.
15. Cruza abajo izquierda.
16. Cruza a centro y abraza a una persona.
17. Toma su posición en la puerta arriba izquierda centro para salida.
18. Sale por izquierda centro.

TERCER ENCUENTRO CON JULIÁN

La entrevista ocurre en el Aula 211 del Colegio Civil, un jueves por la mañana, como ya se ha vuelto costumbre.

ARMANDO: ¡Maestro!

JULIÁN: ¿Cómo estás?

ARMANDO: Estoy bien, pero no tanto como usted.

JULIÁN: ¿Por qué?

ARMANDO: Porque hoy me siento apachurrado.

JULIÁN: ¿Cómo que apachurrado?

ARMANDO: Siento como si fuera a enfermar.

JULIÁN: ¿Pues quién te apachurró?

ARMANDO: El mal dormir. No otra cosa. Pero fuera de eso mi ánimo anda bien. Estoy contento por estar con usted, escribiendo este libro.

JULIÁN: Gracias. Yo también estoy contento por lo mismo.

ARMANDO: ¿Ya saben sus amigos lo que estamos haciendo?

JULIÁN: Le platicué a Rubén.

ARMANDO: ¿Solo a él?

JULIÁN: Solo a él.

ARMANDO: ¿Su esposa no lo sabe?

JULIÁN: No lo sabe. Y no creo que le dé mucha importancia si le digo. Es mejor que vea el producto cuando esté listo.

ARMANDO: Se sorprenderá

JULIÁN: No estoy seguro. Hay otras cosas importantes que me ocurren, que tampoco la sorprenden.

ARMANDO: ¿A qué cree que se deba?

JULIÁN: Celos profesionales.

ARMANDO: ¡Pero debería estar orgullosa de usted!

JULIÁN: Lo está. Sólo que no me lo dice.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Se resiste a reconocerlo. Aunque sabe de mi talento y trayectoria mejor que nadie.

ARMANDO: Quizás lo hace para que usted no se envanezca.

JULIÁN: Algo hay de eso, Armandito.

ARMANDO: Yo solo espero que no censuren algunas partes de este libro.

JULIÁN. Esperemos que no. No hay por qué. Por fortuna los tiempos han cambiado.

ARMANDO: No crea que mucho. De vez en cuando vuelve a asomarse el cuco.

JULIÁN: Pero aquí no hablaremos mal de nadie ni romperemos trancas.

ARMANDO: Solo las del teatro.

JULIÁN: Solo ésas.

ARMANDO: A ver, maestro, ya que estamos en asuntos generales y antes entrar en la materia que nos ocupa, quiero pedirle un consejo.

JULIÁN: Dígame...

ARMANDO: Usted, que tanto sabe de cuestiones energéticas, ¿qué cosa me recomienda para no sentirme desenergetizado?

JULIÁN: La respuesta es muy simple: ¡consíguete una novia!

ARMANDO: ¿Una novia?

JULIÁN: Pero que sea joven: de no más de 23 años.

ARMANDO: ¿No será contraproducente para mi salud?

JULIÁN: ¡Mírame a mí! ¿A poco me ves cansado?

ARMANDO: ¡Al contrario! ¡Lo veo lleno de energía!

JULIÁN: Pues ya tienes la respuesta.

ARMANDO: La tomaré muy en cuenta. Y créame que no olvidaré su consejo.

JULIÁN: “El que no oye consejos no llega a viejo”.

ARMANDO: Pues éste es uno muy ilustrativo, je, je, je...

JULIÁN: ¿En dónde nos quedamos la otra vez?

ARMANDO: En las lecciones de técnica teatral que usted recomienda.

JULIÁN: ¿Las consignaste ya?

ARMANDO: Las integré.

JULIÁN: ¿Qué te parecieron?

ARMANDO: Como usted dice: son algo elemental para todos aquellos que quieren hacer teatro.

JULIÁN: Y como bien te dije: a veces mis colegas expertos se olvidan de checar esos detalles y cometen errores de primaria.

ARMANDO: Me hubiese gustado que comentara cada una de esas lecciones o las complementara con su propia experiencia, pero veo que tenía razón: solas se explican y eso no es necesario.

JULIÁN: No hay nada que agregar a lo evidente.

ARMANDO: ¿Desde cuándo conoce el texto?

JULIÁN: Desde que apareció. Yo lo traje de México. Y tomé el curso directamente con Salvador Novo.

ARMANDO: ¿Cuándo fue?

JULIÁN: En los años cincuenta. Ya llovió.

ARMANDO: Estaba viendo otro texto que llamó mi atención, entre los materiales que me trajo.

JULIÁN: ¿Cuál es?

ARMANDO: El artículo que escribió Rosaura Barahona con motivo del homenaje que le hicieron por su trayectoria en el Teatro de la Ciudad.

JULIÁN: Es hermoso ese artículo.

ARMANDO: Elocuente y convincente, como otras cosas que escribe la maestra.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: Me gusta porque lo retrata muy bien, cosa que no es fácil de lograr, ya que usted muy versátil.

JULIÁN: Por eso ella habla de varios “Julianes” y no de uno solo.

ARMANDO: En lo personal me hubiera gustado que ese texto fuera el prólogo de nuestro libro. Pero entonces eso suprimiría el nuestro.

JULIÁN. Así es.

ARMANDO: ¿Qué tal si le damos lectura?

JULIÁN: Démosle lectura...

JULIÁN: GUERRERO FESTIVO⁴

Por Rosaura Barahona

Cada vez que asisto al homenaje de un artista y veo a tantas personas reunidas para agradecer su existencia, su presencia, su insistencia, su persistencia y su resistencia, pienso que alguna manera debe haber de obligar a esta sociedad obsesionada con la utilidad y con la practicidad a reconocer el papel fundamental que sus artistas juegan, han jugado y jugarán a ella, aunque sean un auténtico desastre de acuerdo a los estándares establecidos por los rigores tradicionales: no tienen horarios fijos, se acuestan y se levantan tarde, leen mucho, discuten, les encanta la grilla, se agudizan y la perfeccionan para que cada uno de sus sentidos, anémonas mágicas que perciben cosas que los simples mortales pasamos de largo, se agudice aún más. Eso les permite, a veces, traspasar las apariencias, ver tras los espejos, leer el viento y adivinar lo no adivinable, es decir, ser artistas.

¿Pero cómo convencer a una sociedad como la nuestra que la libertad y la vida no tradicional de sus artistas son necesarias, cuando cree que en la rigidez de sus estructuras conservadores tiene la garantía de su seguridad? Quien tiene una libertad limitada tiembla ante la sola idea de la libertad desbocada en cualquier sentido. ¿Cómo criticar sin clemencia a esta ciudad que nos ha dado tanto, porque fija sus tapetes con todo lo que puede para que nadie se los mueva? No es fácil y no le es, particularmente, cuando un grupo social —el dominante y, por lo menos, el que se hace escuchar sin dificultad—, tiene, defiende y lucha por conservar uno de sus valores fundamentales: la apariencia (que termina casi siempre por llevar a la doble moral). Y, sin embargo, algunos creemos que dentro del corazón de esta

sociedad –quizás demasiado dentro–, ella sabe que no podría ser la misma sin sus artistas.

Hoy nos hemos reunido para abrazar de manera especial a Julián, quien tanto que es ya ni apellido necesita, aunque su pasaporte y su credencial de elector digan Guajardo. Y el abrazo es largo y fuerte porque lo hemos nutrido con los recuerdos acumulados a lo largo de un número de años que puede decirse pero no deja de ser arbitrario porque el arte, como el amor, no se somete a las medidas tradicionales.

Podemos contar el número de obras montadas por Julián pero no dejaría de ser una cifra abstracta; podríamos hablar de los autores revisados, conocidos, desechados, temidos, analizados pero no estaríamos sino ante una larga lista de nombres. La esencia de ese número y de esos nombres está en las cosas no contables: los desvelos, las dudas, las horas sin tiempo, la rabia de no lograr lo que se desea, los días sin noches y las noches sin amaneceres, los gritos, los arrepentimientos –tardíos o inútiles pero arrepentimientos al fin y al cabo–, la lucha con las palabras, por las palabras, desde las palabras, a raíz de las palabras, en contra de las palabras; y después, la lucha con las imágenes, por las imágenes, desde las imágenes, a raíz de las imágenes y en contra de las imágenes; el sutil y arriesgado equilibrio cuando camina por el filo de la navaja con los pies descalzos (similar al de un trapecista sin red); los anhelos de oídos que escuchen, de ojos que vean, de corazones que latan y de manos que aplaudan el resultado de su lucha sinterizado en una puesta en escena que cabe en puño pero sacude la médula de los espectadores y los obliga a ser otros. Y, sin embargo, a menudo es sólo el silencio. No con frecuencia pero a menudo.

Julián leyendo, Julián pensando, Julián revisando, Julián imaginando, Julián modificando todavía sobre la materia inasible y, a la vez, ineludible de la imaginación; Julián revolcándose en el insomnio y arrullándose en la incertidumbre, en las ganas de hacer, de cambiar, de gritar, de meter el universo en una nuez disfrazada de teatro, en unas cuantas voces que cuestionen las añejas dudas y tiemblen ante la certeza absoluta de los otros, los seguros, los que nacieron para sí saber, para andar alegres por los caminos debidos perfectamente trazados; para repetir lo que se necesita decir día tras día, año tras año y generación tras generación para conservar todo como se debe.

“¿El artista nace o se hace?” es la pregunta más socorrida cuando se discute el origen de quienes insisten en poner el mundo patas arriba con tal de entender, de buscar, de inventar algunas respuestas que nos

ayuden a penetrar un poco más todo lo que nos rodea. La verdad, no importa mucho. Siempre alterna el orden. Por eso los artistas como Julián son amenazantes para una sociedad conservadora y son subversivos ante los paradigmas acartonados: insisten en asirse sólo de lo fugaz y en seguir jugando. La inocencia es un elemento fundamental en sus vidas porque gracias a ella perciben el mundo con la frescura de la primera visión aunque después la cultiven y la mezclen con dulzura, crueldad, perversidad y desesperanza porque así se los ordena algo interno, algo que tampoco entiende pero que tratan de entender al traducir las voces del cosmos en puestas teatrales.

Esta ciudad compleja, llena de lecturas crípticas para muchos de nosotros, no sería lo mismo sin la presencia de Julián y de otros artistas. En esta ciudad de comerciantes y negociantes, de obreros y amas de casa, de estudiantes y maestros, de jóvenes y decrepitos, de ciegos y visionarios, de clasemedieros, miserables y egoístas, de innovadores y agotados, Julián se ha atrevido a negociar entre el cielo y el infierno. Julián rastrea sus sueños a veces con el rayo láser de su faro, a una lámpara de mano o a unos cerillos húmedos que apenas procuran un tibio resplandor para engañar la oscuridad con tal de salirse con la suya. Pero siempre, como tantos otros, lucha contra las tinieblas de la mente y del espíritu.

Esta ciudad, difícil para quienes creemos en la libertad como la mayor forma de intimidad posible, no ha aplaudido todo lo que se merece al Julián actor, desaparecido tras los rostros y los modos de personajes que nos han hecho partícipes de sus dolores, sus pasiones y sus dudas; tampoco ha aplaudido al Julián director, que nos ha dejado ver sobre el escenario la experiencia poética, siempre en contra de las actividades que reducen el universo al tamaño de los hombres y las mujeres mediocres; menos han aplaudido al Julián teatrista, inventor de personajes imaginados a partir de algunas palabras escritas por alguien más, hace poco o mucho tiempo.

La vida de Julián se ha topado con muchas cosas; la época, el país, la ciudad, las humanas limitaciones (que, por supuesto, él también—como todos—, tiene) y, de manera particular con los actores y actrices; los muy verdes, los verdes, los maduros, los muy maduros, los malos, los buenos, los incontrolables y los así así. Con ellos, por ello y para ellos ahonda en el lenguaje verbal y no verbal y exige desentrañar el matiz, el ritmo, la melodía, la fuerza del contenido y el significado escondido del símbolo o de la metáfora ilegible y de los sueños enterrados. Pero la lucha de Julián ha sido, sobre todo, contra él mismo. Basta verlo

desesperar cuando lo que sucede frente a sus ojos, a pesar de sus indicaciones, explicaciones, ilustraciones y gritos no tiene nada que ver, nada, con lo que imaginó y con lo que trae en la cabeza, en la sangre o en cualquier recoveco en donde se esconde su intuición y sus obsesiones, elusivas siempre pero también. Casi siempre certeras.

Conocí a Julián, como a tantos otros artistas locales, de rebote, por Roberto Escamilla. Y cuando digo conocí me refiero a verlo de carne y hueso porque ya lo había visto en Calígula y sabía de él, como tantos otros regiomontanos, porque la ciudad era tan pequeña como “El Globo” y todos estábamos al tanto de lo que sucedía en cualquier escenario. Años después, Julián grabó, gratis por supuesto, la voz del poema que “El Gallo” Leyva escribió a la muerte prematura de un pintor, Manuel Durón, y que forma parte de la pista sonora del documental que un grupo de amigos hizo sobre el pintor.

Julián ya era importante a esas alturas pero asistió a cuanto sitio fue convocado para leer el poema. Y fueron varios, porque ninguna de las mamás de los involucrados en ese proyecto terminado con las uñas (literal y metafóricamente), quería en la sala de su casa el montón de cables y aparatos (eran las épocas heroicas de las grabaciones en carretas estorbosas). Pero tampoco en la recámara, ni en el comedor, ni en la cochera. Llegaba Julián ya listo para leer y recibía un: “Tenemos que buscar otro lugar, aquí ya no nos dejan”. No recuerdo cuántas posadas pidieron y cuántas les fueron negadas. Sí recuerdo que Julián leyó y releyó el poema hasta memorizarlo y decirlo como se lo pidieron: por fragmentos, acelerado, con toda la lentitud posible, lleno de dolor, con alegría... Hace poco lo oí de nuevo y escuché su bella e inconfundible voz pero también escuché el rumor de muchos recuerdos adormecidos que despertaron con ella.

Después de esa grabación, Julián, como no pocas de nuestras amistades, se convirtió en una presencia importante pero esporádica en nuestras vidas. Muchos no nos atrevimos a ser artistas (¿no pudimos, no quisimos, no teníamos con qué?) y debíamos trabajar en cosas de a de veras –de esas que quitan más tiempo del que debíamos dedicarle-, porque hemos de recordar que, por fortuna, el teatro y el resto de las artes son cosas de a mentiras, lo que explica que sólo ellas puedan acceder a la verdad con la fuerza.

Julián es muchos Julianes pero ya no puedo hablar del Julián de los demás. Yo sólo puedo hablar del mío que es cercano e indudable, aunque más distante de lo que me gustaría.

Alguna vez con el Arquitecto Rodríguez Vizcarra, Luis Astey y Ramiro Guerra se orquestó un espectáculo en el que a mí me tocaba

leer algunos poemas contemporáneos y, después, cantar como parte de un coro el *Sponsus* del siglo XII, traducido por Astey. No sé por qué (¿perdería toda esperanza de hacer algo con nosotros?), pero nunca durante los ensayos, nos gritó. Cuando he contado esa anécdota a algunos teatristas me piden que haga memoria para ver si no estoy confundida. Pero no lo estoy. Julián nos dirigió son gritar y creo (aunque tal vez mi memoria me engaña), que todo salió muy bien.

Otra vez descubrí su rostro al abrir un periódico y seguí un impulso: le envié una nota que corría el riesgo de ser arrojada a la basura por cursi. No era una declaración de amor, aunque pensándolo bien, sí, sí lo era: le decía lo mucho que me había alegrado (pero no sorprendido) uno de sus tantos triunfos y que me sentía muy contenta de ser su amiga. Hoy de alguna forma repito esa nota aunque con más palabras y confirmo que me da gusto que seamos amigos y que me siento orgullosa de conocer a uno de los hombres más talentosos que ha dado esta ciudad. A uno que, necio y gritón, a menudo se ha salido con la suya y ha logrado, sobre los escenarios regiomontanos, montajes que hubieran sido aplaudidos en cualquier parte del mundo. Son muchos para mencionarlos todos pero de esos todos, mi favorito es –y creo que seguirá siendo por un buen tiempo– “La muerte de un viajante”.

La obra que Miller escribió en 1948 cuanta tragedia de un hombre que vendió su espíritu por alcanzar el sueño americano. Una variación a la venta de alma al diablo. No importa que la obra sea norteamericana y menos que hable de las cosas que suceden específicamente en un país que no es el nuestro. Como todas las grandes obras, rebasa el tiempo y el espacio y desnuda frente a nosotros al hombre del siglo XX cuando se descubre solo y fracasado y se ve obligado a aceptar que ha pasado toda la vida mintiéndose a sí mismo y mintiendo a los demás, sobre todo a su familia.

Willy Loman, el personaje central y uno de los grandes personajes del teatro occidental de este siglo, evade la realidad refugiándose en un pasado idílico que, por supuesto, no existió. La obra de Miller está escrita con un profundo dolor y sin concesiones, Julián así lo entendió y en su puesta en escena se atrevió a desaparecer como actor para dejar su sitio a Loman, a quien seguimos por todos los vericuetos que toma con tal de no confrontar la verdad hasta que frente a nosotros aparece un ser reconocible y cercano con toda su cobardía y todos sus miedos a cuestas. Ese ser humano vulnerable, falso y egoísta habla de nosotros y expone nuestra vulnerabilidad descarnadamente para no permitirnos más engaños.

Por razones que no viene al caso explicar, yo estoy más cerca del cine que del teatro. El cine, como producto final e irreal, es más fácil de aceptar que el teatro. El cine está hecho de seres de luz, gigantescos, cuya belleza, fealdad, sufrimiento o alegría nos apabulla desde una pantalla superior a nosotros. En cambio el teatro nos exige entrar en el juego evidente y nos pone, a la altura de los ojos, a seres de carne y hueso disfrazados y nos exige que los creamos príncipes y princesas de reinos lejanos cuando nosotros y en el intermedio beberán un refresco.

No, el teatro actual no es sencillo. Por eso se necesita un enorme talento para seducir a los espectadores hasta hacerlos creer lo que hayan decidido el autor, el director, los actores, iluminaciones, escenógrafos, maquillistas y todos los que intervienen en un montaje. Una mala película, por muy mala que sea, es sólo un fracaso de celuloide. Una mala puesta en escena, es una catástrofe de tinta, sudor, gritos, esperanzas y lágrimas. De ahí gran parte de la admiración por Julián que ha querido, sabido y podido arriesgarse con obras y autores difíciles, aunque también ha debido entrar al círculo del teatro no muy teatro para sobrevivir en su país en donde muy pocos artistas se dan el lujo de vivir, solamente, de su obra creativa.

Julián en esta ciudad ha logrado muchas cosas pero quizás la más importante es que convirtió en una fiesta, con el sentido de fiesta que Roger Caillois da en “Guerra y fiesta”. “Cada individuo está encerrado en su profesión, en su hogar, sus costumbres, su ocio. La guerra destruye brutalmente el círculo de libertad que respeta a su vecino y que permite a cada uno, cuidar su alrededor para su placer. La guerra interrumpe la felicidad y las querellas de los amantes, la intriga del ambicioso y la obra proseguida en el silencio por el artista, el erudito, el inventor. Arruina indistintamente la inquietud y la placidez, no subsiste nada privado, ni creación, ni gozo, ni siquiera angustia. La similitud de la guerra con la fiesta es, pues, en esto, absoluta, ambas inauguran un periodo de fuerte socialización, de integral puesta en común de los instrumentos, de los recursos, de las fuerzas; ambas rompen el tiempo en que los individuos se afanan, cada uno por su lado en multitud de ocupaciones diferentes para integrarse en algo único que transforma a los participantes (oficiantes y espectadores) al parecer momentáneamente pero que termina por transformarlos de manera definitiva aunque no se den cuenta inmediatamente de ello”.

Gracias, pues, Julián por todas las fiestas que nos has regalado; gracias por tu alegría y tu dolor; por tu seguir al pie del telón, por tus

frustraciones y tus sueños, por tus canas y tu menuda figura que nos topamos por todos sitios a veces de verdad y a veces en evocación. Muchos de nosotros no seríamos los mismos sin ti. Y gran parte de esta ciudad, tampoco. Por eso te abrazamos y te aplaudimos al mismo tiempo. Mucho y fuerte.

CORRESPONDENCIA

**CARTA DE GUILLERMO ZETINA
PARA ANTONIO MAGAÑA ESQUIVEL**

[10 de agosto de 1955]⁵

Querido Antonio:

Ojalá que mis eternas molestias se compensen un poco con el interés que ya conoces tengo por todas estas cosas de teatro, y también con mis mejores deseos porque te encuentres bien.

Una vez más, aprovecho el viaje de un amigo mío que te hará llegar mis cordiales saludos. Naturalmente, quiero también recomendártelo como un magnífico elemento de teatro. Figuró algún tiempo en la Revista Musical Universitaria de aquí; lo invité a que participara conmigo en el concurso, y en su primera aparición en comedia, con ese objeto, se llevó el premio como el mejor actor de entre los que se presentaron.

Ahora piensa estudiar en México. El Gobierno tiene interés en que estudie, y yo, pues lógicamente más; y pareciéndome que en Bellas Artes encontrará satisfacción a su interés por el Teatro y a su dedicación, quiero rogarte le ayudes para conseguir sus fines. Él mejor que yo te explicará.

Espero me hayas hecho favor de tomar nota de mi nuevo domicilio, que puse a tus órdenes en carta anterior enviada también personalmente. Pienso ir a México, pero no creo que sea antes de un par de meses. Entretanto, recibe una vez más cariñosos saludos de tu amigo:

Guillermo

CARTA DE GUILLERMO ZETINA PARA JOSÉ DE JESÚS ACEVES

[10 de agosto de 1955]

Muy querido Pepe:

Tengo mucho gusto en enviarle saludos una vez más ahora por conducto de mi amigo Julián Guajardo, a quien seguramente recordará por haber estado con usted, cuando el asunto aquel de los Entremeses, en este sufrido Monterrey.

Julián radicará definitivamente en México. Dirigí la obra (El Cielo prometido, de Villaseñor) con la que sacó el primer premio como actor en el festival regional correspondiente a nuestra zona. Usted convendrá conmigo en que tiene grandes facultades aunque poca experiencia, y me anima a presentarlo y pedirle le dé una mano en nombre de todos los gratos recuerdos que nos unen, porque creo que será un magnífico elemento en el Teatro.

Sinceramente, considero que puede servirle y ayudarlo. Como joven va lleno de ilusiones, empeño y devoción. No me gustaría que saliera defraudado aunque tenga que pasar por las muchas cosas que usted, yo y todos hemos pasado.

Lo recuerdo con el mismo afecto de siempre, y cuantas veces hay oportunidad de que alguien vaya a México procuro que lo vean y le den abrazos en mi nombre. No sé si lo harán, pero de cualquier manera ahora los recibirá juntos. Cordiales saludos para Ponchito Muller, el amigo Arce y todos aquellos que, se acuerden o no, estuvieron conmigo en mi época que -¿lo cree?- todavía añoro.

No le digo que espero contestación porque conozco sus ocupaciones y demás. Confío en usted para lo de Julián y se lo estimo de antemano con un apretado abrazo.

Guillermo

CARTA DE FRANCISCO ZERTUCHE PARA JOSÉ DE JESÚS ACEVES

[Agosto 17 de 1955]⁶

Mi querido y antiguo amigo:

A través de los años transcurridos no hemos dejado de acordarnos de usted y seguimos con viva atención sus merecidos progresos en el Arte Dramático.

Abusando de la generosidad con que ha contemplado usted siempre nuestras necesidades, nuestros casos y nuestros problemas, deseo recomendarle en forma preferente y predilecta a uno de los mejores elementos jóvenes que han actuado con prosperidad y acierto en el medio teatral universitario.

Se trata de JULÁN GUAJARDO LOZANO, que con alguna experiencia escénica y una gran voluntad para abrirse paso en el medio capitalino, va a esa ciudad, y claro que ninguna persona tan de nuestra confianza para orientar a Julián, como usted mismo, que lo sabrá hacer, de manera desinteresada y cierta.

Con él le enviamos un ceñido abrazo y nuestros deseos por su ascendente prosperidad en el medio teatral y a la vez deseo que los consejos y la ayuda que usted pueda prodigarle será en realidad lo que él va buscando en México.

Reciba, de esta manera un efusivo abrazo de su antiguo amigo que hace constantes votos por su bienestar y el de los suyos.

“ALERE FLAMMAM VERITATIS”

El Director de la Escuela de Verano.

Firmado: PROF. FRANCISCO M. ZERTUCHE.

CARTA DE ELISAMARÍA ORTÍZ PARA JULIÁN GUAJARDO

[31 de agosto 1955]⁷

Querido Julianillo:

¿Qué anda haciendo en Coyoacán? Me parece muy hermoso, pero muy lejos; aunque muy adecuado para ordenar los pensamientos y serenar el espíritu.

Tal vez se hayan encontrado ya usted y Artemio, el terrible Artemio; ¡él ni sabe que es bolchevique! ¿Verdad? Ojalá juntos se diviertan mucho. Pues no me inspira simpatía la “Breve Kermesse” pero si breve le da la oportunidad, no estaría mal lo pensara, cuando menos por algún tiempo.

Creo que hace muy bien en tomar las cosas con calma. Ya recibí el programa de estudios de la Academia de Arte Dramático del INBA: dicción, actuación, historia del teatro... Lo más importante es la dicción; usted tiene bastante intuición para actuar y lo demás se puede aprender leyendo, pero creo que lo principal sería encontrar el empleo básico, ¿verdad? ¿Qué dijo Gorostiza? Nosotros comprometidos para el 21 en el Teatro de San José y todavía “verdes” los tipos, no avanzan mucho, reciba un afectuoso saludo de todos y el mejor de su amiga:

Elisamaría

CARTA DE GUILLERMO ZETINA PARA JULIÁN GUAJARDO⁸

Mi cabecita loca:

Unas cuantas horas después del parto, aún en los “intuertos”, te escribo en contestación a tus múltiples, peladas, irrespetuosas y atrevidas, pero riquísimas cartitas. Tú sabes bien que no podía haber sido antes, amén de que proyectaba yo un viajecito a México y pensaba verte. Lo hice, pero me resultó imposible localizarte ya que fui únicamente por dos días en los que no tuve tiempo ni siquiera para hacer caca. Tú perdona y otra vez será.

Jotete frustrado: Ya te habrán platicado todos los espías que tengo por alumnos y disques “colaboradores”, que se tuvo que adelantar la fecha para las representaciones del “Vive”. Esto trajo como consecuencia: 1º.- Que la primera función fuera “cagada”; la segunda: “mierda”, que también es cagada pero con tratamiento para homogeneizarla; y la tercera algo bastante decorosito. Naturalmente que esto fue para mí, que para el caballo blanco que se llama público todo fue de maravilla. Recogimos opiniones escritas y todas magníficas, diez o doce de ellas como para publicarse y hacer que la urraca de Monterrey—ora Elisamaría— desborde su insatisfacción sexual en anatemas pavorosos a todos los “renovantes”; también, si es que las publicamos, harán su desolador efecto en la viscosa nalga que posee Sergio Garza Zambrano de Marty Garza Fox, el único que ha podido hacer del teatro universitario una sucursal de la parroquia de Dolores, creando el cordón umbilical entre el Rector y los complejos ováricos de la “ronca” esa que trabaja con él, y de cuyo nombre no quiero acordarme. Y vuelvo al “Vive” después de mi desahogo. Todo se desarrolló casi sin publicidad. No podía ya hacerme pedazos y confié en Jesús Ángel, la Martínez, que tiene la obligación de hacer la propaganda de cuanto evento tenga lugar en Arte A.C. Recibe sueldo. Naturalmente, esa ratita mendiga de sacristía no anunció deliberadamente, porque nuestras funciones coincidieron con las reposiciones de obras del Núcleo y Dolores. Sin embargo, casi todas las noches tuvimos llenos: muchos popofones (Garza Sadas y además) y gente de toda índole. Buen resultado, en concreto. Anoche, después de la última, fuimos a la casa a tomar un rápido traguete. Como siempre, te añoramos, y teniendo todos la intención de brindar por ti, Cristela, la negra traspunte y “pedernal” en la obra tomó tu vaso, lo llenó y haciendo pucheros le dio el primer trago y me lo pasó para que hiciera el brindis de un triunfo que es también tuyo. Todos tomamos en él; te recordamos colectivamente. (Di gracias siquiera, asqueroso).

¿Conque trabajando con Jorgito Villaseñor, no? Necesito que me digas qué te ha platicado de mí, qué te ha preguntado sobre el grupo, “El Cielo” y todo lo demás. Ya estamos haciendo

planes para la próxima obra, que aún no sabemos cuál será. Si tú estuvieras, pondríamos inmediatamente “El ídolo”, que sería el papel de tu vida, algo como para consagrarte. Quisiera también que pusiéramos “La Herida del Tiempo” a la que le tengo muchas ganas y no poco cariño, pero tiene sus bemoles porque tal vez el público no le entendería. En fin, ya te informaré oportunamente. Por lo pronto dime si vienes pronto a fin de organizar dos funciones en Laredo con “El Cielo” y “El Vive”. Para tenerte contento, invitaremos a la sonrosada Georgina y se dé un ligero chamuscón. Te pago tus pasajes porque no quiero que después me lo cantes; y en serio, avísame si tienes intenciones de venir y cuándo.

Yo creo que por hoy, estuvo suave. ¿No? Espero tus letras, no te empedezcas ni permitas que te agarren mucho “la cosa” por ahí. Cuídate de los que se dicen muy machos, porque de repente se quiebran y en esas “quebradas”... ¡Ay Dios!... Te ruego veas a Basurto en el Lírico, o por lo menos le hables por teléfono en cuanto recibas ésta. Le dices de mi parte que me fue imposible despedirme de él y todos los muchachos. Que él comprenderá, y que le ruego me envíe por tu conducto “Frente a la Muerte”, pues la quiero poner, y que si tiene “La Herida del Tiempo” también me la mande. Pícalo para que no lo deje a la desidia.

Recibe cariñosísimos saludos de mi mujer, hijos y todos los muchachos, que ya lo habrán hecho personalmente, como son medio huevoncillos y no tienen nada o casi nada que hacer... Y escíbeme, escíbeme.

*Te abraza
tu Zeti*

CARTA DE CELESTINO GOROSTIZA PARA JULIÁN GUAJARDO[5 de septiembre de 1956]⁹

Sr. Julián Guajardo
Director del Grupo “Teatro Experimental Universitario”
Galeana 723 Norte. Monterrey, N.L.

Me es grato enviar a usted con el presente, una copia del Acta original suscrita por los miembros del Jurado que atribuyó los premios en el Festival Nacional de Teatro, efectuado en la ciudad de Puebla del 17 al 26 del mes de Agosto próximo-pasado. Asimismo remito a usted una copia de las palabras pronunciadas en la función de clausura del mencionado Festival Nacional.

Oportunamente le comunicamos a usted las fechas exactas de la celebración del Congreso de Directores Teatrales de la República.

Le reitero a usted mi distinguida consideración.

CELESTINO GOROSTIZA
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO

LOS OTROS ENCUENTROS CON JULIÁN

Las ideas

ACERCA DE LA ACTUACIÓN

ARMANDO: ¿Qué cualidades debe tener un actor para que se le considere bueno?

JULIÁN: Primeramente, su actuación debe ser natural.

ARMANDO: ¿Cómo en la vida?

JULIÁN: Como en la vida. Hay actores que exageran a la hora de actuar, y eso es incorrecto.

ARMANDO: ¿Sobreactúan?

JULIÁN: Sí, y lo que consiguen es un artificio, algo inverosímil.

ARMANDO: ¿Por qué ocurre eso?

JULIÁN: Muchas veces lo hacen porque tratan de lucirse. Son actores que están pensando: “Mírenme: ¡estoy actuando!” Y de esos hay bastantes. Hoy que existe tanto desorden en el teatro, tanta permisividad, los dejan hacer cualquier cosa, y por eso suceden estas cosas.

ARMANDO: ¿Qué tanta responsabilidad tiene el director?

JULIÁN: Yo diría que tiene tanta responsabilidad como el actor que escoge para representar tal o cual papel. Es mitad y mitad.

ARMANDO: ¿Habría este fenómeno de la sobreactuación, de que hoy tenemos directores teatrales menos preparados que antaño?

JULIÁN: Quizás no menos preparados, pero sí menos disciplinados. La disciplina en el arte no es algo que se dé a raudales.

ARMANDO: Lo creo. “De lo bueno se da poco” dice el dicho.

JULIÁN: Por eso les digo a las nuevas generaciones que esto del teatro es cosa seria. Algo que exige mucha entrega, reflexión y horas de desvelo.

EL ASISTENTE DE DIRECTOR

ARMANDO: Antes de dirigir, usted fue asistente de director, ¿cierto?

JULIÁN: Sí. En México fui asistente de director de José de Jesús Aceves en muchas obras.

ARMANDO: ¿Cuál era su sensación al estar tan cerca del director y ser testigo de las decisiones que tomaba?

JULIÁN: Naturalmente sentía una gran satisfacción, porque aprendí mucho. Aprendí cosas que después apliqué al dirigir mis propias obras. Además de que me tocó conocer a grandes estrellas como María Douglas, Prudencia Griffel, Joaquín Cordero y Maricruz Olivier, y trabajar con ellas.

ARMANDO: ¿Cómo ve el papel de asistente de director? ¿Ha variado en el tiempo?

JULIÁN: Básicamente no.

ARMANDO: ¿Cómo toma un director la decisión de nombrar a alguien como su asistente?

JULIÁN: Generalmente lo hace con

base en la simpatía, pero también en la constancia que el muchacho o la muchacha reflejan.

ARMANDO: ¿Cuándo es más útil un asistente?

JULIÁN: Lo es cuando el director tiene múltiples ocupaciones y no puede estar al pendiente de todos los detalles del montaje. Entonces se apoya en el asistente. Por ejemplo, cuando tiene que llamar a los actores por teléfono, para dar algún recado o informarles de un cambio de planes, lo mejor es delegar estas cosas a quien lo asiste.

ARMANDO: ¿Y servirle el cafecito al director?

JULIÁN: En ocasiones debe hacerlo el asistente. O hacerle mandados, lo cual no debe verse como algo degradante.

ARMANDO: En el mejor de los casos el asistente puede también dar sugerencias al director, supongo.

JULIÁN: Sí, pero no se recomienda que lo haga delante de los actores.

ARMANDO: En el peor, solo estará de adorno, ¿cierto?

JULIÁN: Totalmente cierto. Pero si el trabajo es profesional se espera del asistente otro nivel de cosas y no que esté de adorno solamente.

ARMANDO: He visto que a veces el papel de asistente de director despierta envidia o celos de parte del resto de personas que conforman el equipo teatral.

JULIÁN: Es cierto: todos quieren estar cerca del director, sobre todo si éste es bueno y goza de alguna fama y prestigio. Entonces el papel de asistente se tiene por el de alguien más cercano que los demás a aquel que toma decisiones.

ARMANDO: Cuándo a usted lo nombraron asistente por vez primera, ¿con base en qué lo hicieron?

JULIÁN: Se basaron en el hecho de que yo tenía ganas de aprender; en que se me notaban las ganas de trabajar; no que iba a andar perdiendo el tiempo detrás de las actrices...

ARMANDO: Al escoger a alguien para ser su asistente, ¿qué cualidades o condiciones le exige?

JULIÁN: Lo mismo, pero principalmente interés por el proyecto, además de que sea un buen actor. Yo jamás nombraría de asistente a alguien que sé que falta o llega tarde. Cuando nombro a alguien mi

asistente es porque sé que sabe del oficio, y que si en algún momento se me atora la carreta me apoyaré en él, haciéndolo sentir importante.

ARMANDO: No es el caso de todos los directores, supongo.

JULIÁN: Desde luego que no. Cada quién ve este papel desde su propia óptica y en la medida de sus expectativas.

ARMANDO: Hay quienes nombran a sus novias como encargadas de ese rol.

JULIÁN: ¡O a sus mayates! ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: ¡Je, je, je! ¿Con qué frecuencia?

JULIÁN: De que ocurre, ocurre. Pero no sé con qué frecuencia.

ARMANDO: ¿Alguna vez nombró a otro director como su asistente?

JULIÁN: No, nunca.

ARMANDO: ¿Y lo haría?

JULIÁN: No.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque generalmente se le da el papel de asistente a alguien que está aprendiendo. Lo que sí he hecho, sin embargo, es nombrar a algún director con experiencia como encargado de las

luces o de la escenografía, pero nunca lo nombraría para ser mi asistente.

ARMANDO: ¿Qué tan importante considera para un futuro director el que empiece siendo asistente?

JULIÁN: Si la idea es dirigir, es importante pasar por esa fase y ver cómo lo hacen

otros, más avezados en el oficio teatral.

ARMANDO: A eso quería llegar.

JULIÁN: Observando lo que hacen los mejores; cómo y por qué lo hacen, se aprenderá tanto o más que en la escuela. Personalmente yo aprendí de esta forma, y no se diga: haciendo uso de mi intuición.

SOBRE EL DESEO DE TENER UN TEATRO PROPIO

ARMANDO: ¿No le agradaría que hubiese hoy un teatro con su nombre?

JULIÁN: No.

ARMANDO: ¿Nunca tuvo esa clase de deseo?

JULIÁN: Sí, pero ya pasó.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque para todo hay un tiempo.

ARMANDO: ¿Como dice la *Biblia*?

JULIÁN: Sí.

ARMANDO: ¿No le da envidia que otros amigos suyos, que no tienen menos experiencia que usted, tengan ya un espacio teatral con su nombre?

JULIÁN: ¡Para nada! Al contrario: ese es un motivo de orgullo para mí.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque en cierto modo soy el causante de eso.

ARMANDO: ¿En qué sentido?

JULIÁN: En el sentido en que esos amigos fueron mis creaciones. Aprendieron conmigo muchas cosas y luego crecieron y se fueron. Me rebasaron en el arte de vivir.

ARMANDO: Pero al ver su trayectoria, sus premios y sus méritos, ¿no le gustaría que una calle, al menos, llevara su nombre?

JULIÁN: ¡No! Si quisiera que algo mío llevara mi nombre, les dejo la taza de baño a quienes quieran bautizarla: “Este es el mingitorio que utilizó Julián Guajardo”. ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: ¡Je, je, je! Menos mal que no abriga deseos mundanos.

JULIÁN: Como los tienen otros, lo sé bien.

ARMANDO: No lo dudo.

JULIÁN: Hay amigos que tienen esas aspiraciones muy en serio. Yo no.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque ¿cuántos años más pueda

durar? ¿Diez? ¿Quince? De modo que ¿qué tanto puedo disfrutar un teatro con mi nombre?

ARMANDO: ¿Y qué tal si rebasa los 100 años? Nada le garantiza que se irá antes.

JULIÁN: ¡Entonces sí lo quiero! ¡Quiero dos!

ARMANDO: Queda claro el asunto, pues: es cuestión temporal.

JULIÁN: ¡Como quiera soy el hombre más feliz del planeta! Con teatro o sin él.

SOBRE LOS DIRECTORES QUE MUTILAN OBRAS

ARMANDO: De las obras que ha dirigido, ¿a cuál le ha metido más la mano? Me refero en el sentido de hacerle cambios, cortes y edición.

JULIÁN: ¡A ninguna!

ARMANDO: ¿Nunca tuvo la tentación de darle otro final a una obra, que no fuese la que el escritor señaló?

JULIÁN: Fíjate que si hay alguien a quien envidia es a los grandes escritores. A los grandes dramaturgos, que saben contar historias y vaciarlas de tal modo, que por eso no me atrevo ni me atreveré jamás a meterles mano en el sentido que dices.

ARMANDO: ¿Coincidió siempre con los argumentos, tal como estaban hechos por los autores?

JULIÁN: No siempre, pero por regla general estuve de acuerdo. Cuando hubo alguna diferencia, o algo que me hacía ruido, me ponía a pensar por qué. Reflexionaba mucho en la obra hasta que encontraba la causa, pero jamás me atreví a distorsionar el argumento. Yo soy muy respetuoso con eso.

ARMANDO: Se llama ética.

JULIÁN: Sí.

ARMANDO: Y en el caso de aquellos argumentos lejanos en el tiempo, con lenguaje anacrónico, ¿qué hizo? ¿También los respetó al cien por ciento?

JULIÁN: También, salvo una que otra nimiedad. Por ejemplo, cuando presentamos La verdad sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón, para hacerle los cambios me asesoré primero con el maestro Alfredo Gracia Vicente, que era todo un experto de la lengua. Había varias palabras en el texto que habrían hecho más difícil su comprensión, y él, como conocedor de la métrica, sustituyó los términos pero sin menoscabar el sentido.

ARMANDO: Lo que habla del gran profesionalismo de los dos.

JULIÁN: Fueron cosas de ese tamaño las que hice, pero nunca otras cosas con respecto a los argumentos.

ARMANDO: ¿Qué opinión le merecen aquellos directores que sin decir “agua va” hacen del argumento otra cosa? Es decir: ¿de aquellos que hacen cortes a los

grandes autores?

JULIÁN: Lo que pienso es que no tienen respeto por el autor. Lo que en el caso de los clásicos resulta algo estridente. Y quien no tiene respeto por los clásicos no lo tiene por nada ni por nadie.

ARMANDO: Hay quienes mutilan a Jean Paul Sartre o al mismo Shakespeare.

JULIÁN: De que hay directores, los hay. Pero una cosa es atentar contra el drama y otra contra la comedia. Yo pienso que el recurso de cortar es válido solo en el teatro comercial, pero nunca en el teatro serio. Si quieres atraer público y vender, tienes que hacer adaptaciones

que sean dinámicas para el espectador y a sabiendas de quién sea el autor. No es lo mismo meterle mano a Ionesco que a Alfonso Paso o a Miguel Mihura. En todo caso lo que yo recomiendo en estos casos es advertir al público que lo que verán no es la obra original, sino una adaptación de tal o cual obra u autor.

ARMANDO: Entonces el teatro serio descarta cualquier mutilación.

JULIÁN: Desde luego. Si quieres mutilar entonces haz tu propia obra, pero nunca mutilas las ajenas.

ARMANDO: Queda consignado su consejo.

UN EJERCICIO DE LIBRE ASOCIACIÓN

ARMANDO: Tengo aquí un listado de personas con las que ha trabajado. Una lista es de actores, otra de actrices, y una más de directores.

JULIÁN: A pesar de verse completas, son listas incompletas.

ARMANDO: ¿Son muchas las personas que faltan?

JULIÁN: No. Por fortuna son pocas.

ARMANDO: Hay también una lista de críticos teatrales que han escrito sobre usted.

JULIÁN: Sí, también a ellos los incluí.

ARMANDO: Al ver la lista global, me gustaría hacer un juego con usted.

JULIÁN: ¿Qué quieres hacer? Explícame.

ARMANDO: Yo diré algunos nombres en voz alta, y usted me dirá en pocas palabras cómo los define. ¿Le parece bien?

JULIÁN: Me pescas en curva, pero sale.

ARMANDO: Mezclaré nombres de mujeres con hombres.

JULIÁN: ¡Venga!

ARMANDO: ¿Rubén González Garza?

JULIÁN: ¡El más completo de todos!

ARMANDO: ¿Delia Garda?

JULIÁN: ¡Cómo han pasado las décadas!

ARMANDO: ¿Prudencia Griffel?

JULIÁN: Mi abuelita adoptiva.

ARMANDO: ¿Laurita Hinojosa?

JULIÁN: ¡Mi amor imposible!

ARMANDO: ¿María Eugenia Llamas?

JULIÁN: ¡Lo que quiera, mi Tucita!

ARMANDO: ¿Clemente Monárrez?

JULIÁN: ¡Gracias por nuestro Gorila!

ARMANDO: ¿Mariana Gil?

JULIÁN: Espero que haya resurrección...

ARMANDO: Perdón que lo interrumpa.
¿Por qué espera que haya resurrección
en el caso de esta mujer?

JULIÁN: Eso se los dejo a la imaginación.
Ella sabe por qué.

ARMANDO: Bien. Continúo: ¿Antonio
Nájera?

JULIÁN: ¡Mi negro de la banda!

ARMANDO: ¿Simón J. Ponce?

JULIÁN: ¿Qué mancuernota hicimos!

ARMANDO: ¿Laura Ramírez?

JULIÁN: Y pensar que pudimos...

ARMANDO: ¿Guillermo Zetina?

JULIÁN: Mi primer director.

ARMANDO: ¿Gonzalo Tijerina?

JULIÁN: ¡Mi Cristóbal Colón!

ARMANDO: ¿José Solé?

JULIÁN: ¡Por él ascendí tan alto!

ARMANDO: ¿Rogelio Villarreal?

JULIÁN: ¡Un campeón alpinista del
teatro!

ARMANDO: ¿Mayra Saucedo?

JULIÁN: Ternura, talento, belleza...

ARMANDO: ¿Rosalinda Rodríguez?

JULIÁN: El dulce ángel de mi juventud...

ARMANDO: ¿Berthita Esparza?

JULIÁN: Hijos, teatro, mucho amor...

ARMANDO: ¿Ana Lucina Ruiz?

JULIÁN: Más hijos, teatro, amor...

ARMANDO: ¿Blanca Martínez Vacca?

JULIÁN: Mi primer cómica natural.

ARMANDO: ¿José de Jesús Aceves?

JULIÁN: Mi primer apoyo capitalino.

ARMANDO: ¿Nuria Bages?

JULIÁN: ¡Y Dios creó a Nuria!

ARMANDO: ¿Demián Bichir?

JULIÁN: ¡Uno de mis grandes orgullos!

ARMANDO: ¿José Ignacio Camacho?

JULIÁN: ¿Por qué se fue sin avisarme?

ARMANDO: ¿Nivia Clavijo?

JULIÁN: ¡Mi cubanita consentida!

ARMANDO: ¿Isabela Corona?

JULIÁN: ¡Todavía no me la creo!

ARMANDO: ¿Félix Cortés Camarillo?

JULIÁN: ¡Gracias por el total apoyo!

ARMANDO: ¿Lorena Cruz?

JULIÁN: Bella por donde la veas.

ARMANDO: ¿Felipe Díaz Garza?

JULIÁN: El Orson Welles regiomontano.

ARMANDO: ¿María Douglas?

JULIÁN: ¿Soñé o trabajé con ella?

ARMANDO: ¿Sergio García?

JULIÁN: ¡Gracias por Iván!

ARMANDO: ¿Armando Cadena?

JULIÁN: ¡Siempre lo extrañaré!

ARMANDO: ¿Maricruz Olivier?

JULIÁN: Una mujer sin defectos.

ARMANDO: ¿Nena Delgado?

JULIÁN: ¡La hubieran visto en Medea!

ARMANDO: ¿Aída Araceli?

JULIÁN: ¡Así debió ser Eva!

TEORÍA Y PRÁCTICA DE *EL JUEGO DE ZUZANKA*

Según los apuntes de Julián Guajardo, esta es la guía práctica con la que dirigió *El juego de Zuzanka* de Milos Macourek en Monterrey, en 1983. Una copia del instructivo se repartió entre los actores, junto con el texto del escritor checo, traducido por Félix Cortés Camarillo. La puesta se realizó con motivo del 50 aniversario de la Universidad Autónoma de Nuevo León y tuvo como sede el Aula Magna de la Máxima Casa de Estudios.

Ficha escénica¹⁰

Acto primero

Prólogo

La familia

Intermezzo I

La escuela

Intermezzo II

La autoridad

Intrmezzo III

Vida práctica

Intermedio

Acto segundo

El matrimonio

Los hijos

La guerra

Intermezzo IV

La vejez

Epílogo

Duración aproximada de la obra

Introducción: 6 minutos

Prólogo: 3 minutos

La familia: 17 minutos 30 seg.

Intermezzo I: 2 minutos

La escuela: 19 minutos

Intermezzo II: 2 minutos

La autoridad: 10 minutos

Intrmezzo III: 2 minutos

Vida práctica: 8 minutos

INTERMEDIO: 10 minutos

ACTO SEGUNDO

El matrimonio: 7 minutos

Los hijos: 9 minutos

La guerra: 12 minutos

Intermezzo IV: 2 minutos

La vejez: 17 minutos

Epílogo: 1 minuto

Total: 2 horas 10 minutos

Acerca del autor¹¹

Milos Macourek nació en Praga el 2 de diciembre de 1926. Como todos los estudiantes de su generación tuvo que interrumpir sus estudios durante la Segunda Guerra Mundial. Los ocupantes nazis de Checoslovaquia necesitaban mano de obra; los estudiantes se convirtieron en obreros. Después de la guerra trabajó como tramoyista en el teatro, obrero de una imprenta, empleado de unas bodegas, vendedor de flores, autor de textos publicitarios, redactor de una editorial y lector de Historia del arte en una escuela sindical. Fue dramaturgo de los estudios cinematográficos y desde hace varios años escribe guiones para el cine de su país. En 1958 publicó su primer libro, una colección de poesías titulada *Uno no creería a sus ojos*. Desde entonces ha publicado otros cinco libros; son breves prosas y cuentos para niños. También para los niños fue su primer trabajo teatral: *Los pericos sacan diez*, estrenada en el Teatro Na Zábřadli, en 1960. Para el mismo teatro escribe luego *Navidad triste*, *Los mejores años de la señora Herman*, y la adaptación de *Ubu Rey* de Jarry, siempre en colaboración con otros escritores como Vyskocil, Havel y Grossman. Ha escrito una docena de libretos para diversos directores de cine, especialmente para jóvenes. Le gusta el cine de dibujos animados. Algunos libretos suyos los ha realizado él mismo. Así, su película *Cómo conseguir un niño bueno* ganó los primeros premios de los festivales Tours y Oberhausen.

Personajes por orden de aparición

Deus	Maestro II
Zuzanka	Maestra
Madre	Manco Frantisek
Padre	Conserje
Abuelo	Nosak
Abuela	Burócrata I
Marketa	Burócrata II
Tía	Mujer con túnel
Tío	Mujer con perchero
Gustav	Hombre con flor
Amantes	Hombre podadora
Maestro I	Hombre rebelde
Director	Secretaria I

Secretaria II	Vecino
Jefe	Enfermera
Hombre con sombrero de copa	Médico
Mesero	Cípold
Jakub	Lípold
Invitados a boda	Pípold
Ábomir	El pariente
Bábomir	La pariente
Cábomir	Jilguerov
Dábomir	Inspector
Fábomir	Spitinev
General	Una mujer

Escenografía

ACTO PRIMERO

Escena de “La familia”

La escena es a la vez cocina, patio, recámara y baño. Los miembros de la familia están constantemente en acción: el padre se afeita, la madre plancha. Marketa, hermana de Zuzanka no abandona la cama. Sus amantes entran y salen sin reparar en nadie. Cuando alguien muere permanece en escena como si nada hubiese pasado.

Escena de “La escuela”

La escena es a la vez aula, pasillo, gabinete de maestros. El agudo sonido de la campana marca constantemente entradas y salidas y pone en actividad a Zuzanka y a los maestros.

Escena de “La autoridad”

El escenario está dividido en oficina y sala de espera. Los personajes esperan en fila. A diferencia de la escuela, aquí predomina la atmósfera calmada. Los burócratas casi gozan cada caso.

Escena de “La vida práctica”

La escena es al mismo tiempo oficina, tienda, cine, salón de baile, parque, recámara y altar. El “día” de Zuzanka se repite tres veces. Su ritmo se acelera; la última vuelta tiene un ritmo enloquecedor.

ACTO SEGUNDO

Escena de “El matrimonio”

La escena representa cuatro paredes de la casa, de la que Zuzanka no saldrá. La escena está vacía en un principio y gradualmente se va a llenar de artículos que Jakub traerá.

Escena de “Los hijos”

La misma escena, llena de objetos traídos gradualmente por Jakub, se convierte en jardín con almácigos. De ellos crecerán dentro de un rato los hijos de Zuzanka. Primero se ven los sombreros, luego las cabezas, los tórax, etcétera. Jakub riega los almácigos.

Escena de “La guerra”

La escena vuelve a representar el jardín. Los objetos que no se llevaron los hijos de Zuzanka los va a liquidar el vecino. Sus intervenciones “de combate”, por ejemplo: romper el ropero, son acompañadas por grabaciones de sonidos.

Escena de “La vejez”

La espera representa nuevamente un hogar y en él encontramos todo lo que es posible: lugar para dormir, lugar para jugar, sala de espera, sala de conferencias. Hay desde luego un foyer en el que se hacen los velorios. Zuzanka espera; entran el médico y la enfermera.

Utilería personal, tocados, accesorios y maquillaje

ACTO PRIMERO

Escena de “La familia”

Zuzanka: Chupón, sonaja, cordón umbilical, hula-hula, vestuario de bebé.

Marketa: Hija lujuriosa y sensual.

Madre: Delantal, escoba. Ama de casa.

Padre: Chaqueta militar, mano de látex, carabina.

Abuelo: Gorro, guantes, bufanda, anteojos. Anciano de peluca blanca.

Abuela: Bastoncito, medias enrolladas, gorrito Viejo Oeste, anteojos.

Anciana de peluca gris.

Tío: Cadena, perro, pistola de salva, sombrerito tirolés. Hombre triste, sumiso.

Tía: regalo para Zuzanka, bolso de mano, sombrero con pájaros y frutas, quevedos. Mujer burguesa dictatorial.

Gustav: Chaleco, reloj de bolsillo. Sombrero galán, anteojos de sol, corbata corta roja. Amante galán, bigotito.

Amantes: Pelucas diferentes (rubia, pelirroja, afro, albina).

Escena de “La escuela”

Zuzanka: Libros (primaria, física y sexo). Acordeón, examen, chongo, listones, pelo suelto.

Maestro I: regla, dos birretes, diploma, peinado relamido.

Director: Bastón, birrete.

Maestro II: Dos birretes, peluca erizada.

Maestra: Senos postizos, peinado sexi, costal con muñones, carito de roles, cabeza de látex.

Conserje: Gran llavero con llaves, plumero, manopla, gorro patético.

Madre: Pañuelo, bolso de mano, sombrero.

Escena de “La autoridad”

Nosak: Cinta métrica, cámara con flash, rodillo con huellas, cachucha y bocamangas.

Burócrata I: Gran diario, cuestionario, pluma, cachucha y bocamangas.

Burócrata II: Libraco, solicitudes, pluma, tarjeta para Zuzanka, cachucha y bocamangas.

Hombre con túnel: Plaquita 528973462 OKF/552C.

Hombre con perchero: Plaquita 528973 LXD/667G.

Hombre con flor: Flor mortuoria, corona de muerto, sombrero hongo.

Hombre rebelde: Plaquita 486879259 THV/551L. Peluca de poeta.

Escena de “La vida práctica”

Zuzanka: Acta de nacimiento, dos certificados, ramo de novia, velo de novia.

Jefe: Bigotito, ceja alta.

Secretaria: Máquina de escribir, peluca.

Secretaria II: Máquina de escribir, peluca.

Hombre con sombrero de copa: Micrófono de mano, libro de

casamiento, sombrero de copa.

Mesero: Charola con dos copas servidas, servilleta de mesero.

Jakub: Saco frac, pechera con corbata.

Madre: Pañuelo, sombrero de boda, peluca.

Marion: venda en ojos, turbante con piedra

ACTO SEGUNDO

Escena de “El matrimonio”

Zuzanka: Velo de novia, delantal, chanclas.

Jakub: Balde, cerillos, Catarina, ornitorrinco, peine, péndulo, concha de mar, grieta, dos cucharas, tres cuchillos, cuatro peldaños, un jardín, un oso, un chaleco.

Escena de “Los hijos”

Zuzanka: regadera de jardín, tocado de agricultor.

Jakub: Azadón, tocado de agricultor.

Ábomir: Flores, gorro mariner, bigote.

Bábomir: Palo, gorro de bombero, pecas.

Cábomir: Gorro de aviador, barbas.

Dábomir: regadera, gorro vaquero, lampiño.

Fábomir: Casco de guerra, pelirrojo.

Escena de “La guerra”

Jakub: Azadón, venda con sangre, casaca militar.

General: fusil, bastón de bastonera.

Vecino: Mascarilla de guerra, casco, granadas, escopeta.

Escena de “La vejez”

Zuzanka: Tocado de asilo.

Enfermera: Carrito con perro disecado, tocado de enfermera.

Médico: Estetoscopio, gorro de doctor.

Cípold: Tocado de asilo.

Lípold: Muleta con rueda, tocado de asilo.

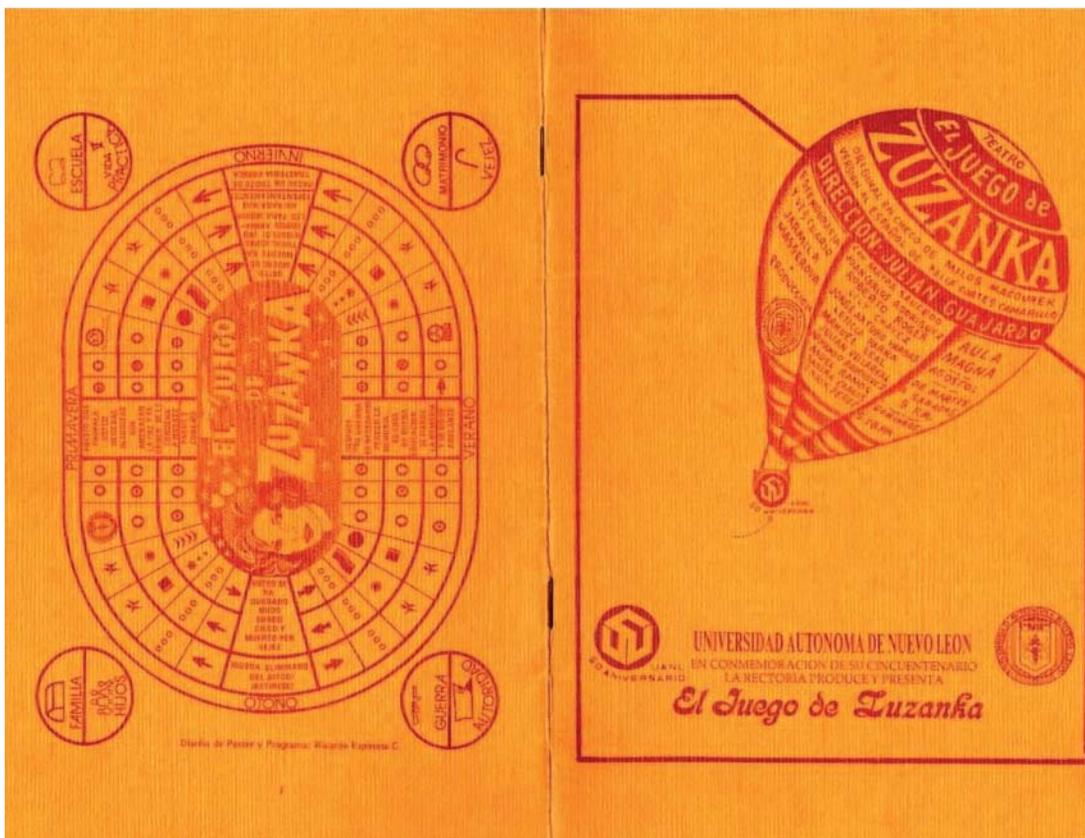
Pípold: Un muñeco, tocado de asilo.

El pariente: Sombrero.

La pariente: Sombrero.

Inspector: Maletín, sándwich, barbas.

Mujer: bastón, peluca blanca.



Programa de mano de *El juego de Zuzanka*. Año 1983.

Breve nota

Con estas sugerencias del director Julián Guajardo se llevó a cabo la tercera puesta de la obra *El juego de Zuzanka*, siendo la primera temporada en el Foro Isabelino de la UNAM, en 1970; la segunda en el Teatro Mayo de Monterrey, en 1972; y la tercera en el Aula Magna de la UANL en 1983. Todas con alguna variación escenográfica y diferentes actores, pero siempre cumpliendo al pie de la letra con el texto del escritor checo Milos Macourek, quien asegura Julián Guajardo, obtuvo puntualmente las debidas regalías monetarias por la explotación de los derechos en cada representación.

Valgan estos apuntes detallados para cualquier director que en el futuro se anime a montarla.

EL JUEGO DE ZUZANKA

(HRA NA ZUZANKU)
 FARSA TRAGICA EN DOS ACTOS DE
MILOŠ MACOUREK
 VERSION DEL CHECO DE FELIX CORTES CAMARILLO



PERSONAJES:
 (POR ORDEN DE APARICION)

DEUS ZUZANKA MADRE PADRE ABUELO ABUELA MARQUETA TIA TIO GUSTAV MAESTRO I DIRECTOR MAESTRO II MAESTRA MANCO FRANTISEK CONSERJE NOSAK BUROCRATA I BUROCRATA II MUJER CON TUNEL MUJER CON PERCHERO HOMBRE CON FLOR HOMBRE PODADORA HOMBRE REVELDE SECRETARIA I SECRETARIA II	Julián Guajardo Mayra Saucedo Lily Chávez Juan Carlos Rodríguez Manuel Leal Leticia Parra Sandra Carlos Roberto Roger Julián Villarreal Alnorte Armando Rodríguez Roberto Roger Juan Carlos Rodríguez Manuel Leal Leticia Parra Julián Villarreal Alnorte Armando Rodríguez Armando Rodríguez Juan Carlos Rodríguez Manuel Leal Leticia Parra Sandra Carlos Julián Villarreal Alnorte Roberto Roger Miguel Angel Ramos Leticia Parra Sandra Carlos	JEFE HOMBRE CON SOMBRE- RO DE COPA MESERO JAKUB INVITADOS ABOMIR BABOMIR CABOMIR DABOMIR FABOMIR GENERAL VECINO ENFERMERA MEDICO CIPOLD LIPOLD PIPOLD EL PARIENTE LA PARIENTE JILGUEROF LORO CON SOMBRA INSPECTOR SUPLENTE	Roberto Roger Juan Carlos Rodríguez Enrik Peret Jorge Arturo Vargas Todos Manuel Leal Roberto Roger Armando Rodríguez Enrik Peret Miguel Angel Ramos Juan Carlos Rodríguez Roberto Roger Leticia Parra Armando Rodríguez Julián Villarreal Alnorte Manuel Leal Miguel Angel Ramos Enrik Peret Sandra Carlos Roberto Roger Sombra con Loro Juan Carlos Rodríguez Diana González
--	---	---	--

Reparto de *El juego de Zuzanka* durante el 50 aniversario de la UANL.

LAS PERSONAS

ALBERTO CAVAZOS

ARMANDO: ¿De qué manera participa el pintor Alberto Cavazos en su vida teatral?

JULIÁN: Una vez que ensayaba un recital de García Lorca en el Teatro Mayo, con Luis Lauro Garza Duque, él llegó y estuvo presente. Y al día siguiente, sin que yo se lo pidiera, vino con las viñetas de cada uno de los poemas que leímos y me las obsequió.

ARMANDO: ¿Qué hizo con ese material?

JULIÁN: Las enmarcamos todas y el día del estreno fueron exhibidas ante el público. Naturalmente, era un material de primera calidad. Después, en otras obras él me hizo las viñetas.

ARMANDO: ¿Conserva los dibujos originales?

JULIÁN: Los tengo, pero no sé dónde anden. Acuérdate que me cambié de casa.

ARMANDO: Lo digo porque Cavazos se cotiza muy caro. Y esos dibujos hoy habrán aumentado su precio.

JULIÁN: Sí, él sabe venderse muy bien.

ARMANDO: Como anécdota le cuento algo que tiene que ver con Alberto Cavazos. Un amigo escritor salió de pleito con otro porque no le pagó un dinero. Fue en los años ochenta. Y cuando ese amigo se fue enojado de la casa del deudor, se llevó con él un dibujo de Cavazos que estaba colgado en la pared. Lo hizo clandestinamente, ¿y sabe qué hizo con él?

JULIÁN: ¿Qué hizo?

ARMANDO: Lo cambió por dos caguamas en una cantina de la calle Colón.

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: El dueño del cuadro, al enterarse, pagó 200 pesos por el rescate del dibujo. Se los pagó al cantinero luego de explicarle que se lo habían robado.

JULIÁN: ¿Cómo era el cuadro?

ARMANDO: Era un cuadro pequeño, tamaño carta o postal, enmarcado en color chocolate. Tenía un motivo erótico y estaba hecho a lápiz. El caso es que tanto en la venta como en el rescate

degradaron bien gacho a Cavazos, cuyas obras se cotizan en miles de pesos.

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: Cuando le conté eso a una amiga del pintor, ella pronto fue y se lo contó y él no podía creerlo. Por esa razón quiso escuchar de viva voz la historia. Fue así como entré en contacto con Cavazos, pues tenía curiosidad por conocerme.

JULIÁN: ¡Qué historia!

ARMANDO: ¡Sí, qué historia, je, je, je...!

JULIÁN: Pues con sus miles o millones cotizados conmigo cooperé gratuitamente y es cosa que mucho le agradezco.

ARMANDO: ¿Lo ha visto últimamente?

JULIÁN: Pasaron años sin que nos viéramos, pero recientemente me lo encontré.

ARMANDO: ¿En dónde lo vio?

JULIÁN: En un evento. Y le dije cuán agradecido estaba por todo lo que hizo por mí. Yo en cambio no le hice concesiones. Pero valoro mucho lo que amigos como él han hecho por mí.

ALEJANDRA RANGEL

ARMANDO: ¿Qué me cuenta de Alejandra Rangel?

JULIÁN: Que ella es un caso parecido al de otros que te he contado, donde hubo empatía de golpe y porrazo.

ARMANDO: Ella es una mujer muy inteligente...

JULIÁN: Sí... Además a todo lo que propuse, cuando fue titular del CONARTE, me dijo que sí. Nunca lo contrario.

ARMANDO: ¿Qué percibe al respecto?

JULIÁN: Siento como que me quería proteger.

ARMANDO: ¿Cómo si fuera un hijo?

JULIÁN: No: como si fuera alguien de la familia. No se trataba de una protección burocrática, sino de otra cosa.

ARMANDO: Es la sensibilidad que tiene para el arte.

JULIÁN: Sí, como la tienen los Rangel. Jamás tuve que hacer antesala cuando fui a visitarla a su oficina. Con solo verme llegar me decían las asistentes: “¡Pásele, maestro!” y lo demás fluía de modo natural.

ARMANDO: ¿Recuerda cuando la conoció?

JULIÁN: No. ¡Acuérdate que ya estoy viejo! Pero ella estuvo involucrada de un modo u otro en muchos de los proyectos que realicé, siempre apoyándome de algún modo.

ARMANDO: ¿Es por eso que está en la lista de personas que le dieron apoyo en su carrera teatral?

JULIÁN: ¡Está por todo!

ALFONSO RANGEL GUERRA

JULIÁN: Yo estoy ligado, por historia, a Alfonso Rangel Guerra. Pero también estoy ligado a sus hermanos: al doctor, al pintor, y a la esposa de alguno de ellos, que es la verdadera responsable de que yo me haya dedicado al teatro.

ARMANDO: ¿Cuál de ellos es de su generación?

JULIÁN: Ricardo.

ARMANDO: ¿El médico?

JULIÁN: Sí, el médico. Somos de la misma generación.

ARMANDO: ¿Estuvieron juntos en la escuela?

JULIÁN: Sí. Y yo lo envidiaba mucho porque mientras yo sacaba 94.5 de promedio él sacaba 99.9.

ARMANDO: ¿Sólo por eso lo envidiaba?

JULIÁN: No. También por otra cosa que más adelante te platicaré.

ARMANDO: ¿En dónde vivían ellos?

JULIÁN: Todos los Rangel vivían cerca del Colegio Civil y de niño yo los conocía. Con el tiempo todos ellos crecieron y escalaron puestos académicos y de gobierno.

ARMANDO: Y con Alfonso ¿cómo es la relación?

JULIÁN: Muy buena y de mucha cordialidad. Alfonso, en todos los puestos que ha recorrido –porque ha tenido muchos– siempre me ha llamado. Y me ha llamado porque yo he hecho las cosas bien. Entonces, consciente de que el artista carece de medios, me ha ayudado aquí o allá donde ha estado.

ARMANDO: ¿Sabe Alfonso que usted tenía su carnet del Partido Comunista?

JULIÁN: ¡No! Ja, ja, ja...

ARMANDO: ¿Nunca se lo mostró?

JULIÁN: No, porque no fue necesario.

ARMANDO: ¿Cree que él le hubiese dado chamba si supiera que usted estaba afiliado al Partido Comunista?

JULIÁN: No veo por qué no: ¡él sabe de mi prestigio!

ARMANDO: Pero él ha sido muy cauto con la gente de izquierda. Como que le saca la vuelta a esas cosas.

JULIÁN: No es de dudar, pero en mi caso concreto, creo que el cariño que nos une salva esas diferencias. Yo me afilié al Partido Comunista mucho tiempo después de haber ido a Checoslovaquia, aunque yo ya admiraba ese sistema de gobierno y su sistema educativo, que es con mucho, muy superior al nuestro. Tramité mi carnet inspirado por otros amigos a quienes quiero mucho y respeto, y a los cuales tampoco puedo negarles el recibir una invitación de esa naturaleza.

ARMANDO: ¿Quiénes son esos amigos?

JULIÁN: Miguel Covarrubias, Mario Curzio y Máximo de León. Fueron ellos quienes me invitaron a afiliarme al PC.

ARMANDO: Lo bueno es que el arte está

por encima de cualquier partido.

JULIÁN: Y yo tengo amigos en todas las tendencias políticas habidas y por haber.

ARMANDO: ¿En todas?

JULIÁN: ¡En todas! Y con todos me llevo bien.

ARMANDO: Volviendo a Alfonso, ¿cuándo lo vio por última vez?

JULIÁN: No hace mucho y lo vi mal, anímicamente. Pero yo no sabía lo que estaba pasando en su familia, hasta que alguien me lo comentó.

ARMANDO: Es terrible lo que le ocurrió a su hermano. Supongo que eso altera la rutina de cualquier familia.

JULIÁN: Por fortuna todo se arregló, pero el traga amargo no se lo quita nadie.

AMANDO AYALA CALDERÓN

ARMANDO: ¿Quién es Amando Ayala Calderón y por qué está en la lista de quienes lo apoyaron en su carrera teatral?

JULIÁN: Él fue mi maestro en la Facultad de Arquitectura, y al igual que todos mis maestros, al saber que yo me dedicaba al teatro de manera más seria, decidió apoyarme.

ARMANDO: ¿De qué modo lo hizo?

JULIÁN: Cuando se enteró de que yo iba a construir un teatro me dijo: “yo te hago el diseño”, y me trazó los planos. También consiguió los trabajadores y se encargó de pagarles sin cobrarme nada. Él prácticamente lo hizo todo.

ARMANDO: ¿De qué teatro hablamos, y por qué hubo tanta soltura por parte de su maestro?

JULIÁN: Hablo del Teatro El Grillo, que estaba en la Avenida Juárez. En cuanto al apoyo que me dio, éste era parte del apoyo que me brindaron mis maestros. Habían visto mis ganas, mi trayectoria

en ascenso y no dudaban algunos en catapultarme.

ARMANDO: Fue un gran apoyo sin duda, por lo que debe considerarse agradecido.

JULIÁN: Y lo estoy.

ARMANDO: ¿Qué características tenía El Grillo?

JULIÁN: Todavía las recuerdo: medía 5.85 metros de frente por 27 de largo y le cabían 160 espectadores. Poseía dos niveles, camerinos, baños para el público, y la taquilla estaba al frente.

ARMANDO: ¿De qué color eran las butacas?

JULIÁN: Rojas. Y las había comprado de segunda, pero estaban en muy buen estado.

ARMANDO: ¿En dónde?

JULIÁN: Eran lo que quedaba del Teatro México, que estaba en Calzada Madero y fue desmantelado.

ARMANDO: ¿A cómo se las dieron?

JULIÁN: A cien pesos cada una. Fueron 16 mil pesos en total porque compramos 160 butacas.

ARMANDO: ¿Le gustó el diseño que hizo su maestro?

JULIÁN: ¡El teatro quedó precioso!

ARMANDO: ¿Cómo cuál?

JULIÁN: Se parecía mucho al Caracol, de la ciudad de México.

ARMANDO: ¿Era entonces un teatro de bolsillo?

JULIÁN: Efectivamente: era un teatro de bolsillo.

ARMANDO: ¿Cuándo tiempo duró?

JULIÁN: ¡Duró hasta el momento en que yo me salí!

ARMANDO: ¿Por qué lo dice?

JULIÁN: Porque la sociedad de la que formaba parte tronó y mi socia me devolvió el dinero que yo había invertido en él.

ARMANDO: ¿Tronó también con la socia para siempre?

JULIÁN: No, sólo con el proyecto. A

Conchita Hinojosa la quiero mucho, pero tuvimos desacuerdos en el modo de administrar el espacio.

ARMANDO: ¿Qué pasó con el teatro luego de que dejó de ser socio?

JULIÁN: Lo mismo de siempre: tronó. Solo se presentaron dos obras más y el negocio acabó. Se cerró.

ARMANDO: ¿Cuáles fueron las obras y quiénes las dirigieron?

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja! ¿Tengo que mencionarlo?

ARMANDO: Sería más interesante para la historia.

JULIÁN: Fueron *El cepillo de dientes*, que dirigió Pancho Sifuentes; y otra que puso Felipe Díaz Garza, que no pegó. Tan es así, que no recuerdo su nombre. Y ese fue el fin del Teatro El Grillo.

ARMANDO: ¿Y qué fue de Amando Ayala Calderón?

JULIÁN: Murió.

ARMANDO: ¿Hasta dónde convivió con él?

JULIÁN: Yo conocí a su esposa. Su esposa conoció a mi mujer.

ARMANDO: ¿La segunda?

JULIÁN: No, la primera.

ARMANDO: ¿Dónde vivía él?

JULIÁN: Vivía cerca del Mesón Estrella. Y él desinteresadamente –te repito– hizo el Teatro El Grillo. ¡Sin cobrar un solo centavo!

ARMANDO: ¿Y usted qué hizo por él?

JULIÁN: Le dije: “Mientras yo viva, tú entrarás gratis a mis obras”.

ARMANDO: ¿Y cumplió?

JULIÁN: Le cumplí: hasta el fin de sus días le envié pases.

ANTONIO LÓPEZ OLIVER

JULIÁN: Otro pintor que me ayudó mucho también fue Antonio López Oliver.

ARMANDO: ¿En qué etapa?

JULIÁN: Cuando estuve en el Teatro El Grillo.

ARMANDO: ¿Lo ayudó del mismo modo que los demás pintores?

JULIÁN: Sí. Él me hizo la escenografía de cinco o seis obras a cambio de nada.

ARMANDO: Él es acuarelista, ¿cierto?

JULIÁN: Es un excelente acuarelista. Estuvo en España. Regresó. Tenía su estudio allí por donde estuvo el Teatro Mayo, donde hoy es la Tía Tota, y hoy vive en San Luis Potosí.

ARMANDO: Yo le he visto unas pinturas de trenes y paisajes de campo bien logrados.

JULIÁN: Esos son básicamente sus temas.

ARMANDO: ¿De dónde es oriundo López Oliver?

JULIÁN: De Torreón.

ARMANDO: ¿Pertenece a su generación?

JULIÁN: No, tiene 85 años. Es siete años mayor que yo.

ARMANDO: ¿Con qué obra lo relaciona especialmente?

JULIÁN: Con *El cianuro*, ¿solo o con *leche*?

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Por el estupendo trabajo que hizo. Se abría el telón y de inmediato se oía la exclamación de todos: “¡Oooooh!”

ARMANDO: ¿Qué es lo último que sabe de él?

JULIÁN: Que expuso aquí en Colegio Civil hace poco, pero no pude venir a verlo. Me hubiera gustado saludarlo y ver cómo ha envejecido.

ARMANDO: Je, je, je...

JULIÁN: No, la verdad me hubiese gustado verlo para agradecerle todo lo que hizo por mí en aquel tiempo.

ARMANDO: No está anotado en su lista de apoyos.

JULIÁN: No, fíjate. Si tuviera que hacer la lista completa de toda la gente que me apoyó incondicionalmente en mi carrera no acabaría nunca. Por eso hablaré sólo de unos cuantos.

ARMANDO: Con riesgo de hacer omisiones importantes.

JULIÁN: Y con riesgo también de que se sientan unos cuantos cuando vean este libro.

ARMANDO: ¿A ellos qué mensaje les da?

JULIÁN: De antemano les pido perdón. Los quiero mucho, pero ya me afectan los años.

ARTEMIO BENAVIDES

ARMANDO: ¿Cómo recuerda a Artemio Benavides y por qué está en la lista de personas que lo apoyaron durante su carrera teatral?

JULIÁN: Artemio Benavides Hinojosa es un amigo de mi generación.

ARMANDO: ¿Qué profesión tiene?

JULIÁN: Es abogado.

ARMANDO: ¿Qué destaca de él como amigo?

JULIÁN: Que le gustaba mucho el chisme. Era muy méndigo y a cada rato me estaba madreando.

ARMANDO: Dejara de ser abogado...

JULIÁN: Así es. Alguna quiso ser actor, pero fracasó.

ARMANDO: ¿No será esa la causa de sus agresiones?

JULIÁN: Es probable:

ARMANDO: Muchas personas no toleran el éxito ajeno. Menos si se trata de un amigo.

JULIÁN: Por eso se hizo crítico teatral, y cada vez que nos veíamos guaseaba mucho no sólo con mis obras, sino también con mi persona.

ARMANDO: A pesar de lo cual hubo amistad real, supongo. De otro modo no estaría en esta lista de personas que lo apoyaron.

JULIÁN: Efectivamente. Más allá de todo somos buenos amigos.

ARMANDO: ¿De qué manera lo apoyó él?

JULIÁN: Con las críticas que escribió de mis obras.

ARMANDO: ¿Cómo puede considerar eso un apoyo cuando algunas de las críticas resultan negativas?

JULIÁN: Lo que pasa es que las críticas –cuando están bien hechas y escritas por un profesional– lo hacen verse a uno en un espejo, y crecer. Modificar aquello en lo que está fallando.

ARMANDO: Usted nos da la clave: “cuando están bien hechas y escritas por un profesional”. Entonces no hay que tragarse todas las críticas, ¿cierto?

JULIÁN: Totalmente cierto.

ARMANDO: ¿Cómo fueron las críticas hechas por Artemio?

JULIÁN: No todas hablan maravillas de lo que hice. ¡Algunas son terribles!

ARMANDO: ¿Por qué lo dice?

JULIÁN: Porque él no tiene pelos en la lengua. Si siente algo por ti o contra ti te lo dice. A pesar de lo cual, te repito, lo considero mi amigo y mis amigos entran siempre al quite si yo me veo en problemas.

ARMANDO: Por eso está en la lista.

JULIÁN: Desde luego.

ARMANDO: ¿Lo ve con regularidad?

JULIÁN: Nos vemos con cierta regularidad. También con Rolando y con otros amigos de la generación.

ARTEMIO: ¿Qué más hizo Artemio aparte de volverse crítico teatral?

JULIÁN: Trabajó mucho tiempo en el Tec pero su última chamba fue la de director del Archivo General del Estado.

ARMANDO: ¿Qué hace actualmente?

JULIÁN: Está en un asilo de ancianos.

ARMANDO: ¿Aquí en la ciudad?

JULIÁN: Aquí en Monterrey. Es uno que está ubicado allá por la Clínica 25 del IMSS. Y voy a ir a visitarlo porque hay otros amigos allí que quiero ver.

CARLOS AYALA

ARMANDO: ¿Quién es Carlos Ayala y por qué aparece en la lista de amigos que lo apoyaron en su carrera?

JULIÁN: El arquitecto Carlos Ayala pertenece a mi generación. Somos amigos desde la juventud. Con los años yo me fui por la ruta del teatro, pero él se tituló de arquitecto y se hizo amigo de un líder sindical que le dio mucho trabajo y lo hizo rico.

ARMANDO: ¿Qué tipo de trabajo le dio?

JULIÁN: Trabajo de construcción: edificios, condominios, obra pública...

ARMANDO: ¿Podemos saber el nombre de ese líder?

JULIÁN: Por qué no: se llamaba Raúl Caballero Escamilla.

ARMANDO: Entonces su amigo se llenó los bolsillos.

JULIÁN: Desde luego. Él creció infinidad, económicamente, con toda la chamba que realizó al amparo de ese líder. Y no lo crítico: la hizo bien.

ARMANDO: ¿Él de qué modo lo ayudó?

JULIÁN: Un buen día se enteró que yo andaba de capa caída y me habló. Me dijo: “Ven a verme. Tengo varios condominios. Ve a ver cuál te gusta y me dices”. Entonces fui a verlos y le dije que me gustaban unos que estaban por Fidel Velázquez. Me dijo: “Está bien”, me asignó un asesor, y me consiguió uno de los pocos que contaban con entrada individual y con jardín, que es donde actualmente vivo.

ARMANDO: ¿Cuánto pagó por obtener ese privilegio?

JULIÁN: Una cosa ridícula. ¡Casi me regaló la casa! Por eso le estoy agradecido.

ARMANDO: ¿Estaba usted con su primera mujer?

JULIÁN: Estaba con la segunda. ¡Por eso me estaba llevando la chingada!

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque al tronar con mi primera mujer le di todo lo que tenía.

ARMANDO: ¿Y se quedó sin nada?

JULIÁN: ¡Me quedé sin nada!

ARMANDO: ¿Qué era lo que tenía, si no es indiscreción?

JULIÁN: No es indiscreción. Yo jamás escondo la verdad al respecto. Lo único que tenía era un terreno en Olinalá, y se lo dejé para mis hijos. Valía una lana, pero ella se lo merecía.

ARMANDO: Por fortuna entonces

apareció su amigo.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: ¿Vive Carlos Ayala todavía?

JULIÁN: Carlos Ayala Muñoz está vivo y va todos los lunes a comer al restaurant que se llama “El Gran Pastor”.

ARMANDO: ¡Qué dato tan interesante!

JULIÁN: Claro que sí. ¡Ja, ja, ja!

CARLOS DEL CAMPO

ARMANDO: ¿Quién es Carlos del Campo?

JULIÁN: Carlos del Campo es un viejo amigo que también estudió en Checoslovaquia.

ARMANDO: ¿Pertenece a su generación?

JULIÁN: No, es algunos años más joven que yo.

ARMANDO: Suena muy poético su nombre.

JULIÁN: Sí, por el apellido.

ARMANDO: ¿Qué formación tiene?

JULIÁN: Él es economista, pero nunca ejerció la carrera.

ARMANDO: ¿De qué vive entonces?

JULIÁN: Se volvió comerciante desde joven y actualmente es dueño de un negocio de alfombras y tapetes orientales.

ARMANDO: ¿Cuál es?

JULIÁN: “El gato persa”.

ARMANDO: Lo he visto. Recuérdeme dónde está.

JULIÁN: Está aquí en el centro, por la calle Matamoros.

ARMANDO: ¿Y cómo le va con ese negocio?

JULIÁN: Le va muy bien en cuestión de lana. Vivió muchos años en París, luego de residir en Yugoslavia y en Checoslovaquia, pero luego regresó a Monterrey a instalar su negocio.

ARMANDO: ¿Él es regiomontano?

JULIÁN: Es de Comales, Tamaulipas, pero regiomontano por adopción.

ARMANDO: Comales no es un municipio. Es una comunidad que pertenece a Guerrero, Tamaulipas.

JULIÁN: ¡Ándale! Yo sabía que no era un municipio, tienes razón.

ARMANDO: Conozco a la cronista de ese lugar. Es maestra. Se llama Alicia Olivares.

JULIÁN: No la conozco.

ARMANDO: Y con esta crisis, ¿quién le compra tapetes a “El gato persa”?

JULIÁN: La gente rica de San Pedro, por supuesto. Ellos son sus clientes.

ARMANDO: Vaya...

JULIÁN: Le va muy bien porque hay tapetes finísimos que cuestan miles de pesos, y él trae cualquier encargo que esa gente le hace.

ARMANDO: Hay negocios que pasan totalmente desapercibidos, ¿cierto?

JULIÁN: Totalmente cierto. Más cuando otro tipo de negocios son los que relumbran.

ARMANDO: ¿De qué modo interviene Carlos del Campo en su vida profesional?

JULIÁN: Cuando tuve problemas económicos él produjo algunas de mis obras. Lo hizo sin miramientos y sin preguntarme cuánto costaba la producción.

ARMANDO: ¿Desinteresadamente?

JULIÁN: Con total y absoluto desinterés. Sólo por el placer de ayudarme.

ARMANDO: Por lo visto usted tuvo varios mecenas durante su carrera.

JULIÁN: De ese tipo, tuve cinco o seis.

ARMANDO: Era gente que creía en su proyecto.

JULIÁN: Que además me estimaban. Y no los defraudé.

ARMANDO: ¿A quién más recuerda en ese rubro?

JULIÁN: Otro que me ayudó así fue el Chato Leal.

ARMANDO: ¿El Chato Leal?

JULIÁN: Serapio Leal. Así se llama. Él me ayudó también con lana y desinteresadamente. Era amigo de Carlos, por cierto.

ARMANDO: No lo tengo en la lista de apoyos.

JULIÁN: Imagínate si voy a ponerlos a todos. ¡No acabo!

ARMANDO: Ya me lo había dicho.

JULIÁN: Que me perdonen aquellos que se me están pasando. Pero al pensar en Carlos tuve que recordar al Chato...

ARMANDO: ¿Qué más cuenta de Carlos del Campo?

JULIÁN: Que un hermano de él fue director del ISSSTE y un día me dio trabajo.

ARMANDO: ¿Cómo se llama?

JULIÁN: Raúl del Campo Pérez. Y un día

por recomendación de Carlos, al verme tan jodido, me mandó hablar para ofrecerme chamba.

ARMANDO: ¿De qué tipo?

JULIÁN: Me dio un puesto administrativo en el área cultural del ISSSTE, con un buen sueldo, pero como lo administrativo no es lo mío, no duré en esa chamba.

ARMANDO: ¿No le llama la atención la administración de la cultura?

JULIÁN: Fíjate que no. No se me da. De lo contrario ya estaría dirigiendo el Teatro

de la Ciudad. ¡Como otros!

ARMANDO: Je, je, je...

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: ¿Cuánto duró en el ISSSTE?

JULIÁN: No más de dos años. Gracias a Carlos y a Raúl me volví burócrata.

ARMANDO: En cuanto a Serapio, ¿qué fue de él?

JULIÁN: No lo sé. Tendré que preguntarle a Carlos.

CONCHITA HINOJOSA

ARMANDO: ¿Cómo fue su encuentro con Conchita Hinojosa?

JULIÁN: Mi encuentro con ella se da luego de mi regreso de Checoslovaquia. Yo hacía teatro serio, pasaba la mayor parte del tiempo en la universidad, donde no me pagaban mucho, y no me pagaban porque así eran las cosas con el teatro serio, de modo que si de pronto me hablaban del Tec o de alguna otra asociación también allí yo participaba, sobre todo con la mira de ver por mi mujer, que ya estaba embarazada.

ARMANDO: ¿Habla de Berthita?

JULIÁN: De Berthita, claro. Te hablo de los años sesenta. Entonces un día se da la posibilidad de crear un teatro en sociedad y se lo cuento a mi padre. Le dije: “fíjate que hay una persona interesada en asociarse conmigo para poner un teatrillo donde podamos presentar obras ligeras para poder sobrevivir; ¿me dejas vender uno de los terrenos que tenemos en la colonia Chapultepec? Necesito 30 mil pesos”. Y como yo era el hijo consentido, me permitió hacerlo. Vendí el terreno en 28 mil 500 pesos. Con eso, más otro tanto que puso mi socia se hicimos el teatro.

ARMANDO: Y la socia era Conchita Hinojosa.

JULIÁN: Así es. Ya no recuerdo si ella hizo la propuesta o yo la invité a asociarnos, el caso es que echamos a andar el proyecto y es ahí donde entra al quite Amando Ayala Calderón, que es quien me diseñó el espacio, trajo los trabajadores, compramos las butacas, y el resto ya te lo conté: comenzamos la labor de montaje. Ahí puse muchas obras comerciales, pero de gran calidad.

ARMANDO: ¿Con qué obra lo estrenó?

JULIÁN: Con *El cianuro*, ¿solo o con leche?, una obra de humor negro.

ARMANDO: ¿Cómo le fue en su aventura con El Grillo?

JULIÁN: Me fue bien, hasta que tuve diferencias con mi socia. A pesar de que había otros espectáculos en la ciudad, el teatro estuvo siempre lleno.

ARMANDO: ¿Cuánto duraron juntos?

JULIÁN: Tres años.

ARMANDO: ¿Cuántas obras pusieron en ese lapso?

JULIÁN: Seis o siete.

ARMANDO: Y el reparto de actores y de actrices ¿variaba o era el mismo?

JULIÁN: Aunque era variado, repetían casi siempre: mi mujer, la Tucita, Nena Delgado, Delia Garda, Rubén Orozco, Rubén Alvarado, Conchita Hinojosa y otras figuras que luego se dedicaron al teatro comercial y han destacado. Pero todo estaba bien cuidado: la escenografía, la música, la publicidad...

ARMANDO: ¿Cuál fue la diferencia que hubo para que se rompiera la sociedad?

JULIÁN: Fue una cosa mínima, hasta eso. No hubo pleito ni discusión. Los dos analizamos fríamente la situación y llegamos a la conclusión de que mejor era separarnos.

ARMANDO: ¿Cómo un matrimonio que madura?

JULIÁN: Mejor ejemplo no puede haber.

ARMANDO: ¿Pero el hecho concreto cuál fue? ¿Qué fue lo que a usted no le gustó como para que renunciara al éxito que tenía el teatro?

JULIÁN: Que ella quería aparecer en todas

las obras, cosa con la que yo no estuve de acuerdo.

ARMANDO: Me imagino: demasiado protagonismo, ¿no?

JULIÁN: Sí, porque el hecho de ser dueño de un teatro no necesariamente te acredita para estar en todas las representaciones. Y ella no lo quiso entender.

ARMANDO: ¿Qué diferencia de edad hay entre usted y Conchita?

JULIÁN: Ella es mayor que yo, pero no mucho.

ARMANDO: ¿Vive?

JULIÁN: Sí. Vive y nos llevamos muy bien.

ARMANDO: ¿Se superó la diferencia que hubo como socios comerciales?

JULIÁN: Se superó y nos queremos mucho.

ARMANDO: ¿Cómo cuánto?

JULIÁN: Es tanto lo que nos queremos que cada vez que nos vemos nos besamos en la boca.

ARMANDO: ¿Tanto así?

JULIÁN: Sí, pero con mucha santidad.

ARMANDO: Amén.

EDUARDO ALATORRE

ARMANDO: ¿Cómo trabó amistad con Eduardo Alatorre?

JULIÁN: Él llegó de México en los años setenta. Manejaba en Televisa el programa de Chespirito y sabía mucho de cámaras. Eso era lo suyo. Por equis o por mangas se vino a Monterrey, llegó a la universidad con su currículum y siguió siendo director de cámaras. Entró en contacto con el área audiovisual, donde yo estaba, y así nos conocimos.

ARMANDO: ¿Era de su generación?

JULIÁN: No, era mayor que yo.

ARMANDO: ¿Qué beneficio concreto obtuvo de él, aparte de la amistad?

JULIÁN: Que gracias a él grabamos algunas de las obras que dirigí.

ARMANDO: Tiene un hijo que se dedica a lo mismo, ¿cierto?

JULIÁN: Sí, su hijo Mauricio trabaja hoy en Multimedia, y hace lo mismo. Es responsable de los programas de Chavana, Mayito y figuras afines.

ARMANDO: ¡Pura calidad!

JULIÁN: Como ya te imaginarás. ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: Je, je, je...

JULIÁN: Y tiene otro hijo: Alejandro, que trabaja con nosotros en la universidad, también en cámaras. La cosa es que gracias al papá puedo contar con los videos de *Los chicos de la banda* y *La sonata a Kreutzer*, que tanto prestigio nos dieron. Aunque era muy rudimentario el equipo—andaban los actores arrastrando los cables—no hubiera quedado memoria de estas obras si no fuera por él

ARMANDO: Eso es lo valioso, en este caso.

JULIÁN: Claro. *El juego de Zuzanka* se conserva grabado también gracias a él. En ese caso la grabamos sin público y con los cortes que él recomendó, a fin de darle efectos cinematográficos.

ARMANDO: ¿Él era originario del Distrito Federal?

JULIÁN: Era de México, sí. Y era un buen hombre. Nos queríamos mucho y nos

respetábamos. Bromeábamos bastante también. A veces lo extraño.

ARMANDO: Como se extraña a los amigos, supongo.

JULIÁN: Sí. Yo lamenté mucho su muerte, pero no fui a su funeral. A veces, cuando veo las miradas de sus hijos, lo recuerdo.

FAUSTO TOVAR

JULIÁN: Solo con el tiempo me he dado cuenta de la importancia que tuvo Fausto Tovar en mi carrera teatral.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Por el número de veces en que hizo la fotografía de mis puestas en escena. Las fotos mías o de mis actores, con que nos publicitábamos, y todo sin cobrarme un solo peso. Él en vez de venir a pedirme chamba venía a apoyarme y me lo decía. “Voy a hacerte una foto así o de este otro modo” y lo hacía, pero con una gran calidad, no como otros fotógrafos de la época.

ARMANDO: Yo conocí su estudio en los años noventa. Cuando acompañé al profesor Felipe García Campuzano, a visitarlo. Nos mostró algunos de sus logros.

JULIÁN: Entonces sabes de la calidad de la que hablo.

ARMANDO: Sí. Había fotos del Cine Elizondo. De cuando operaba y también de cuando fue demolido para construir la Macroplaza. Fausto Tovar había captado esas imágenes y eran impresionantes.

JULIÁN: Bueno, pues él muchas veces me regaló su trabajo, sin que yo se lo pidiera, como me lo regalaron otros artistas.

ARMANDO: ¿Será que le apuestan al talento?

JULIÁN: Lo que ocurre es que los artistas somos así: sensibles al mundo y a las demás personas. Así era conmigo Fausto Tovar.

FÉLIX CORTÉS CAMARILLO

ARMANDO: Hay algo que me llama la atención en su relato.

JULIÁN: ¿Qué es?

ARMANDO: La frecuencia con que cita a Félix Cortés Camarillo. Él, más que otras personas, aparece referido en su historia.

JULIÁN: Eso se debe a que Félix ha estado conmigo en tantos momentos claves, y hemos vivido tantas cosas juntas que es imposible no citarlo. Ayer mismo que te mostraba los programas de mano de algunas de mis obras, o algunos homenajes que me hicieron, si te das cuenta: él está ahí.

ARMANDO: Aunque no como actor o productor.

JULIÁN: No, su labor es otra. Más bien, teórica. Él me tradujo del checo obras como *El juego de Zuzanka* y otras que no alcancé a montar, todas ellas magníficas.

ARMANDO: ¿Actuó alguna vez?

JULIÁN: Actuó brevemente, pero lo suyo

es la locución; el periodismo. Y ha destacado en esos campos.

ARMANDO: ¿En qué obra actuó con usted?

JULIÁN: Hizo un papel en *Los signos del zodiaco*, al lado de Élide Rizzo.

ARMANDO: ¿La hermana de Sócrates?

JULIÁN: Ella misma. Eso es lo más lejano que hizo Félix. Luego hizo otros papeles pequeños, pero ese fue tal vez el más importante.

ARMANDO: ¿De qué modo lo ayudó Félix en su carrera?

JULIÁN: Me ha ayudado mucho y de muchas maneras. No sólo traduciendo o recomendándome lectura, sino incluso asilándome en su casa cuando he tenido problemas. Y por supuesto: también económicamente.

ARMANDO: ¿Qué diferencia de edad hay entre ustedes?

JULIÁN: Yo le llevo diez años, más o menos. Él fue mi alumno aquí en Monterrey. Y

por irse a seguir a su maestro, obtuvo una beca para Checoslovaquia, que aprovechó muy bien, académicamente hablando.

ARMANDO: ¿Por qué lo dice?

JULIÁN: Porque él tuvo el mejor aprovechamiento de todos los que fuimos a estudiar a ese país. No solo de los regiomontanos, sino de todos los mexicanos que fuimos. Por eso le dieron un reconocimiento.

ARMANDO: No sabía eso.

JULIÁN: Sí. Félix fue un estudiante destacado.

ARMANDO: ¿Qué otra cosa recuerda de él, en sus años mozos?

JULIÁN: Que él vivía por la calle Aramberri, muy cerca de La Malinche, donde trabajó lavando platos. Y que el lugar donde él vivía se inundaba cuando llovía. Se inundaba de tal modo que hasta podías nadar allí. No exagero: la calle Aramberri era un río caudaloso. Conocí también a su familia y a todas sus esposas, porque te diré que Félix se ha casado cuatro veces.

ARMANDO: ¿Cuatro veces? Entonces la relación con él ha sido muy cercana.

JULIÁN: Bastante cercana, claro. La primera vez se casó con una checa. Era guapísima. Fue compañera mía en la Universidad Carolina, y era actriz. Había hecho una película coproducida

por Francia y Checoslovaquia. Si bien era un papel pequeño el que hacía, al menos le habían hablado ya. Cuando vino a Monterrey, con él, hacía mucho calor y le tocó ver una de esas lluvias e inundaciones que se hacían frente a la casa de Félix, y para asombro de todos, ella se puso el traje de baño ¡y se lanzó a nadar! Me pareció muy buena puntada, ja, ja, ja...

ARMANDO: ¿Tuvo hijos con ella?

JULIÁN: Tuvo dos.

ARMANDO: ¿Ellos están en México?

JULIÁN: No, están en Checoslovaquia. Ya se casaron. Uno es músico.

ARMANDO: Respecto a las traducciones, ¿qué otra hizo para teatro, aparte de *El juego de Zuzanka*?

JULIÁN: Él hizo la traducción del checo de *Crimen y castigo*, otra de mis obras exitosas, pero por compromisos de José Solé tuve que utilizar la que hizo una hija de Carlos Ancira, que es una traducción directa del ruso. Muy perrona, pero la de Félix estaba más bonita. De cualquier modo en la obra le di créditos y agradecí su colaboración.

ARMANDO: ¿Volvería a montar la obra, esta vez en la versión de Félix?

JULIÁN: Me gustaría, pero ya no tengo energías suficientes. Además de que se la he pedido, y él no la encuentra.

ARMANDO: ¿Qué otra cosa ha hecho Félix por usted?

JULIÁN: Me ha asilado en su casa. Tanto en México como en Los Ángeles, donde tiene una mansión. En México pasé casi tres meses en su casa. Tenía mi cuarto, comida, y hasta dinero que él me había conseguido para todo lo que

necesitara: desplazarme, socializar, hacer compras, etcétera. Y no estaba solo: me acompañaba mi esposa. En California, cuando fui, me recibió como si recibiera a un hermano. Por eso, ¿cómo no citar a Félix en mis memorias?

ARMANDO: Tiene razón. No todo mundo tiene amigos tan generosos.

FERNANDO JUNCO

ARMANDO: ¿Quién es Fernando Junco?

JULIÁN: ¿Y en qué lugar se enamoró de mí? ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: ¡Ni me diga! ¡Je, je, je! ¿Tiene algo que ver con los Junco, propietarios del periódico *El Norte*?

JULIÁN: Probablemente, pero no estoy seguro. Él era un productor teatral.

ARMANDO: ¿Era?

JULIÁN: Sí, porque ya falleció. Él estuvo ligado a comienzos de los años ochenta a la Clínica Santa María (que no sé si exista todavía) que cada año organizaba funciones teatrales con reconocidos actores y directores capitalinos.

ARMANDO: ¿En dónde se realizaban las funciones?

JULIÁN: En el Teatro Monterrey del IMSS. Y eran cuatro o cinco compañías las que venían de México, a las cuales se sumaba siempre una compañía local. Eso ocurría cada año y él coordinaba el evento. A esas funciones traje, por ejemplo, a Alejandro Jodorowsky, a Narciso Busquets, al Chato Padilla, Isabela

Corona y Roberto Brondo, entre otros. La clínica llevaba a cabo la producción y lo que se recuperaba servía para sus fines médicos o humanitarios. Era puro teatro de calidad con muy buen aparataje publicitario,

ARMANDO: ¿Él también era director?

JULIÁN: No, él era solo productor.

ARMANDO: ¿De qué manera se liga usted con él?

JULIÁN: Estando un día en México me habló. Él ya sabía de mí y de que había hecho teatro profesional con artistas capitalinos y me mandó llamar.

ARMANDO: ¿Para qué?

JULIÁN: Me propuso dirigir una obra con actores del cine nacional y la idea me encantó. Me gustó porque además nos iríamos de gira por toda la república.

ARMANDO: ¿Quiénes eran y de qué obra se trató?

JULIÁN: Maricruz Olivier, Carlos Piñar e Isabela Corona, con quienes hice Susana quiere ser decente, una obra comercial,

que nos salió muy bien.

ARMANDO: Qué hermosa era Maricruz Olivier, por cierto.

JULIÁN: ¡Hermosísima! ¡Estaba como para comérsela!

ARMANDO: Tenía unos lindos ojos verdes...

JULIÁN: ¡Todos querían con ella!

ARMANDO: No lo dudo.

JULIÁN: Pero deja tú eso: lo más interesante de ella estaba en el carácter.

ARMANDO: ¿Cómo era Maricruz?

JULIÁN: Era muy sencilla y accesible.

ARMANDO: Contrario a lo que muchos se imaginarían de una reconocida actriz.

JULIÁN: Así es. Pero nada más falso que eso: era un alma de Dios. Ya te dije: para mí Maricruz era una mujer sin defectos.

ARMANDO: ¿Aunque tuviera otras preferencias “amorosas”?

JULIÁN: ¡A pesar de eso! Se dijeron muchas cosas al respecto, pero a mí no me constan.

ARMANDO: Por último, si esas cosas fueran ciertas, el valor está en la persona, ¿o no?

JULIÁN: Totalmente de acuerdo. También

dijeron que su novio era Andrés Soler.

ARMANDO: ¿Don Andrés Soler?

JULIÁN: Quizás para tapparle el ojo al macho.

ARMANDO: ¿No sería para decir que don Andrés todavía las podía?

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja! Mejor déjame seguirte contando de Fernando Junco.

ARMANDO: Cuénteme, ¿qué fue de él?

JULIÁN: Pasaron los años y me lo encontré en una de esas reuniones de amigos a las que voy los sábados por la mañana. Nos dio mucho gusto vernos y quedé de reunirle un material de aquellos años y llevárselo. Pero este sábado me dijeron: “Olvídalo, ya no traigas nada: se murió”.

ARMANDO: ¿Él era de su generación?

JULIÁN: Era mayor que yo.

ARMANDO: ¿En qué radica el apoyo concreto que Fernando Junco le dio?

JULIÁN: En la oportunidad de estar en esos festivales y codearme con los grandes. Con gente a la que yo ya conocía y había visto en películas, pero jamás imaginé que iba a dirigir.

ARMANDO: ¿Cómo Maricruz Olivier?

JULIÁN: Como ella, y como otros de los que luego te hablaré.

FRANCISCO M. ZERTUCHE

JULIÁN: No lo puedo creer, pero Francisco M. Zertuche fue mi amigo ¡de cantina!

ARMANDO: ¿Así lo definiría?

JULIÁN: Así lo defino. A pesar de la diferencia de edad porque yo era un joven veinteañero y él un hombre maduro cuando nos conocimos.

ARMANDO: Él es uno de los universitarios más ilustres que hemos tenido.

JULIÁN: ¡Definitivamente! Tuvo muchos puestazos y gozaba de un gran prestigio dentro y fuera de la institución.

ARMANDO: Pero se le recuerda sobre todo por haber creado la Escuela de Verano.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: Que a diferencia de la Revista Musical Universitaria, todavía existe.

JULIÁN: Afortunadamente.

ARMANDO: ¿Cómo se dio el acercamiento entre él y usted?

JULIÁN: Precisamente a través de la revista. Él era de los que nos admiraba y reía mucho con nuestras puntadas, entonces veía que yo era protagónico, que trabajaba mucho y que donde quiera andaba; y como empezaba yo a meterme en una cantina que estaba aquí al lado del Cine Rodríguez, a la que también iban maestros, fue ahí donde se reforzó el lazo de amistad.

ARMANDO: Es increíble hasta dónde puede llegar algunas relaciones que surgen en las cantinas, maestro.

JULIÁN: Desde luego. Y nunca sabe uno cómo vayan a terminar o hacia dónde se vayan a inclinar.

ARMANDO: Ajá... ¿Y cuál era la cantina a la que iban?

JULIÁN: Era el “Salón Victoria”. Aunque yo no tomaba mucho, para no descomponerme. Estaba claro que debía ser moderado y agradecer que un hombre de su talla me invitara a compartir su mesa. Entonces un día, después de varias horas de estar bebiendo, él se puso un poco mareado y tuve que ir a dejarlo a su casa, que no estaba lejos, y fue cuando

conocí a su esposa, que me dijo sin que él se diera cuenta: “Cuando pueda por favor tráigamelo; se lo encargo mucho. De ser posible mejor tómense las cervezas aquí, no sea que le vaya a pasar algo...”. Yo creo que le caí bien a la mujer porque me vio en buen plan con el maestro, así que me asignó esa tarea. Entonces cada vez que el maestro se tardaba festejando, si eran las dos de la mañana, yo lo esperaba y lo iba a dejar a su casa para que su mujer estuviera más tranquila.

ARMANDO: ¡Qué tarea! ¿Y esa historia se repitió muchas veces?

JULIÁN: Bastantes. Y siempre cumplí con mi promesa de llevárselo a doña Julia Terán, así se llamaba su esposa. Entonces llegó el día en que tuve que irme a México, allá por el año 1956, y él me recomendó

ampliamente con algunas personas claves para que yo tuviera en aquella ciudad mi primera chamba. ¿Cómo no estar entonces agradecido con él?

ARMANDO: Eso trascendió las aulas.

JULIÁN: Y también la cantina. Aunque debo decir que las copas o las cartas de recomendación que escribió para mí no son todo el beneficio que obtuve de parte del maestro Zertuche cuando fui estudiante. Toda una generación de estudiantes se benefició con el derroche de cultura que se dio en la universidad gracias a él. Él trajo conferencistas y poetas que nos dejaron un gran legado y una gran enseñanza en esos días. No por nada todavía se le recuerda con cariño y respeto. Ese era el maestro Francisco M. Zertuche.

GERARDO CANTÚ

ARMANDO: Hábleme de Gerardo Cantú, maestro.

JULIÁN: ¡El Chato Cantú!

ARMANDO: Así es. ¿Desde cuándo conoce al Chato?

JULIÁN: Lo conozco desde los años cincuenta.

ARMANDO: ¿Cómo recuerda sus primeras interacciones con él?

JULIÁN: Lo recuerdo haciendo viñetas para algunos eventos que tuvimos aquí en Colegio Civil. Él, como otros amigos pintores de esa época, me ayudó con la escenografía de algunas obras, sin cobrarme un solo peso.

ARMANDO: ¿Quiénes otros del gremio, lo ayudaron, ya que lo menciona, en sus primeras puestas?

JULIÁN: Me ayudaron Ceniceros, Cavazos, Pablo Flores, Neri... y casi todos los pintores locales, aunque te estoy hablando ya de los años sesenta.

ARMANDO: ¡Qué suerte!

JULIÁN: Lo hacían por amor al arte y algunos de ellos eran ya destacados. En medio de ellos también estaba el Chato Cantú. Mi relación con él fue muy cercana. Cuando me fui a Checoslovaquia él ya tenía años allá estudiando pintura. Se había ido antes del sesenta y coincidimos allá, pero nos conocíamos desde antes. Volví de allá y en la primera obra que puse él me echó la mano.

ARMANDO: ¿Qué obra fue?

JULIÁN: *Calígula* de Albert Camus.

ARMANDO: ¿Con qué le ayudó el Chato?

JULIÁN: Con las viñetas del programa y la escenografía.

ARMANDO: Hoy Gerardo Cantú goza de mucho prestigio como pintor.

JULIÁN: Así es. No sólo nacional, sino internacionalmente. Él y Ceniceros, si no me equivoco, fueron los primeros de los nuestros en alcanzar esa proyección. Ya luego vienen otros, pero ellos fueron pioneros.

ARMANDO: Su relación con él fue muy estrecha, pues.

JULIÁN: Y lo sigue siendo.

ARMANDO: Por eso está en la lista de apoyos incondicionales que recibió durante su carrera teatral.

JULIÁN: Así es. Y no sólo con su arte me apoyó, sino también con lana, para terminar pronto. Cuando se me atoraba

la carreta él me daba o me prestaba, y así salí de algunos apuros. Por eso le estoy sumamente agradecido.

ARMANDO: Me lo imagino.

JULIÁN: Así somos casi todos los amigos de mi generación. Aclaro: casi todos.

GERARDO MALDONADO

ARMANDO: Hablábamos de las veces en que montó *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

JULIÁN: Sí, una bajo la producción del Tec y otra patrocinada por la Universidad.

ARMANDO: La primera en 1965 y la segunda en 1998, según mis apuntes.

JULIÁN: Sí, con más de treinta años de diferencia.

ARMANDO: Y hablábamos también de la versión de Renán Moreno.

JULIÁN: ¿Que para nada se compara con las que hice!

ARMANDO: ¿Modestia aparte?

JULIÁN: No, ¿por qué con modestia? ¿Dicho sin modestia!

ARMANDO: ¡Órale! Je, je, je...

JULIÁN: Así, claramente. ¡Pa' qué más que la verdad!

ARMANDO: ¿Y qué me dice de Gerardo Maldonado, que fue el productor de su primera versión de este drama?

JULIÁN: Que él toda su vida trabajó para el Tecnológico haciendo revistas musicales; que conocía mi trabajo como director, y que por eso me invitó a dirigir a la Guilmáin cuando vino a Monterrey.

ARMANDO: ¿No pensó en otro director?

JULIÁN: No, porque lo que buscaban era prestigio.

ARMANDO: ¿De dónde surge la idea de montar este drama lorquiano? ¿De Gerardo?

JULIÁN: No, sino de la propia actriz. Ella ya había actuado en el Distrito Federal en esa obra, pero con otro director, y quería hacerla en Monterrey, con gente de aquí, por eso Maldonado pensó en mí.

ARMANDO: ¿Se conocían usted y él desde antes?

JULIÁN: Teníamos muchos años de conocernos.

ARMANDO: ¿Como cuántos?

JULIÁN: Como desde 1955.

ARMANDO: ¿Cómo lo conoció?

JULIÁN: Él comenzó haciendo teatro con Rubén en el Teatro de la República, pero de pronto despegó y ya estaba en el Tecnológico como director de espectáculos. Y no se olvidó de nosotros: sus amigos. Allá nos invitó a dirigir algunas obras.

ARMANDO: Cuando supieron sus colegas que usted dirigiría a la Guillmáin, ¿qué pensaron?

JULIÁN: Hubo gente que dijo: ¿qué irá a hacer este cabrón con tamaña figura de mujer? Yo todavía era joven, así que con más razón tenía que hacer las cosas muy bien.

ARMANDO: Y así fue, supongo.

JULIÁN: Así fue, por fortuna.

ARMANDO: ¿Cuánto duró la obra en cartelera?

JULIÁN: No pasó de diez representaciones.

ARMANDO: ¿Por qué tan pocas?

JULIÁN: Porque antes las puestas no duraban.

ARMANDO: ¿Y por qué hoy duran tanto algunas obras en cartelera?

JULIÁN: ¡Por obra del comercio! Esto sucede sobre todo con el teatro comercial, pero nunca con el teatro serio.

ARMANDO: Suena lógico.

JULIÁN: Es la lógica del mercado.

ARMANDO: Volviendo a Gerardo Maldonado, ¿qué le parece su labor como director?

JULIÁN: Como director de revistas musicales es insuperable. Como director de teatro fue pésimo.

ARMANDO: ¿Tanto así?

JULIÁN: Sí. Lo suyo eran las revistas musicales y lo hacía muy bien. Cada rato viajaba a Nueva York, a fusilárselas, pero lo hacía bastante bien, y las montaba aquí. Tampoco es fácil ser un buen fusilero.

ARMANDO: ¿Le vio usted dirigir algo en teatro?

JULIÁN: Una vez intentó hacer algo en teatro y fui a verlo.

ARMANDO: ¿Fue para criticarlo?

JULIÁN: No. Fui como cualquier espectador, sin ánimo de criticarlo. Tenía curiosidad por ver qué haría, porque trabajaría con él una muchachita que me gustaba mucho.

ARMANDO: ¿Y cómo fue el resultado?

JULIÁN: ¡El resultado fue un desastre!

ARMANDO: ¿Él lo supo?

JULIÁN: Lo supo. Por eso mejor se dedicó a hacer revistas musicales. Y las hizo muy bien, como te digo. Luego de él nadie ha hecho mejores revistas en el Tec. La institución trae grupos o producciones musicales hechas en otra parte, pero aquí no se han vuelto a producir con el peso y la calidad con que él lo hacía.

ARMANDO: ¿Él era de su generación?

JULIÁN: Un poco mayor.

ARMANDO: ¿Cuánto hace que murió?

JULIÁN: Murió hace varios años. Y sin riesgo de equivocarme, te diré que su especialidad fue el fusil.

GONZALO TIJERINA

ARMANDO: ¿Por qué Gonzalo Tijerina abandonó la dirección de la Revista Musical Universitaria?

JULIÁN: Porque le salió una chamba mejor pagada y se fue de la universidad.

ARMANDO: ¿En dónde?

JULIÁN: En la ciudad de México. Él era ingeniero y una compañía constructora lo contrató.

ARMANDO: ¿No es esa una tragedia para la universidad después de que la revista estaba teniendo tanto éxito?

JULIÁN: Desde luego que sí, porque los logros alcanzados con ese evento anual eran evidentes. Y ahí están las pruebas históricas.

ARMANDO: Esa etapa queda como algo inolvidable para quienes la vivieron. ¿O me equivoco?

JULIÁN: No, no te equivocas. Fue una época de gran esplendor cultural y la revista nos dio una proyección institucional que antes de Gonzalo Tijerina no habíamos tenido, al menos en el rubro escénico.

ARMANDO: ¿Y la revista era más musical que teatral?

JULIÁN: No. También contenía muchos sketches. No era una revista musical al estilo de Broadway, como las que hace el Tecnológico. Estaba complementada con diálogos, además de que también incluía bailes y mensajes de todo tipo.

ARMANDO: ¿Cuántos años duró?

JULIÁN: Seis: de 1951 a 1956.

ARMANDO: Luego de la salida del creador, ¿nadie más intentó revivirla?

JULIÁN: Sí, pero sin ningún éxito.

ARMANDO: ¿Quién lo intentó?

JULIÁN: Lo intentamos Rolando Guzmán y yo, con una obra llamada *Marqueta Marca Marcos*, pero no nos fue bien. Esta puesta se presentó en Linares únicamente y hay que reconocer que no podíamos competir con el talento multifacético de Chalo Tijerina.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Quizás porque éramos jóvenes

e inexpertos. Pero valió la pena la intentona. Otros que lo quisieron intentar quedaron sólo en la mera idea, pero jamás volvió a hacerse una revista musical en la universidad.

ARMANDO: ¿Cómo se repartieron el trabajo usted y Rolando?

JULIÁN: Rolando se encargaba de la parte musical y yo de los sketches. Y esa fue la última revista musical, que ya no dirigió su creador por los motivos que te cuento.

ARMANDO: ¿Cómo se llama la compañía a la que se fue?

JULIÁN: Se fue con la Constructora Sada-Rangel, así que ya te imaginarás cuánta lana había de por medio.

ARMANDO: ¿Antes de eso Gonzalo Tijerina hacía todo?

JULIÁN: ¡Todo! Él escribía la música, las letras, los sketches, y claro: si de pronto necesitaba ayuda se la dábamos. Pero él se fajaba en todo. Como era la cabeza principal y sumamente creativo, por eso le decían “El cabezón”.

ARMANDO: ¿Cuál es el apoyo concreto que le brindó “El cabezón”?

JULIÁN: La proyección. Dentro de la revista cobré fama de buen actor y de allí salté al rigor de la profesionalización. Lo demás ya te lo he contado.

ARMANDO: ¿Vive él aún?

JULIÁN: Vive y está en México, pero me dicen que está muy enfermo.

ARMANDO: ¿De allá es originario?

JULIÁN: No, es de Veracruz. Hace poco, por cierto, mandó todo el archivo histórico de la Revista Musical Universitaria a la UANL y lo tiene aquí guardado Rogelio, en varias cajas selladas. Entiendo que allí está toda la memoria de lo que se hizo en aquel tiempo.

ARMANDO: Excelente información, como para hacer un libro con esa memoria, si no es que varios.

JULIÁN: Hay en ese material bastantes cosas que complementarían nuestro libro, sobre todo fotos, notas y sketches.

ARMANDO: No lo dudo, maestro. Sólo que si abrimos esas cajas, que contienen años de información, este libro se irá al doble de tamaño, y de tiempo, y no contamos con mucho. Por eso lo dejaremos para después.

JULIÁN: Quizá tengas razón: es demasiado lo que hicimos.

ARMANDO: ¿Qué edad tiene hoy Gonzalo Tijerina?

JULIÁN: Si yo tengo 79 años él debe andar por los 83 u 84.

ARMANDO: ¿Era maestro o estudiante

cuando inició la revista?

JULIÁN: Era estudiante, y ya tenía alguna idea de lo que quería hacer cuando estábamos encerrados en Colegio Civil, en una huelga. Por eso, para matar el tiempo en tanto se decidía cómo terminaba el conflicto, nos pusimos a bailar, a cantar y hacer teatro.

ARMANDO: ¿Tocaba algún instrumento?

JULIÁN: Tocaba el piano y cantaba.

ARMANDO: ¿Aquí se casó?

JULIÁN: Sí. Se casó con Irma Garza Díaz, bailarina de la revista. Tuvieron hijos y fueron felices para siempre.

ARMANDO: Como usted...

JULIÁN: Y como tú. Ja, ja, ja...

GUILLERMO CENICEROS

ARMANDO: Toca el turno de hablar de Ceniceros, el pintor. ¿Él de qué manera lo ayudó en su carrera teatral?

JULIÁN: Me ayudó del mismo modo en que lo hicieron el Chato Cantú y otros pintores de mi generación que son muy solidarios: haciéndome la escenografía, las viñetas o el decorado de algunas de mis obras, sin cobrarme nada a cambio.

ARMANDO: ¿En qué época entró en contacto con él?

JULIÁN: También en los años cincuenta. En la época de José de Jesús Aceves, cuando pasé un tiempo en México, él estaba allá y yo lo visitaba mucho. Los dos estábamos solteros y él vivía al lado de Alejandro Jodorowsky.

ARMANDO: ¿Vio a Jodorowsky alguna vez cuando visitaba a su amigo pintor?

JULIÁN: No, nunca lo vi, pero lo que sí vi en su casa fue algo que llamó mi atención.

ARMANDO: ¿Qué fue?

JULIÁN: Que la puerta principal tenía dos

aldabas. Una estaba a un metro con 65 centímetros del suelo, y la otra como a 95 centímetros. Le hice la observación a Ceniceros y él me explicó por qué: ¡la novia de Jodorowsky era una enanita!

ARMANDO: Eso me imaginé antes de que me develara el misterio. Jodorowsky empleó enanos en algunas de sus películas.

JULIÁN: Sí, y personas mutiladas.

ARMANDO: No sabía, sin embargo, que una de esas personas había sido su novia. Pero no es de extrañar, con lo estrafalario que es.

JULIÁN: No, no es de extrañar.

ARMANDO: Volviendo a Ceniceros, él también es muy reconocido por toda su trayectoria pictórica.

JULIÁN: Claro. Si mi memoria no me traiciona, estudió un tiempo con el propio Diego Rivera, mientras que el Chato Cantú lo hizo con Siqueiros.

ARMANDO: Uy... Tienen mucho qué contar, ambos, en sus memorias.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: ¿Cuándo vio por última vez a Ceniceros?

JULIÁN: No hace mucho, en un homenaje que le hicieron, donde le tocó hablar a Félix Cortés Camarillo. Estaba presente el Piporro y él y yo también participamos

con algunas palabras para Ceniceros.

ARMANDO: ¿Sigue aquí en la ciudad?

JULIÁN: No. Él vive ahora en México y de vez en cuando viene. Y cuando viene nos vemos, sobre todo si algún cumpleaños nos convoca.

HÉCTOR AZAR

ARMANDO: ¿De qué manera interviene Héctor Azar en su destino?

JULIÁN: Cuando fui asistente de José de Jesús Aceves, en México, entré en contacto con otros directores, y así fue como lo conocí. Para entonces don Héctor era un señorón del teatro al que todos le temían y respetaban, porque era una autoridad en la materia.

ARMANDO: ¿Trabajó con él alguna vez?

JULIÁN: Trabajé con él en 1970 cuando puse *El juego de Zuzanka*.

ARMANDO: ¿Cuál era el trabajo de Héctor Azar?

JULIÁN: Él era director de teatro de la UNAM y fue quien me autorizó a poner la obra con personal de la institución, con la única condición de que no empleara los 38 personajes que la obra exigía dado que la UNAM no tenía tanto presupuesto.

ARMANDO: ¿Qué hizo entonces?

JULIÁN: Le di una salida al caso: hice que algunos actores hicieran dos o tres papeles y se lo propuse, y eso le gustó.

ARMANDO: Y del montaje, ¿qué le dijo?

JULIÁN: Cuando vio los buenos resultados me propuso llevarla a Colombia, representando a México en el festival de Manizales de ese año. ¡Y nos fue muy bien!

ARMANDO: Es la versión que hizo con la mamá de los Bichir, ¿cierto?

JULIÁN: Sí, con Maricruz Nájera.

ARMANDO: ¿Cómo era Héctor Azar como director teatral?

JULIÁN: Era muy estricto y terminante. No era fácil acercársele. De él aprendí nuevas cosas de teoría teatral.

ARMANDO: ¿De dónde era él?

JULIÁN: De Atlixco, Puebla.

ARMANDO: ¿Qué más le debe aparte de las ideas que aprendió?

JULIÁN: La proyección, con una de mis obras más exitosas y emblemáticas.

ARMANDO: Hay quienes piensan que ésta es su mejor obra.

JULIÁN: Y lo es, en el sentido de que cada vez que la pongo, aun con nuevos cambios, el resultado es positivo.

ARMANDO: ¿Cuántas representaciones alcanzó *El juego de Zuzanka* en el Foro Isabelino?

JULIÁN: No alcanzó las 100 puestas, pero estuvo muy cerca de alcanzarlas. Alcanzó por lo menos más que todas las anteriores obras que se habían montado ahí.

ARMANDO: Si ya estaba cerca de lograrlo, ¿por qué razón no cerró con las 100 puestas?

JULIÁN: La razón la supe después, pero no me gustaría contarla aquí.

ARMANDO: ¿Por qué no? Éste es su libro y es el momento de hablar de todo.

JULIÁN: Tienes razón.

ARMANDO: Además como dice el dicho: “Si lo sabe Dios que lo sepa el mundo”.

JULIÁN: La razón oficial de que *El juego de Zuzanka* no haya alcanzado las 100 puestas fue que el maestro Héctor Azar me dijo que la UNAM ya no podía financiar mi obra y que iba a cortarla en ese punto.

ARMANDO: ¿A pesar del éxito obtenido y de que tenía público?

JULIÁN: A pesar de eso.

ARMANDO: ¿Y la versión extraoficial?

JULIÁN: Esa me la dijeron algunos allegados a él.

ARMANDO: ¿Cuál fue?

JULIÁN: Se trataba de que ninguna obra podía -o debía- ser más exitosa que las que las que ponía Héctor Azar en ese espacio.

ARMANDO: Fin del capítulo.

JULIÁN: Fin.

JOAQUÍN A. MORA

ARMANDO: Joaquín A. Mora era arquitecto...

JULIÁN: Sí. Y también un gran acuarelista.

ARMANDO: ¿Acuarelista?

JULIÁN: Sí, un excelente acuarelista. Él estudió en los Estados Unidos, fue director de la Facultad de Arquitectura cuando yo era estudiante. Y luego fue rector.

ARMANDO: ¿De qué modo se da el apoyo de él en su carrera teatral?

JULIÁN: Como te he dicho: yo me hice querer por todos mis maestros cuando fui estudiante. Y ellos me querían porque veían en mí mucha pasión por la actuación. Entonces Joaquín A. Mora me ayudó de varios modos. Cuando me daba clases era considerado conmigo si tenía que faltar o salir temprano por motivo de un ensayo o función. Conmigo compartía el gusto por el teatro, y al igual que otros maestros, como Amando Ayala Calderón, que me hizo el Teatro El Grillo sin cobrarme un solo peso, o Eligio Quiroga, que me pasaba con 70 la clase de cálculo infinitesimal para que no

me quedara rezagado, “El negro” Mora, como le decíamos en privado, me daba mucho aliento para que siguiera adelante y me dedicara al teatro. Entonces nos hicimos amigos. Tuve la dicha de ser su amigo.

ARMANDO: ¿“El negro” Mora?

JULIÁN: Así le decían. Pero no delante del público. ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: Je, je, je... Pero fuera de la mera tolerancia y consideración estudiantil, ¿qué más hizo él por usted cuando ya no era su maestro?

JULIÁN: Me invitaba a cenar o a echarnos la copita, no en cualquier lugar, sino en unos espléndidos y caros. Entonces yo, como joven que era, me sentía volando. Él es el protagonista de la anécdota que te conté sobre la escenografía que hice para *Los signos del Zodiaco*.

ARMANDO: La recuerdo: que pensó que se había equivocado de camino...

JULIÁN: ¡Se quiso ir de espaldas cuando la vio! Y eso lo platica Roger Pompea en alguno de sus artículos. El arquitecto fue al baño de la rectoría, que estaba

aquí en el segundo piso de Colegio Civil, y al asomarse por la ventana pensó que se había equivocado de baño con lo que vio. Tan es así que se devolvió, luego me lo comentó él mismo. Yo había ambientado en el Aula dos cuartos dentro del espacio que ocupa el público, y no es por presumir, pero el resultado puede considerarse como el primer teatro panorámico de la ciudad. El pintor Pablo Flores me había ayudado esa vez con la escenografía, entonces con más razón era impresionante.

ARMANDO: Se pulió con la escenografía, pues.

JULIÁN: Sí. Más porque a mí me molestaba mucho que cuando venían grupos de teatro del Distrito Federal, a presentar sus obras, traían unos papelitos o cartoncitos bien pinches, como escenografía, que no ayudaban mucho al resultado de la obra y yo no tenía intención de quedar en ese mismo nivel.

ARMANDO: ¿Será que les importa más el contenido que la forma?

JULIÁN: Eso puede ser, por una parte, pero por otra en teatro tú no puedes darte el lujo de descuidar nada. Si de pronto en una de mis obras me critican al iluminista o me critican el vestuario, y no se diga a mis actores, es mi culpa como director el no haber estado atento a los detalles. Yo seré el culpable del resultado final de la puesta. No todo lo mejor de teatro está en el Distrito Federal y esa es una muestra palpable de lo que te digo.

ARMANDO: Pero no todo mundo lo aprecia, en el sentido de percibirlo...

JULIÁN: No, porque muchas veces el espectador se va con la finta del actor o la actriz. Si éstos han hecho telenovelas van a verlos actuar cuando se presentan en la localidad, sin importarles el resto.

ARMANDO: Pero al ojo del buen director esa es una falla. Me refiero a las escenografías pinches, como usted las llamó.

JULIÁN: Sí, ja, ja, ja...

ARMANDO: Volviendo al Arquitecto Mora, ¿cuándo fue la última vez que lo vio?

JULIÁN: Hace ya varios años.

ARMANDO: ¿Vive?

JULIÁN: Quiero pensar que vive. Aunque era mucho mayor que yo. Yo apenas tenía 19 años cuando me hice su amigo, y andaba con él para todas partes. Pero luego de su rectorado se retiró casi completamente de la universidad.

ARMANDO: Y el apoyo que le dio, ¿cómo lo sintetiza?

JULIÁN: El apoyo se sintetiza en todo el cariño y admiración que me guardaba, aparte de que nunca me censuró ninguna de las obras que monté.

ARMANDO: Como otros rectores...

JULIÁN: Así es.

JORGE GONZÁLEZ NERI

ARMANDO: ¿Por qué Jorge González Neri está en su lista de apoyos?

JULIÁN: Por varias razones, sobre todo de tipo profesional.

ARMANDO: Él es escenógrafo, ¿cierto?

JULIÁN: Sí. También arquitecto.

ARMANDO: ¿Es de su generación?

JULIÁN: No, es más joven que yo.

ARMANDO: ¿Como cuánto?

JULIÁN: Dos o tres años.

ARMANDO: No es mucho. ¿Desde cuándo lo conoce?

JULIÁN: Desde los años cincuenta, pero desde que regresé de Checoslovaquia fue cuando hicimos algunas obras juntos.

ARMANDO: ¿En qué año?

JULIÁN: En 1964.

ARMANDO: ¿Cuál obra los reunió?

JULIÁN: La segunda que puse al llegar a México, que fue *La hermosa gente* de

William Saroyan.

ARMANDO: ¿Cuál fue la primera?

JULIÁN: *Calígula*, de Albert Camus.

ARMANDO: ¿En dónde las puso?

JULIÁN: Las dos en el Aula Magna.

ARMANDO: ¿Él actuaba?

JULIÁN: No, nunca ha actuado. Sólo hacía la escenografía.

ARMANDO: ¿Cómo le fue en su primera intervención?

JULIÁN: Le fue estupendamente. No había que quitar ni poner nada a la escenografía que diseñó.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque al igual que yo, él es muy meticuloso con lo que hace. Antes de realizar el primer ensayo él estudia la obra e intercambia puntos de vista con el director. Hace trazos y planes sobre papel y los exhibe para que vea por donde van a desplazarse los actores; por dónde subirán, bajarán, entrarán o saldrán. Todo lo tiene perfectamente contemplado,

con dibujos y anotaciones.

ARMANDO: Lo que habla muy bien de él.

JULIÁN: Por supuesto. Se involucra con los más mínimos detalles. Eso me agrada de él.

ARMANDO: ¿Qué más le agrada?

JULIÁN: Que nunca me dice que no. Como otros amigos a los que invito a mis proyectos.

ARMANDO: ¿Qué se hace con el material que él diseña, luego de que el director lo aprueba?

JULIÁN: Se les comparte a los actores para que lo analicen y lo asuman junto a los parlamentos. En el caso de la obra *La hermosa gente* él con mucha anticipación ya tenía preparada toda la escenografía. Y así ha sido con otras obras en las que luego me ha ayudado. Siempre es puntual y cumple al detalle con su parte.

ARMANDO: ¿En cuántas obras le ha ayudado?

JULIÁN: En unas seis.

ARMANDO: ¿Hay alguna que recuerde especialmente por su labor escenográfica?

JULIÁN: Sí: *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, y *La mandrágora* de Nicolás Maquívelo. En las dos me ayudó y al contrario de otros escenógrafos nunca anda quejándose ni sacando pretextos,

como otros que te dicen: “¡espéreme tantito maestro, porque me duele la cabeza!” o cosas por el estilo. ¡Nada de eso! Uno puede confiar absolutamente en su responsabilidad.

ARMANDO: Es bueno saber eso. ¿Está activo aún como escenógrafo?

JULIÁN: Ya no trabaja para el Tec, donde estuvo muchos años realizando el diseño de las revistas musicales (que mucho le alabaron), pero como quiera sigue participando en proyectos independientes. Es responsable, por ejemplo, de un festival anual que hay en Mazatlán en donde diseña los carros alegóricos.

ARMANDO: ¿Allá vive?

JULIÁN: No, vive en Monterrey, pero le mandan hablar año con año.

ARMANDO: ¿Qué tan amigos son?

JULIÁN: Somos buenos amigos y lo mejor: hay mucha coincidencia en asuntos de teatro.

ARMANDO: ¿Es casado? Lo pregunto porque hay amigos suyos que siguen siendo solteros.

JULIÁN: Jorge González Neri es casado y acaba de cumplir 50 años de matrimonio.

ARMANDO: ¿Con la misma mujer?

JULIÁN: ¡Con la misma! No como yo, que llevo varias.

JOSÉ DE JESÚS ACEVES

ARMANDO: De las personas claves en su vida profesional, José de Jesús Aceves es una.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: ¿Cómo se dio el acercamiento con él?

JULIÁN: A José de Jesús Aceves me lo gané poco a poco, cuando vio la seriedad con que yo hacía las cosas de teatro. La primera vez que vino a Monterrey fue para poner unos *Entremeses cervantinos*, pero yo no me le acerqué entonces. Pero regresó, invitado por el maestro Francisco Zertuche, y puso una obra que se llamó *Los tres angelitos*, que había sido protagonizada por Humprey Bogart. Y en esta segunda ocasión sí me le acerqué, pero como no alcancé papel en esa puesta, al ver mi entusiasmo, me nombró su asistente. Fue así como comenzó mi relación con él.

ARMANDO: ¿Ya tenía antecedentes de él como director?

JULIÁN: Yo ya tenía datos de él. Sabía que era un jalisciense, introductor de los llamados teatros de bolsillo en México,

que había estado en Francia y que de allá se trajo esa idea, que aplicó por primera vez en México en el Teatro Caracol, de Palma y Cuba, y que a los pocos años prosperaron. A los cinco años de haber creado el primer teatro ya se contaban 38.

ARMANDO: ¿Cuál es el concepto del teatro de bolsillo?

JULIÁN: Se trata de un teatro pequeño, para no más de 150 personas, con todos los recursos de las grandes salas, pero destinados a un público compacto.

ARMANDO: Lo que redundo, supongo, en un mayor acercamiento con los actores.

JULIÁN: Totalmente cierto. Hay un ambiente más intimista; de mayor cercanía entre el público y la obra.

ARMANDO: Me imagino que en un espacio así la labor teatral resulta mejor; más llegadora para el espectador

JULIÁN: En muchos sentidos.

ARMANDO: Y el cúmulo de sensaciones es otro, también.

JULIÁN: Por supuesto: al reducir la distancia entre público y actores se generan nuevas interacciones. Es preferible ver lleno un teatro pequeño, que una gran sala teatral a la mitad. Acá el contacto es mágico. Incluso si la sala pequeña está solo a la mitad de su capacidad, la satisfacción que ello genera es algo inolvidable.

ARMANDO: ¿Qué edad tenía usted cuando conoció a Pepe Aceves?

JULIÁN: Veinte años.

ARMANDO: ¿Y él cuántos tenía?

JULIÁN: Tendría unos 35. No era grande.

ARMANDO: ¿Cómo era Pepe Aceves en su papel de director?

JULIÁN: Era muy riguroso y puntual. Una vez que llegaba a su teatrillo se olvidaba del mundo exterior. No decía por ejemplo “vamos a descansar”, sino: “hoy vamos a ver la cuarta escena” y no estaba a gusto sino hasta que saliera perfecta, sin importarle la hora. Creo que en mucho yo soy así por él.

ARMANDO: ¿Serán esas las cualidades que le heredó? ¿La obsesión porque todo salga bien y por la puntualidad?

JULIÁN: Hoy que lo pienso, sí.

ARMANDO: ¿Qué otras ventajas supuso para usted este encuentro, aparte del aprendizaje que ganó?

JULIÁN: La posibilidad de conocer a más gente, también del medio artístico. Me emocionaba mucho ver a actores y actrices del cine nacional, tan cerca, cuando yo fui su asistente. Los veía actuar, pero también conducirse en la vida normal, y eso me resultaba emocionante. Naturalmente me sentía importante, aunque solo sirviera para hacerles mandados.

ARMANDO: ¿Podría decirse que ser asistente de este señor fue su primera gran escuela, más que las aulas universitarias?

JULIÁN: Fíjate que sí. Yo aprendí mucho observando y escuchando. No sólo a Pepe Aceves, sino también a otros directores con los que luego entré en contacto. Pero sin duda Pepe Aceves me abrió el camino a esa gran oportunidad.

JOSÉ EMILIO AMORES

JULIÁN: ¿Te conté que vi a José Emilio Amores?

ARMANDO: No, ¿cuándo y dónde?

JULIÁN: Me lo encontré hace poco en un evento cultural. Al menos así lo publicitaron, aunque la verdad se trataba más bien de un evento político. Y allí estaba el viejón.

ARMANDO: Hace rato que no tengo noticias de él. No por medio de la prensa.

JULIÁN: Porque está retirado desde hace tiempo. Él forma parte de un grupo que tiene Rubén González Garza, y seguido se juntan a charlar y a escribir teatro.

ARMANDO: Lo sé: vi el libro que les publicó la universidad, que coordinó precisamente Rubén. Se llama *Dramas Nuevo León*¹².

JULIÁN: Sí, son ellos.

ARMANDO: ¿Y habló con él?

JULIÁN: Poco, apenas lo saludé. El caso es que cuando yo estaba retirándome, me alcanzó y me dijo algo que me gustó.

ARMANDO: ¿Qué le dijo?

JULIÁN: Me dijo: “Hay una cosa que nunca te he dicho: Tú para mí eres el mejor director de Monterrey”.

ARMANDO: ¿Por qué esperó tantos años para decírselo?

JULIÁN: No lo sé, pero quizás no quiera irse de este mundo sin decir las cosas trascendentes que uno tiene que decir a los amigos.

ARMANDO: Al final del milenio y repasar “lo mejor del Siglo XX”, *El Norte* publicó que él había sido el mejor promotor cultural del Estado en ese siglo. Entonces hay razones para sentirse honrado con lo que dijo.

JULIÁN: ¡Claro!

ARMANDO: Fue en esa edición donde también se refieren a usted como “El mejor teatrero” de la localidad.

JULIÁN: Por eso se molestaron algunos amigos conmigo.

ARMANDO: ¿Y cómo manifestaron su molestia?

JULIÁN: Algunos dejaron de hablarme.

ARMANDO: ¿Permanentemente?

JULIÁN: No, solo por un tiempo, pero yo no tuve la culpa de esa publicación.

ARMANDO: ¿Les dio envidia?

JULIÁN: ¿Qué otro nombre tiene eso que nos hace sentir menos ante el éxito ajeno?

ARMANDO: No lo sé, pero lo investigaré.

JULIÁN: Digamos que sintieron algo parecido a “eso”.

ARMANDO: ¿Qué edad tiene Amores?

JULIÁN: Lo desconozco, pero ya es viejo.

ARMANDO: ¿No tiene una vaga idea de su edad?

JULIÁN: A ver: si yo tengo ochenta y él es muchos años mayor que yo... ¡¡¡Ay, cabrón!!!

JOSÉ MANUEL PÉREZ SÁENZ

ARMANDO: ¿Qué me dice de José Manuel Pérez Sáenz?

JULIÁN: De él hay tantas cosas que decir que no sé por dónde empezar. Cuando me corrieron del Instituto de Artes él me acogió en el Departamento de Educación Audiovisual y me apoyó en otros proyectos.

ARMANDO: ¿Eran aún los tiempos de Piñeiro?

JULIÁN: Estaba de rector Alfredo Piñeiro y quién sabe qué le diría Pérez Sáenz para convencerlo de que yo volviera a trabajar en la universidad.

ARMANDO: ¿Nunca hablaron de eso?

JULIÁN: Eso no lo sé. El caso es que me rescató del destierro y mientras él fue director de Audiovisual desarrollamos muchos programas para difundir el teatro entre los estudiantes universitarios. También montamos *El juego de Zuzanka* en el 50 aniversario de la universidad, a instancias de él.

ARMANDO: Es la versión donde aparece Mayra Saucedo, ¿cierto?

JULIÁN: Sí.

ARMANDO: ¿Y qué más?

JULIÁN: Que son muchas las cosas que hizo por mí, incluyendo el ayudarme con lana de su bolsillo para viajes y presentaciones, por lo que le estoy muy agradecido.

ARMANDO: ¿Ha tenido noticias de él?

JULIÁN: Sí. Hace poco le hablé a su esposa para invitarlo a ver la lectura de *El cuento del zoológico* que hicimos Rubencito y yo aquí en Colegio Civil, y me dijo su esposa que lo disculpara porque estaba delicado de salud.

ARMANDO: ¿Qué le ocurrió?

JULIÁN: Le dio un derrame cerebral, pero no es cosa grave, según esto.

ARMANDO: Sin embargo es cosa de cuidado, tratándose del cerebro.

JULIÁN: Así es. Luego de eso no he tenido noticias de él, pero desde aquí le deseo una pronta y feliz recuperación.

JOSÉ SOLÉ

ARMANDO: Hábleme de José Solé.

JULIÁN: José Solé es uno de los grandes directores teatrales de México.

ARMANDO: ¿Cómo lo conoció?

JULIÁN: En los años sesenta el Seguro Social, a instancias de Benito Coquet, construyó teatros por toda la república, y uno de los principales directores a los que se invitó para hacer giras, junto con Ignacio Retes y Álvaro Custodio, fue José Solé. Ellos venían a Monterrey, con producciones muy complejas y costosas, y le daban vuelta a los teatros del país. Sólo el IMSS podía financiar lo que costaban esas obras. Entonces esos teatros y esos directores adquirieron fama y fortuna.

ARMANDO: ¿Fue allí donde lo conoció?

JULIÁN: No. Yo lo conocí entrados los setenta, mientras presentaba *La sonata a Kreutzer*.

ARMANDO: Una obra que él vio.

JULIÁN: Sí, y fue cuando me dijo: “¿Te gustaría dirigir la Compañía Nacional de

Teatro?”. Yo pensé, por supuesto, que el comentario era producto de las copas que nos estábamos echando, pero no: cuatro años después me llamó.

ARMANDO: Él era el director de la Compañía Nacional en ese tiempo.

JULIÁN: Sí, y era una figura conocida y respetada en el medio nacional. Y gracias a él yo también cobré esa fama, con una de mis mejores puestas: *Crimen y castigo*.

ARMANDO: Lo proyectó más allá de provincia.

JULIÁN: Desde luego. Porque los directores de provincia generalmente nacemos, trabajamos y morimos en provincia y nunca llegamos a la capital, por lo que también de esto puedo presumir: de haber dirigido a la Compañía Nacional de Teatro, donde entablé relación con unas figuras del cine y el teatro que antes de eso me parecían inaccesibles.

ARMANDO: ¿Vive José Solé?

JULIÁN: Vive, pero está retirado. Él usa un aparato en la garganta con el que habla,

porque perdió la voz.

ARMANDO: Conozco esos aparatos: son como bocinas pequeñas que están incrustadas en el cuello.

JULIÁN: Bueno, pues él usa uno de esos aparatos. Habla por la garganta.

ARMANDO: No me explico cómo puedan funcionar porque se necesita la lengua y la nariz para elaborar los fonemas.

JULIÁN: Yo tampoco. Pero son recursos que nos hacen la vida más fácil cuando se pone compleja.

JULIANA, NURIA, NIVIA...

JULIÁN: Yo tengo una hija muy bonita...

ARMANDO: ¿Cómo se llama?

JULIÁN: Juliana.

ARMANDO: ¿Qué edad tiene?

JULIÁN: Tiene 35 años y es mi doble.

ARMANDO: ¿Lo dice por el parecido físico?
¿O porque de sus hijos es la más apegada
al teatro?

JULIÁN: Por ambas cosas, pero sobre todo
por lo segundo. Aunque todos mis hijos
tienen cualidades teatrales, a ella se le
dan con más facilidad.

ARMANDO: ¿Han trabajado juntos?

JULIÁN: Sí, en *La gaviota* de Anton Chéjov.
Y también planeábamos hacer *El juego
de Zuzanka*, donde ella llevaría el rol
principal.

ARMANDO: ¿Con base en qué tomó la
decisión de que ella actuara en esta
obra?

JULIÁN: Me apoyé en varios motivos.

Ella ya había actuado en obras dirigidas
por Sergio García y con algunos otros
directores, pero nunca habíamos hecho
nada juntos. Entonces me dije: ¿por qué
no dirigirla? Es mi hija, es actriz, soy
director, y tenemos que hacer algo juntos.
Ha llegado el momento.

ARMANDO: ¿De qué año estamos
hablando?

JULIÁN: Del año 2004.

ARMANDO: ¿Cuántas Zuzankas la habían
antecedido?

JULIÁN: El papel de Zuzanka lo habían
hecho anteriormente su madre (Bertha
Esparza), Maricruz Nájera y Mayra
Saucedo. Entonces pensé: pues ahora lo
va a hacer Juliana y tiene que hacerlo tan
bien o mejor que todas ellas.

ARMANDO: ¿Fue la última vez que montó
esta obra?

JULIÁN: La verdad no llegué a montarla
porque en ese tiempo enfermé y todo el
plan se detuvo. Yo había pensado en ese
tiempo: esta vez la obra va a ser distinta;
porque cada vez que la monto le doy

un nuevo giro y la obra aporta otras novedades, sobre todo escenográficas.

ARMANDO: Haciendo a un lado su papel de padre, ¿qué le parece Juliana como actriz?

JULIÁN: Es buena actriz, aunque cada vez que voy a verla actuar me pongo tan nervioso como si fuese yo el que va a actuar.

ARMANDO: Hábleme de los preparativos truncos. ¿Hasta dónde llegó en esa ocasión?

JULIÁN: En aquella ocasión estaba yo feliz por el proyecto. Había lana para la producción, me habían dado una beca de CONACULTA y había recursos suficientes para pagar sueldos y todo lo necesario que el montaje implicaba. Tenía amigos, además, dispuestos a ayudarme. Por ejemplo, Rubén González Garza, que iba a hacer la escenografía. Así es que me animé a dirigir a Juliana, sobre todo porque la actriz que yo quería que hiciera el papel principal no había podido y esta era la oportunidad de trabajar al lado de mi hija.

ARMANDO: ¿En quién había pensado para el papel de Zuzanka antes de considerar a Juliana?

JULIÁN: En Nuria Bages.

ARMANDO: ¿Y qué fue lo que ocurrió?

JULIÁN: Ocurrió que no pudo venir de

México porque tenía un compromiso con una novela, aunque estábamos apalabrados desde antes y me había dicho que sí, pero se disculpó conmigo. Esa circunstancia, sin embargo, le abrió la puerta a mi hija para representar el papel.

ARMANDO: Permítame desviarme un poco, ya que habla de Nuria, que es una de las mejores actrices que ha tenido y yo no le he hecho esta pregunta: ¿cómo la conoció?

JULIÁN: Eso fue mucho tiempo atrás.

ARMANDO: Quiere decir: ¿años?

JULIÁN: Sí, fue en 1964.

ARMANDO: ¿Cómo se dio el encuentro con ella?

JULIÁN: De manera chistosa. Yo estaba en el Teatro El Grillo. Estaba parado en la puerta y vi venir una muchachita preciosa. Vestía uniforme de un colegio como Labastida. No era de Excélsior porque me fijé en el monograma, aunque ese colegio estaba cerca. Traía polleras.

ARMANDO: ¿Calcetas?

JULIÁN: Sí, calcetas y calzado escolar. Era una chiquilla lindísima y pasó frente a mí.

ARMANDO: ¿Por la calle Juárez?

JULIÁN: Sí, aquí en el centro de la ciudad,

y me le quedé viendo. No recuerdo cómo se dio el diálogo exactamente, el caso es que la piropeé.

ARMANDO: ¿Qué le dijo?

JULIÁN: Le dije, con tacto por supuesto, para que no se asustara: “¿Sabes, hija? ¡Estás bien bonita! Yo me dedico al teatro. Si algún día te decides por la actuación ojalá nos podamos encontrar”.

ARMANDO: ¿Y ella qué contestó?

JULIÁN: Sonrió y me dijo: “¡Ah, sí!” y se fue.

ARMANDO: Y el destino se cumplió.

JULIÁN: Se cumplió, pero no a partir de mi invitación.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Déjame decirte por qué. Pasaron dos o tres años, y de repente vino López Tarso a poner *Cyrano de Bergerac*. Dirigía Rubén González Garza. Y en el papel de Roxana estaba nada menos que ¡Nuria Bages!

ARMANDO: ¿Cómo se involucró ella en esa obra?

JULIÁN: ¡Rubén me la ganó! Aunque yo ya le había echado el ojo, antes que él, pero le perdí los pasos.

ARMANDO: Se llevó una sorpresa.

JULIÁN: ¡Claro! Lo demás es historia. Ese fue su debut en teatro: haciendo el papel de Roxana en *Cyrano de Bergerac*. Y lo hizo muy bien. Fue un excelente contrapunto del papel de Cyrano.

ARMANDO: ¿En qué año ocurrió eso?

JULIÁN: Fue en el 67. Luego yo la dirigí en *La sonata a Kreutzer*, al lado de Rubén. Fuimos juntos a giras en las cuales ella ganó premios. Y hemos dado lecturas en abril.

ARMANDO: El teatro la proyectó a la televisión, ¿cierto?

JULIÁN: Cierto. Y todo lo ha hecho bien desde entonces. Es una mujer que está en el límite de la perfección.

ARMANDO: Lo que no hizo bien fue casarse con ese bigotón que la maltrató. ¿O me equivoco?

JULIÁN: ¡Está claro que no la merece! Ella es talentosa y él es un mediocre.

ARMANDO: Pero como usted sabe: no se puede tener todo en la vida, maestro.

JULIÁN: Totalmente de acuerdo. Por eso ella, para mí, está en el límite de la perfección.

ARMANDO: Volviendo a Juliana, o mejor dicho, a Zuzanka, luego del éxito que esta obra ha significado en su carrera teatral, ¿no ha pensado en la posibilidad montarla de nuevo?

JULIÁN: Claro que lo he pensado, pero el destino me ha llevado por otros derroteros. Además entré en pausa por motivos de salud, y si voy a regresar a dirigir tendrá que ser no con una producción fastuosa ni con un equipo enorme de personas, sino con algo más simple, que no me cause tanto estrés.

ARMANDO: ¿Qué le gustaría dirigir?

JULIÁN: Como te dije anteriormente: me gustaría dirigir un monólogo: la *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de Gabriel García Márquez.

ARMANDO: ¿Y cómo va la cuestión del permiso a esta altura?

JULIÁN: Hay personas tratando de conseguírmelo.

ARMANDO: Ojalá se logre pronto. Mucha gente estará contenta de que regrese a dirigir.

JULIÁN: Modestia aparte, sí.

ARMANDO: Volver con una obra de este autor, además, le garantizará el éxito. Independientemente de las posibles y naturales fallas que surjan.

JULIÁN: Eso es claro, pero como ha sido nuestro sello personal: trataremos de prever todo, con tal de no tener esas fallas. O tenerlas al mínimo.

ARMANDO: ¿Todavía piensa en Isaura Espinosa para el papel?

JULIÁN: Sí, pero también estoy pensando en sus múltiples compromisos. Y en que si ella no puede le he echado el ojo ya a una cubana que da el toque perfecto en este caso.

ARMANDO: ¿Quién es?

JULIÁN: Nivia Clavijo.

ARMANDO: ¿Nivia Clavijo? No tengo el placer de conocerla. ¿Es guapa?

JULIÁN: ¡Guapota!

ARMANDO: ¿Casada o soltera?

JULIÁN: Casada. Su esposo es piloto.

ARMANDO: ¿Cubano también?

JULIÁN: No, mexicano.

ARMANDO: ¿Por qué le gusta ella para el papel?

JULIÁN: Porque tiene el físico y el rango de edad del personaje de la trama, y porque además conoce el tono de habla del pueblo centroamericano donde ocurre la historia. Por todo eso, seguro estoy, no batallaré para hacer el papel.

ARMANDO: En ese sentido está en ventaja contra la mexicana entonces.

JULIÁN: Cierto.

ARMANDO: ¿Y ella vive aquí?

JULIÁN: Aquí reside, en monterrey, pero seguido viaja a Cuba.

ARMANDO: ¿La ha visto últimamente?
¿Le habló ya del proyecto?

JULIÁN: No, pero lo haré en cuanto la vea.

ARMANDO: Me avisa de la respuesta que le dé.

JULIÁN: Claro, pero seguro estoy de que le agrada la idea.

ARMANDO: ¿Por qué está tan seguro?

JULIÁN: Porque desde hace tiempo quiere trabajar conmigo. Para ella será un honor que yo la invite entonces a mi próximo regreso al escenario.

ARMANDO: Esperemos que ese y otros proyectos que tiene en mente se cumplan.

JULIÁN: Todo es cuestión de conseguir el permiso para el montaje, en este caso. Lo demás es lo de menos.

JULIO PRIETO

ARMANDO: Hábleme de Julio Prieto.

JULIÁN: Julio Prieto es tal vez el mejor escenógrafo mexicano de todos los tiempos.

ARMANDO: ¿Vive?

JULIÁN: No creo.

ARMANDO: ¿Cómo lo recuerda?

JULIÁN: En las grandes producciones escénicas de Bellas Artes de los años cincuenta y sesenta. Su nombre estaba allí, aunque también estaba en producciones pequeñas en las que ayudaba a sus amigos. Había otros nombres también, pero el de él era el más destacado de todos en cuestión de escenografía.

ARMANDO: ¿Qué favor concreto le debe?

JULIÁN: El haberme dado sin miramientos una carta de recomendación para el gobierno de Checoslovaquia, cuando me fui becado. Las otras cartas eran de Rangel Frías y Francisco M. Zertuche, junto con suya. Entonces llevaba unas cartotas, porque su nombre pesaba mucho en el medio artístico. Tan es

así que cuando venía a Monterrey me decían algunos conocidos: “¡Ay, güey, con quiénes te codeas!” y yo me chiflaba.

ARMANDO: Pero además era cierto.

JULIÁN: Totalmente cierto. Yo no inventé esas andanzas. Él era muy amigo de José de Jesús Aceves, con quien yo trabajaba como asistente. Un día Pablo Flores, el pintor, sabiendo de mi amistad con él, me pidió que si le decía al maestro que lo dejara acercársele para ver cómo trabajaba y hacer prácticas, a lo que Julio Prieto dijo que sí. Entonces Pablo Flores, gracias a mi gestión, anduvo mucho tiempo en Televisión y aprendió mucho de don Julio.

ARMANDO: ¿Ya no lo volvió a ver luego de su experiencia en Checoslovaquia?

JULIÁN: Ya no, porque mi actividad se concentró en la provincia. Pero eventualmente pensaba en él y en su fama. Y yo siempre le estuve agradecido por haberme dado el apoyo expreso para estudiar en Europa. Así era Julio Prieto, arquitecto: un hombre muy sencillito, que atendía a todo mundo y nunca presumió ni abusó de su poder.

LUIS EUGENIO TODD

ARMANDO: ¿Qué le debe al doctor Luis E. Todd para que esté en la lista de personas claves en su vida teatral?

JULIÁN: A Luis Eugenio Todd le debo el haber dejado el vicio del tabaco, luego de 37 años continuos de fumar.

ARMANDO: Supongo que además de su presencia como maestro de teatro en la universidad.

JULIÁN: Sí, donde siempre apoyó nuestras obras con recursos y nunca hubo censura. Si yo le hubiera dicho: “Mira, voy a presentar una obra de maricones que se llama *Los chicos de la banda*” él no me habría corrido, y al contrario, por el hecho de que conoce mi trabajo y sabe de mi prestigio, me habría dado luz verde sin problemas.

ARMANDO: Pero Alfredo Piñeiro lo corrió.

JULIÁN: Sí, pero el tiempo demostró que yo tenía razón y luego quisieron rectificar. Ya antes me había corrido Elizondo,

porque junté las banderas de Cuba y Estados Unidos en un programa de mano donde se presentaban dos obras de esas nacionalidades.

ARMANDO: Volvemos al tema de la intolerancia.

JULIÁN: Algo que no tenía Luis Eugenio.

ARMANDO: ¿Cómo lo convenció de dejar el tabaco?

JULIÁN: Una noche en su casa, en una reunión, al notar que yo era un fumador empedernido, me dijo: “Sería bueno que dejaras el cigarro porque no te hace bien; es más te voy a enviar al Hospital Civil a que revisen tus pulmones” y fui. Cuando el médico me mostró las placas me dijo que estaba muy a tiempo de dejar de fumar porque aún mis pulmones estaban limpios, algo que no les creí porque yo me fumaba casi tres cajetillas diarias. No he sabido si esta falacia fue intencional de parte de Luis Eugenio para que yo dejara de fumar. El caso es que funcionó y yo dejé el vicio para siempre.

MANUEL RODRÍGUEZ VIZCARRA

ARMANDO: Es tiempo de hablar de Manuel Rodríguez Vizcarra, otra gran figura de la cultura local.

JULIÁN: ¡Una figurota!

ARMANDO: Él era arquitecto.

JULIÁN: Sí. Muy sabio el viejón. Inspiraba respeto...

ARMANDO: ¿Cómo lo conoció?

JULIÁN: La verdad no recuerdo cómo fui a parar a sus manos. El caso es que él me apoyó mucho en mi carrera teatral, pero debo decir que no sólo a mí: apoyaba a toda persona que tenía ganas de realizar proyectos culturales, siempre y cuando fuesen viables y estuviesen bien armados. De pronto, hurgando entre mis papeles, me encuentro programas de mano donde aparece su nombre: “Escenografía: Manuel Rodríguez Vizcarra”, “Vestuario: Manuel Rodríguez Vizcarra”, “Música: Manuel Rodríguez Vizcarra”, “Elaboración de trabajos en papel maché: Manuel Rodríguez Vizcarra”. Entonces me doy cuenta del protagonismo que tuvo en mi vida.

ARMANDO: Que es bastante, por lo visto.

JULIÁN: Cuando regresé de Checoslovaquia monté algo breve en Arte, A.C., donde él era encargado de difusión, y él musicalizó lo que leí.

ARMANDO: ¿De qué se trataba?

JULIÁN: Eran unos poemas de *Carmina Burana*.

ARMANDO: Entiendo que él era buen músico.

JULIÁN: Era un hombre versátil, como pocos. Ni una sola de las bellas artes escapaba a su experiencia. Sabía leer y escribir música, claro. Y lo que hizo en ese entonces me gustó. Solo tengo que contar una mala anécdota de él: la única vez que llegué tarde a un ensayo fue por culpa de él.

ARMANDO: Ya me lo contó. Es una presunción de su parte.

JULIÁN: ¿Cómo le iba a decir que tenía prisa, si me estaba ayudando a escoger la música de mi obra?

ARMANDO: Eso lo justifica, pues.

JULIÁN: “Todo sea por el bien de la cultura”, me dije. Así que tuve que apechugar. Si otra hubiera sido la persona pronto me habría ido de allí, sin decir “agua va”.

ARMANDO: ¿De cuánto fue el retraso?

JULIÁN: Quizás de una hora, pero estaban todos esperándome para ensayar. Desde entonces nunca más he vuelto a llegar tarde a un ensayo.

ARMANDO: Siempre hay una primera vez...

JULIÁN: Y me tocó, por culpa del arquitecto Rodríguez Vizcarra.

ARMANDO: Hay quienes dicen que a Manuel Rodríguez Vizcarra no se le ha

hecho el gran homenaje que ameritan las grandes figuras de Nuevo León.

JULIÁN: Es cierto.

ARMANDO: Su relación académica estaba ligada más al Tecnológico, ¿cierto?

JULIÁN: Sí, pero cuando fue director de Servicios Sociales y Culturales expandió sus dominios y se involucró con más universidades y espacios culturales. Él es uno de esos hombres que se hacen amar y dudo mucho que en vida haya tenido un enemigo.

ARMANDO: Era un hombre sabio...

JULIÁN: ¡Un erudito! Lo mismo hablaba de música, que de serigrafía, de escultura o de poesía. Era una luminaria. Donde quiera que esté, descanse en paz.

MANUEL TREVIÑO SALINAS

ARMANDO: ¿Quién es Manuel Treviño Salinas?

JULIÁN: Manuel Treviño Salinas era el secretario de Raúl Rangel Frías, y fue gestor o intermediario para adquirir algunas cosas que los teatreros necesitábamos desde que yo me inicié en esta actividad. Así por ejemplo, el Teatro de la República lo platicamos primero con él y él hizo bastante también por apoyarnos, como el propio gobernador, además de que era un entusiasta de nuestros gustos.

ARMANDO: ¿Vive todavía?

JULIÁN: No, ahora le hace compañía al señor Julio Alemán... Pero a lo largo de la vida fueron varias las veces en que nuestros destinos se cruzaron. De estudiantes estábamos muy familiarizados con él, pues no todo se lo teníamos que plantear directamente al rector y no queríamos molestarlo tan seguido. Y ya fuera de la universidad, él siguió siendo la mano derecha de Rangel cuando fue gobernador. Entonces desde allá nos ayudó. Con los años él se hace jefe de prestaciones del IMSS y cómo es la vida: nunca sabes de dónde

llegarán las ofertas: nos manda llamar a varios para darnos chamba de maestros y orientadores de teatro en el Seguro Social. Yo soy jubilado del IMSS gracias a Manuel Treviño Salinas, que siempre me mostró lo mejor de su estima.

ARMANDO: ¿A qué otras personas convocó?

JULIÁN: A Pipo, que en paz descanse; a Rubén González Garza, Salvador Ayala y Enrique Fernández. Todos nos conocíamos y éramos amigos, y después todos nos jubilamos de ahí. Eso se lo debemos a él.

ARMANDO: ¿Se jubiló por edad o por años de trabajo?

JULIÁN: Me jubilé por edad. Me faltaban pocos años para alcanzar el tope, que es de 28, pero cuando escuché que Manuel Treviño Salinas soñaba con la jubilación mientras lo alcanzó la muerte, me dije: “¡No! ¡A mí no me va a suceder eso!” Entonces allá por 1998, a los 60 años de edad, me retiré. No me dieron el 100%, claro, pero sí el 80%, justo para no morir de hambre.

ARMANDO: ¿Cuánto tiempo le dedicaba

al IMSS?

JULIÁN: No eran muchas horas las que tenía. Eran pocas. Se llamaban “horas discrecionales”, pero lo bueno de eso es que me quedó el servicio médico.

ARMANDO: ¿Está satisfecho con la atención que le brinda el IMSS?

JULIÁN: Ya no. Las cosas están bastante mal ahí. Yo, por ejemplo, requiero de una medicina mensual para mi problema de corazón, que cuesta mil 300 pesos, pero el IMSS no me la da. Hace años que la tengo que comprar. ¡Y eso que soy empleado! ¿Cómo será entonces el trato para los asegurados que nada tienen que ver con el instituto?

ARMANDO: Hay mucha corrupción y robadero, lo sabemos por la prensa.

JULIÁN: Es cierto. Entonces pienso en las personas que padecen el mismo mal que yo, muchas de ellas sin recursos.

ARMANDO: ¡Se mueren!

JULIÁN: ¡De plano!

ARMANDO: ¿Qué ocurre con ese medicamento en particular? ¿Acaso no está en el cuadro básico?

JULIÁN: Está pero no me lo dan. Lo que me dijeron fue: “A ver cómo le hace”. Porque lo necesitaré de por vida.

ARMANDO: Volviendo a Manuel Treviño Salinas: qué trágico deseo es el de querer alcanzar una meta y al estar cerca, morir.

JULIÁN: Es de teatro.

ARMANDO: ¡Sí!

JULIÁN: Por eso cuando en aquella reunión me enteré de lo que le pasó, me dije: “A mí no me va a ocurrir lo mismo”. Y mírame: ¡Ya tengo 15 años de jubilado!

MENTOR TIJERINA

ARMANDO: ¿De qué manera lo apoyó Mentor Tijerina en su carrera teatral?

JULIÁN: Él me hizo un regalo muy especial en 1994, cuando fue secretario de Desarrollo Social. Bueno, no solo a mí, sino a varios directores de la localidad.

ARMANDO: ¿Qué era?

JULIÁN: No era un banquete ni un homenaje o trofeo por nuestra carrera teatral. Tampoco era una medalla. Era un viaje con todo pagado a Europa durante veinte días, solo para ver teatro.

ARMANDO: ¡Qué regalo!

JULIÁN: ¡Un regalazo! Es algo que nunca antes se había hecho, y que nos llenó de satisfacción a quienes fuimos los afortunados de ser elegidos para hacer este viaje.

ARMANDO: ¿Cuántas personas fueron?

JULIÁN: Fuimos ocho u nueve. Pero entre

los más reconocidos estábamos Rubén, Sergio y yo. Y visitamos varias ciudades de Europa: Londres, París, Madrid y Bruselas.

ARMANDO: Mentor hizo el papel de mecenas.

JULIÁN: Sí, en el sentido clásico. Ojalá que esta clase de premio se dieran más seguido a los artistas, pero no ha vuelto a suceder. Por eso cuando oigo el nombre de Mentor Tijerina, tengo que asociarlo con este hermoso regalo que, sin pedírselo nosotros, él nos hizo.

ARMANDO: Me han dicho que él es muy generoso con los artistas.

JULIÁN: Por eso Dios lo premió.

ARMANDO: ¿De qué modo?

JULIÁN: ¡Con la hermosa mujer que tiene!

ARMANDO: Totalmente de acuerdo.

MIGUEL COVARRUBIAS

ARMANDO: Hábleme de Miguel Covarrubias.

JULIÁN: Fíjate que dentro de todos, el caso de Miguel es muy especial.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque yo siempre pensé que él era mayor que yo. Pero resulta que yo soy mayor que él y no lo sabía sino hasta hace poco.

ARMANDO: ¿Eso lo convierte en especial?

JULIÁN: No solo eso. También la experiencia que nos une.

ARMANDO: ¿A qué cree que se debió esa percepción errónea? ¿La de que él era de mayor que usted?

JULIÁN: Quizás al bigote.

ARMANDO: Al estilo Dalí.

JULIÁN: Sí, al estilo del pintor surrealista.

ARMANDO: ¿No sería porque él era su jefe?

JULIÁN: También, se debió más a la seriedad que lo caracteriza, que le da un tono formal.

ARMANDO: ¿Qué más hay de especial en Miguel y por qué está en su lista de apoyos?

JULIÁN: Él y yo nos conocemos desde los tiempos de la preparatoria, y desde entonces lo he percibido como mayor que yo.

ARMANDO: ¿En aquel tiempo de estudiantes ya tenía esos bigotes?

JULIÁN: Se dejaba la barba, y algo en él lo hacía verse distinto.

ARMANDO: ¿Qué era?

JULIÁN: Su personalidad. Él era muy distinto a todos los demás chavos. Para entonces ya sabíamos quién era quién, qué queríamos y hacia dónde nos jalaba el destino. Pasan los años y un día me lo encuentro siendo jefe del Instituto de Artes. Y allí me da la mano con la chamba. Me nombra director de teatro del instituto, y posteriormente director del Teatro Mayo.

ARMANDO: ¿Durante cuánto tiempo trabajaron juntos?

JULIÁN: Por varios años, hasta que me echaron de la universidad.

ARMANDO: ¿Quién lo echó?

JULIÁN: ¡Por supuesto que no fue Miguel! Fue otra persona que trabajaba ahí. ¡Pero ya pagó por eso!

ARMANDO: Eso no me lo había dicho: ¿de qué modo pagó?

JULIÁN: Con la conciencia. Me lo encontré luego de muchos años y lo primero que hizo fue llorar y pedirme perdón.

ARMANDO: ¿Usted le reclamó el hecho cuando se vieron?

JULIÁN: Para nada. Ese nunca ha sido mi estilo. Yo le saludé bien y hasta cariñosamente.

ARMANDO: Entonces sí que tenía cargo de conciencia...

JULIÁN: No es fácil vivir con eso.

ARMANDO: ¿Lo perdonó?

JULIÁN: Por supuesto. Hasta le di un abrazo. ¡Pero fue un error haberme corrido!

ARMANDO: Volviendo a Miguel, ¿de qué otro modo lo apoyó él?

JULIÁN: Me apoyó al permitirme presentar obras que de otro modo jamás hubieran sido puestas en la universidad. No en ese tiempo.

ARMANDO: ¿Cómo cuál?

JULIÁN: Como *Los chicos de la banda*. Justo por la que me corrieron.

ARMANDO: ¿Se debió en ese caso el apoyo a la simpatía que le despertaba tema?

JULIÁN: ¡Se debió a su mente abierta!

ARMANDO: Él no era obtuso como el rector que lo corrió.

JULIÁN: Para nada. Es un erudito. Un gran lector, escritor y traductor. Si alguien así no fuera director del Instituto de Artes las cosas se habrían puesto más difíciles para mí. Él en cambio siempre me apoyó. Incluso después de mi salida de la universidad.

ARMANDO: Vi la declaración que hizo en una nota de prensa. Me pareció audaz. Se refería a su expulsión como una injusticia.

JULIÁN: Y sin duda lo fue.

ARMANDO: Son pocos los jefes de trabajo que meten las manos al fuego por un trabajador.

JULIÁN: Por eso Miguel tiene un sitio especial.

RAÚL RANGEL FRÍAS

ARMANDO: ¿Qué significa para usted el nombre de Raúl Rangel Frías?

JULIÁN: ¡Puro amor!

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque no recuerdo que me haya dicho que no a alguno de mis proyectos. Tanto cuando fue rector como cuando fue gobernador. Él nos apoyó mucho en la creación de la Revista Musical Universitaria y estaba al tanto de lo que hacíamos. Otro rector no lo hubiera hecho. Entonces nos sentíamos respaldados por él en todo. Había un gran despliegue cultural en la universidad y teníamos a uno de los mejores hombres de México dirigiéndola.

ARMANDO: ¿Cómo era en lo personal con usted?

JULIÁN: Me trataba como si fuera de su casa: sin soberbia y con mucha sencillez, sin los típicos protocolos de un rector. ¡Y era un rectorazo!

ARMANDO: No hay quien diga lo contrario.

JULIÁN: “¡Julián de mi corazón!” me decía cuando me veía, y el cariño era sincero. Claro: sabíamos hasta dónde pedirle sin abusar de nuestra fama y prestigio. Y él nos solucionaba todos los problemas. Apoyó mucho a Gonzalo Tijerina en todo lo que la revista demandó. Luego, cuando fue gobernador, nos construyó un teatro, a través de Manuel Treviño Salinas, para que se ampliara la oferta cultural en la ciudad. Un teatro de todos.

ARMANDO: ¿De qué teatro habla?

JULIÁN: Del Teatro de la República. Yo había visto en México el Teatro Arenas y me había gustado su diseño, de dos pistas, entonces inspirándome en él, se construyó el de la República en un dos por tres, cuando le presentamos la idea. Si mal no recuerdo, creo que en 15 días.

ARMANDO: ¡Cuando hay voluntad política todo es posible!

JULIÁN: Así es. Entonces presentamos ahí muy buenas obras durante varios años. Varios directores de la localidad. Era un teatro que siempre estaba ocupado, rotándose, aprovechándose.

ARMANDO: ¿Era solamente teatro serio el que se presentaba ahí?

JULIÁN: No, también había teatro comercial. Había de todo. Vino gente extranjera también, a presentar sus obras. Y de repente, como desaparecen otros espacios, el teatro desapareció.

ARMANDO: ¿Conoce la razón?

JULIÁN: La verdad, en este caso no. Algo tuvo que ver la estatua del General Escobedo, que estaba encima de la biblioteca, pero la trasladaron a la Macropiazza. Sin embargo el teatro desapareció.

ARMANDO: ¿Cuántos teatros había en la época de Raúl Rangel Frías? ¿Lo sabe?

JULIÁN: Quien tiene el dato exacto es Rubén, porque está escribiendo algo al respecto, pero desde entonces casi veinte teatros han desaparecido en la ciudad.

ARMANDO: ¿Equivale es a un retroceso en la vida cultural de Monterrey?

JULIÁN: Por supuesto. Destruir un espacio se justifica solo en el caso de que se esté cayendo, pero no cuando lo que se quiere edificar allí son departamentos o estacionamientos.

ARMANDO: Como sucede hoy, a pesar de la vigilancia del INAH, que no puede tener ojos por toda el área metropolitana, mucho menos cubrir la extensión del estado.

JULIÁN: Por eso cuando se me acercan los jóvenes a preguntarme por la carrera teatral les advierto que no es cosa fácil. No les digo esto para espantarlos, sino para que estén claros de que es sumamente difícil vivir de ella.

ARMANDO: ¿Qué les aconseja entonces?

JULIÁN: Les recomiendo que junto con el teatro estudien otra cosa, que les dé para vivir, y que el teatro lo guarden en su corazón, pero hagan todo lo posible por ponerlo en práctica cuando se pueda.

ARMANDO: Es una salida equilibrada.

JULIÁN: Exacto: no es una salida lapidaria.

ARMANDO: Volviendo a Raúl Rangel Frías, ¿qué más quiere comentar de él?

JULIÁN: Muchas cosas porque él es un capítulo especial. Pero te las diré cuando hable de otras personas que están relacionadas con él y que también formaron parte de esa época.

REFUGIO LUIS BARRAGÁN

ARMANDO: ¿Qué me cuenta de Refugio Barragán?

JULIÁN: ¿De Cuco Barragán? Que vivía enfrente del Teatro Montoya y que su papá era sastre.

ARMANDO: ¡Qué datos más significativos!

JULIÁN: Son esos datos que nadie pone en duda. Por lo elementales que son.

ARMANDO: Al final todos seremos reducidos a lo más elemental, ¿no?

JULIÁN: Sí, ¡ja, ja, ja!

ARMANDO: ¿Qué otra cosa hay de Cuco con relación a usted?

JULIÁN: Que él se acercó al teatro mientras yo dirigía *Los signos del Zodiaco*.

ARMANDO: A comienzos de los sesenta...

JULIÁN: Sí, en 1960, para ser preciso. Era un jovencito y quería ayudarme en algo. Lo puse a prueba con la utilería. Recuerdo que en uno de los ensayos quiso correr y se dio un santo madrazo.

ARMANDO: ¿Dónde le ocurrió eso?

JULIÁN: Aquí en el Aula Magna. Se atoró con una sogá, ja, ja, ja...

ARMANDO: Je, je, je... ¿Qué más recuerda de él?

JULIÁN: Que al pasar de los años se involucra más y más con el teatro. Lo empieza a hacer bien, y de repente ingresa al Tecnológico. El Tec lo apoya mucho durante la época de Gerardo Maldonado y entonces cobra renombre. Hizo cosas buenas en teatro. Vizcarra también lo ayudó. Posteriormente lo llaman de Nova, de HYLISA, donde se vuelve jefe. E hizo mucho teatro ahí.

ARMANDO: El Teatro Nova, por cierto, tiene un excelente diseño.

JULIÁN: Es un teatrzo, sí.

ARMANDO: ¿Quién lo diseñó?

JULIÁN: Lo diseñó Julio Prieto. Y en él hicimos muchas obras con los empleados.

ARMANDO: ¿Coincidieron usted y Cuco en

Nova, entonces?

JULIÁN: Sí, porque Cuco era responsable no solo de las funciones de teatro, sino de toda clase de espectáculos que se presentaban ahí. Un día él me invitó y yo dirigí como diez obras ahí, algunas de ellas con muy buen resultado.

ARMANDO: ¿Cómo cuáles?

JULIÁN: Como una obra de Alfred Hitchcock que se llama *Te espero en la oscuridad*, y otra de Neil Simon de nombre *El buen doctor*, que en realidad son cuatro cuentos de Chejov. También monté una comedia italiana, muy sabrosa, que se llama *Qué luna de miel, mamita*. Esas puestas tuvieron lleno completo. Yo actuaba en la de Neil Simon cuando me sentí mal en escena, por primera vez.

ARMANDO: No del corazón, ¿cierto?

JULIÁN: No, fue de la carótida, y tuve que suspender la función, porque me sentía muy mal, como autómatas, aunque escuchaba todo.

ARMANDO: ¿Qué hizo?

JULIÁN: Dije lo que debía decir y me disculpé con el público, porque no concluimos la función.

ARMANDO: ¿Cuál fue la causa de su enfermedad en ese entonces?

JULIÁN: El tabaco. Tenía 37 años fumando

y eso afectó mis venas.

ARMANDO: ¿Cuántos cigarros se fumaba diariamente?

JULIÁN: Tres cajetillas y media.

ARMANDO: ¿A raíz de eso ya no fuma?

JULIÁN: Ya no.

ARMANDO: ¿No le da tentación de un pitillo?

JULIÁN: ¡Épale!

ARMANDO: De un cigarro, pues.

JULIÁN: Me sigue dando, pero me la aguanto.

ARMANDO: ¿Y el síndrome de abstinencia?

JULIÁN: Lo superé, por fortuna.

ARMANDO: Con eso también salvó su bolsillo, porque fumarse hoy la cantidad de tabaco que se fumaba equivale a tres veces el salario diario de un obrero.

JULIÁN: Así es. Los cigarros se han puesto carísimos.

ARMANDO: La vida en general. A pesar de lo cual hay muchas personas no pueden quitarse el vicio.

JULIÁN: Como yo, en esa época. Si no me pasa lo que me pasó hoy seguiría siendo

un fumador empedernido...

ARMANDO: Volviendo a Cuco Barragán, ¿qué fue de él?

JULIÁN: A Cuco le pasó una cosa terrible.

ARMANDO: ¿Qué fue?

JULIÁN: Que se enamoró de su secretaria.

ARMANDO: Eso no parece tan terrible.

JULIÁN: ¡Espérame tantito! Se casó con ella, tuvo hijos y se fue del país...

ARMANDO: Pero es parece una historia feliz, ¿o no?

JULIÁN: Hasta ese punto lo es. Pero...

ARMANDO: ¿A qué lugar se fue?

JULIÁN: A San Antonio Texas.

ARMANDO: ¿Y luego?

JULIÁN: De repente le dio una enfermedad y murió.

ARMANDO: ¡Eso sí que es terrible!

JULIÁN: Sí, porque no terminó bien la historia. Aquí en Monterrey estuvo casado con Minerva Mena Peña, con quien tuvo tres hijos. Más los cuatro que tuvo con su secretaria.

ARMANDO: Prolífico, el hombre.

JULIÁN: Muy prolífico, sí.

ARMANDO: ¿Quién lo sustituyó en Nova cuando se fue?

JULIÁN: Simón J. Ponce, un muchacho allegado a él.

ARMANDO: ¿Era penosa la enfermedad que le dio?

JULIÁN: ¡Era costosa! Hubo muchos amigos que le ayudaron económicamente con los gastos de hospital, a pesar de lo cual falleció.

ARMANDO: Cuando te toca, te toca...

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: ¿Falleció en los Estados Unidos?

JULIÁN: Murió en Texas. Y en sus últimos días escribió un libro que editó la universidad, en donde agradece a todos aquellos que lo ayudaron.

ARMANDO: ¿Cuál es? De pronto no lo ubico entre los miles de títulos que tenemos.

JULIÁN: Es un libro bien escrito, con suficientes detalles, y es prácticamente una despedida.

ARMANDO: ¿En él lo menciona?

JULIÁN: Por supuesto. Habla de cosas que hicimos juntos en teatro, como El cuento del zoológico en su primera versión.

ARMANDO: ¿Qué le debe usted a Cuco como para que esté en la lista de gente que lo apoyó en su carrera teatral?

JULIÁN: Todo el respaldo que me dio mientras estuve en Nova. Que fue mucho porque allí me trataron bien.

ARMANDO: ¿Qué le debe él a usted?

JULIÁN: La experiencia que le llevaba, de la que se nutrió, porque yo soy mayor que él y él fue mi alumno.

ARMANDO: Ya tomé nota del dato, para nuestra historia.

JULIÁN: Descanse en paz.

RENÁN MORENO

JULIÁN: Quiero sugerirle tres cosas a Renán.

ARMANDO: ¿Con relación a qué?

JULIÁN: Con relación a *La casa de Bernarda Alba*, que ahora está dirigiendo.

ARMANDO: ¿Cuáles son?

JULIÁN: Lo primero que quiero decirle es: “a ver cómo le haces para que nada de lo que digan tus actrices haga reír al público”. Porque esta obra no es para que los espectadores se rían. Es un drama, y esa noche el público se rió como treinta veces.

ARMANDO: ¿Y lo segundo?

JULIÁN: Lo segundo es que su versión parece un pleito entre todas las hijas y eso no debe ser, porque cada una tiene su personalidad: una es sensual, la otra es acomplexada porque está jorobada, la otra es una quedada, etcétera: cada una tiene un carácter distinto y él no logra dárselos.

ARMANDO: ¿Hasta dónde eso ocurre por desconocimiento del director?

JULIÁN: Más bien se da por la prisa de no reflexionar una obra que no es tan simple como parece. A muchos directores les gusta una lectura y se arrancan a montarla sin ponerse a reflexionar en los detalles; en los matices que cada personaje tiene; y por último, en que Lorca es un autor complejo.

ARMANDO: Y la tercera recomendación, ¿cuál es?

JULIÁN: Tiene que ver con la homogeneidad. Ahí todas las hijas quieren ser como Bernarda y mi sugerencia es que no todas quieran ser Bernardas. Porque Bernarda es Bernarda y ellas son otras, con una personalidad muy distinta.

ARMANDO: ¿Qué cree que pase si se lo dice a las actrices?

JULIÁN: Si se los digo así de simple, sin entrar en teoría, con gente que apenas empieza, estoy seguro de que ellas lo entenderán...

ARMANDO: ¿A usted cómo le fue con sus Bernardas?

JULIÁN: Me fue bien las dos veces. Sobre

todo con la primera, que hizo Ofelia Guillmáin.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Por la experiencia que tenía la mujer: venía de México, de hacer cine y teatro, era muy reconocida y estaba en pleno apogeo.

ARMANDO: ¿Y la segunda vez?

JULIÁN: La segunda ocasión el papel

principal lo hizo Minerva Mena Peña, quien también es muy profesional. Y vuelvo a decirte: cuando yo la presenté nadie del público se rió, como pasa en la versión de Renán Moreno.

ARMANDO: Espero que no tome a mal sus sugerencias.

JULIÁN: No lo hará. Se las comentaré discretamente, para no herir su vanidad.

ROGELIO VILLARREAL

ARMANDO: ¿Qué me cuenta de Rogelio Villarreal?

JULIÁN: ¿El jefe de todo cuanto nos rodea?

ARMANDO: ¡Nuestro jefe!

JULIÁN: Que lo quiero mucho y él también a mí. Pero yo lo quiero más porque sé cómo empezó.

ARMANDO: Hábleme de eso.

JULIÁN: Él comenzó siendo portero de cine, una chamba que le consiguió su padre, que era trabajador del STIC. “Rogelito” le decíamos, porque en ese tiempo era todavía un niño. Y así le digo a veces cuando llamo a su puerta: “¿Está Rogelito?” Y luego de ser portero de cine pasó a ser portero de teatro.

ARMANDO: ¿En qué teatro?

JULIÁN: En el Teatro Mayo.

ARMANDO: ¿Y luego?

JULIÁN: De portero pasó a la ventanilla para vender boletos. Y luego al pasillo;

entró de acomodador de gente. Y así se fue metiendo hasta llegar a donde está.

ARMANDO: Y hoy tiene un teatro que lleva su nombre.

JULIÁN: Que no es cualquier teatro, sino un teatrazo de primer nivel. Cualquiera estaría orgulloso de que un teatro así llevara su nombre.

ARMANDO: Y también es Secretario de Extensión y Cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

JULIÁN: ¡Por si fuera poco!

ARMANDO: O sea que conoce el oficio desde abajo.

JULIÁN: ¡Desde los puestos que uno muchas veces considera insignificantes!

ARMANDO: ¿Y él cuenta cómo se inició?

JULIÁN: A veces lo cuenta. No esconde su historia, como otros.

ARMANDO: Me recordó cuando trabajé en el Grupo FEMSA. Había directores divisionales en la Cervecería Cuauhtémoc

que empezaron cargando cajas de cerveza o barriendo los patios de la fábrica, pero les daba vergüenza contar eso, y algunos lo consideraban incluso como un insulto.

JULIÁN: Malamente. ¿Qué de vergonzante tiene empezar siendo el más humilde de los trabajadores? Ese no es el caso de Rogelio.

ARMANDO: Por fortuna. Pero de trabajar de obrero, ¿cómo fue que saltó al tablado de la actuación y posteriormente a la dirección?

JULIÁN: Cuando yo era director de las obras que se presentaban en el Teatro Mayo, me dijo: “A ver cuándo me da chamba de utilero” y paré oreja, pero así quedó, y pasó el tiempo. Luego en otra ocasión me comentó: “¿Sabe? A mí me gustaría actuar en una obra”. Entonces pensé: ¿por qué no invitarlo? Y el momento llegó.

ARMANDO: ¿A qué obra lo invitó?

JULIÁN: Lo invité a actuar en *El juego de Zuzanka*.

ARMANDO: Y para ser la primera vez, ¿cómo lo hizo?

JULIÁN: Lo hizo muy bien. Entonces pasan los años y de pronto se vuelve director teatral. Y pasan otros años y llega a ser director de la Facultad de Artes Escénicas. Y pasan más años y se convierte en Secretario de Extensión y

Cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

ARMANDO: ¿Qué seguirá de ahí?

JULIÁN: Lo que lo dejen ser. Y lo hará bien porque siempre hizo bien hasta los trabajos más sencillos. Por eso te comento que a aquellos que hacemos las cosas bien nos va bien en la vida.

ARMANDO: Y Rogelio es un ejemplo.

JULIÁN: Sí. Por eso yo lo comparo con un alpinista. Es un excelente trepador que viene desde abajo. Y todo a base de esfuerzo, terquedad y con humildad.

ARMANDO: La idea de este libro surgió de él. ¿Qué piensa de eso?

JULIÁN: Que es una forma de agradecer a su maestro.

ARMANDO: Y usted se deja querer... “Amor con amor se paga” dice el dicho.

JULIÁN: “Y algún día lo pagarás...” Ja, ja, ja...

ARMANDO: Eso dice Jorge Negrete en su corrido.

JULIÁN: Así es. Bromeamos mucho, pero nos respetamos. Ambos sabemos cuál es el límite. Es muy interesante la vida de Rogelio.

ARMANDO: Lo que he visto —y me consta— es que los apoyos para usted de parte de él son concretos. No se anda con rodeos.

JULIÁN: ¡Ah, sí! Siempre me ha apoyado.

ARMANDO: ¿Qué más espera de él?

JULIÁN: Que siga siendo el mismo. Que no cambie. ¡Y que siga apoyándome de aquí a la eternidad!

SIMÓN J. PONCE

ARMANDO: En su lista de apoyos aparece Simón J. Ponce. ¿Quién es él?

JULIÁN: Simón J. Ponce es un muchacho que sustituyó a Cuco Barragán cuando él dejó de ser director de espectáculos en Nova por haberse ido a los Estados Unidos.

ARMANDO: De donde ya no regresó.

JULIÁN: Sí; ya nunca regresó.

ARMANDO: Continúe, maestro.

JULIÁN: Como Simón J. Ponce había visto mi trabajo cuando Cuco fue director, y le gustaba, me mandó hablar y me dio mucha chamba. Claro que no solo yo dirigía en Nova; otros también dirigían, pero conmigo la relación era distinta.

ARMANDO: ¿Especial?

JULIÁN: Podría decirse que “especial”. Y monté con él algunas obras que fueron más admiradas que sus versiones defeñas cuando se presentaron aquí.

ARMANDO: De lo que ya hemos hablado antes: no por venir un espectáculo del

Distrito Federal necesariamente es sinónimo de calidad o está mejor hecho que lo que se hace en provincia.

JULIÁN: Exacto. Entonces en ese tiempo hicimos cosas muy buenas ahí, porque algo que hay que reconocerle a Nova y a las empresas que lo financian es que los jefes quieren que los espectáculos que vean sus trabajadores sean de calidad, trátese de danza, música o teatro. Algo con lo que coincido perfectamente.

ARMANDO: Que es como siempre debió ser, ¿o no?

JULIÁN: Sí. En vez darle espectáculos frívolos a los trabajadores ellos se preocupan porque estos se cultiven y estén contentos, con lo que de paso también los explotan más a gusto.

ARMANDO: Una fórmula dulce.

JULIÁN: Sí. El caso es que aprovechando lo positivo de esto, con los empleados armamos obras muy profesionales. Quién sabe si por cuidar la chamba, por crecer, o por dar gusto a los jefes ellos le echaban muchas ganas a las obras. Y la prensa lo constató.

ARMANDO: ¿Qué formación tiene Simón J. Ponce?

JULIÁN: Él es escenógrafo. Y es muy meticuloso con su trabajo. No había necesidad de repetirle dos veces cuál era la tarea, para que la hiciera.

ARMANDO: Qué bonito es trabajar con alguien con quien se está en la misma frecuencia...

JULIÁN: Así es. De esas personas es Simón J. Ponce. Su apoyo para mí consiste en todo lo que me apoyó mientras pasé por Nova, y luego por su amistad.

LOS SUCESOS

EL INFARTO

ARMANDO: ¿Cuándo ocurrió el colapso de salud que lo hizo retirarse del teatro?

JULIÁN: En el año 2004.

ARMANDO: ¿Qué estaba haciendo en ese momento? ¿Qué obra preparaba o dirigía?

JULIÁN: Estábamos ensayando *La gaviota*, de Chéjov.

ARMANDO: Cuénteme cómo sucedió.

JULIÁN: Yo quería que todo saliera bien esa vez.

ARMANDO: Lo que no es novedad.

JULIÁN: No, no es ninguna novedad. Pero aunque todo estaba bien, yo quería que saliera mejor que otras veces.

ARMANDO: ¿Por qué, si todo parecía marchar bien?

JULIÁN: Quizás por el hecho de que participaba mi hija.

ARMANDO: ¿Y luego?

JULIÁN: Revisé los detalles, me cercioré de que todo estuviera en su lugar, de que cada quién hiciera lo que le correspondía, y efectivamente: ya no faltaba nada por hacer, sólo esperar la hora del estreno.

ARMANDO: ¿Cuánto faltaba para el día del estreno?

JULIÁN: Faltaba poco.

ARMANDO: ¿De qué tiempo hablamos? ¿De semanas?

JULIÁN: De días. Faltaban pocos días. Y en medio del ensayo tomé un descanso porque comencé a sudar... A mí, que no se me acababan las fuerzas, y menos en un ensayo, comenzaron a írseme.

ARMANDO: ¿Le dio el bajón de pronto?

JULIÁN: ¡Me dio gacho el bajón!

ARMANDO: ¿Qué hizo y qué palabras pronunció?

JULIÁN: Les dije: “espérenme tantito, porque me siento cansado”.

ARMANDO: ¿Alguien notó lo que le pasaba?

JULIÁN: Sí, pero al igual que yo: no le dieron la mayor importancia. Así que les dije: “Bueno, vamos a terminar el ensayo para irnos a casa”, pero yo seguí con esa sensación de cansancio y pérdida de fuerzas.

ARMANDO: ¿Y terminaron de ensayar?

JULIÁN: Terminamos el ensayo y me fui a casa, pero estando allá volví a sentirme mal. Me puse a sudar y entonces me entró miedo.

ARMANDO: ¿Cómo era la molestia que sentía? ¿Había dolor, ansiedad, o solo la realidad alterándose?

JULIÁN: No había dolor punzante. Era más algo que me quitaba las fuerzas...

ARMANDO: ¿Qué hizo luego?

JULIÁN: Le avisé a mi mujer, y ella dijo: “¡Vámonos a la clínica!”

ARMANDO: ¿Y qué pasó allá?

JULIÁN: Allá me dijeron lo que estaba pasándome. Afortunadamente no hubo necesidad de hacer una operación a corazón abierto. La intervención fue mínima y con ella vinieron las recomendaciones.

ARMANDO: ¿Cómo impactó esta situación en su grupo teatral?

JULIÁN: Por supuesto que negativamente. ¡Porque ya todo estaba listo!

ARMANDO: ¿Qué le dijeron los médicos?

JULIÁN: Me dijeron: “Tienes qué descansar. Ya no puedes dedicarte a eso si no es con riesgo de tu vida”. Y hablaban seriamente.

ARMANDO: ¿Cómo afrontó esa nueva realidad?

JULIÁN: Con tristeza al principio. Después, con filosofía.

ARMANDO: ¿Qué hizo posteriormente?

JULIÁN: Lo primero que hice fue hablar con el director del Teatro de la Ciudad para disculparme: “Es la primera vez en mi vida que debo suspender una obra porque me siento mal. ¡En mi vida! Devolveré el dinero, y si hay algo más que deba devolver por favor me dices”, le dije. Y todo terminó.

ARMANDO: Todo terminó... Se oye fatal.

JULIÁN: ¡Todo el proyecto! Pero no mi vida, ni mi ánimo por el teatro.

ARMANDO: Así está más claro.

JULIÁN: Todavía no me quieren allá arriba...

ARMANDO: ¿Qué siente hoy, cuando ve que otra persona está montando la obra que usted dejó inconclusa?

JULIÁN: Nada negativo, por supuesto. Al contrario. Ella me ha pedido consejo y

se lo he dado. ¡Pero definitivamente mi versión era mejor!

ARMANDO: No lo dudo.

JULIÁN: ¿Ya viste lo que hizo?

ARMANDO: No.

JULIÁN: Ven a ver la obra para que luego me des tu punto de vista.

ARMANDO: ¿Cómo la ha visto usted?

JULIÁN: A mi juicio, tiene muchas cosas criticables.

ARMANDO: Al ver eso, ¿cree que usted intente ponerla algún día?

JULIÁN [suspira]: No lo creo. Ya tengo mis añitos y debo irme despacio.

ARMANDO: En el libro de Alejandro Cantú, es justo en ese punto donde termina la historia: con su retiro del teatro por motivos de salud¹³.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: La edición es del año 2004, por cierto.

JULIÁN: Efectivamente.

ARMANDO: El libro cierra con una carta de su hija, donde le echa toda clase de porras y bienaventuranzas. Permítame leérsela:

Pa': Sé que tanto "La Gaviota" como "Zuzanka" significan para ti mucho más de lo que me pueda imaginar; el vínculo de tu juventud (¿quizás Checoslovaquia?), tus triunfos, tus sueños... y sé que con ellas pretendes legarme todo lo que eres. Independientemente de que se lleve a cabo el proyecto o no, quiero que sepas que el legado ya lo llevo en la sangre, y es algo que me llena el corazón de orgullo y alegría. Pa' hermoso, sigamos disfrutando de cada momento que compartimos. Te ama y estará siempre contigo: Tu Nina, tu Zuzanka... la heredera de tus sueños: Juliana.

LA EXPULSIÓN DE LA UANL, POR *LOS CHICOS DE LA BANDA*

ARMANDO: ¿Conoció a Isaac Alcorta?

JULIÁN: Lo conocí, pero lo traté poco.

ARMANDO: Él fue mi maestro de teatro.
En primaria y secundaria.

JULIÁN: Lo recuerdo con el grupo teatral
de la Facultad de Medicina.

ARMANDO: “Iatros”.

JULIÁN: Sí.

ARMANDO: Ahí trabajó hasta el fin de
sus días.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: Él decía que el *gay power*
regiomontano tiene su sede en el medio
teatral.

JULIÁN: Efectivamente: el poder
homosexual.

ARMANDO: ¿Por qué hay tantos
homosexuales en teatro? ¿Tiene usted
alguna tesis?

JULIÁN: Por una simple razón.

ARMANDO: ¿Cuál es?

JULIÁN: ¡Porque todos somos!

ARMANDO: ¡Je, je, je!

JULIÁN: ¡Ja, ja, ja!

ARMANDO: Quiero aclarar que no hago
esta observación como una crítica a la
condición gay.

JULIÁN: Y no debe serlo. Hoy estamos en
una fase histórica donde eso ya no es un
problema.

ARMANDO: Como en el pasado.

JULIÁN: Sí, como en el pasado.

ARMANDO: Yo tengo amigos que son
homosexuales.

JULIÁN: También yo: tengo grandes
amigos que tienen ese “defecto”.

ARMANDO: Pero en las artes esta condición
se evidencia más en el teatro, como lo
decía Isaac.

JULIÁN: Es cierto.

ARMANDO: También en la danza ocurre, aunque los bailarines son menos numerosos que los actores.

JULIÁN: Así es: la comunidad de la danza profesional no se compara, proporcionalmente hablando, con la de teatro.

ARMANDO: Ese fue un problema para su padre, me contaba, cuando usted decidió hacer teatro.

JULIÁN: Claro, porque él era un hombre de otra época, con otros valores, pero finalmente terminó por apoyarme.

ARMANDO: ¿Representó la condición gay de sus amigos o colegas un problema serio para usted en su vida personal o profesional?

JULIÁN: No de modo directo.

ARMANDO: ¿De qué manera entonces?

JULIÁN: Hubo un rector que me corrió de la universidad por haber puesto *Los chicos de la banda*.

ARMANDO: ¡Pero esa obra fue todo un éxito de taquilla! Con ganancias incluso para la misma universidad. ¿O me equivoco?

JULIÁN: No, no te equivocas.

ARMANDO: Además la obra fue premiada y elogiada por la crítica seria.

JULIÁN: Cierto.

ARMANDO: Los datos que tengo dicen que usted la representó más veces que el resto de sus obras: 240 representaciones habla de que esa ha sido su obra más exitosa.

JULIÁN: En ese sentido, lo es. Porque en otros sentidos están *La sonata a Kreutzer* o *El juego de Zuzanka*, que también me dieron mucha satisfacción y también ganaron premios.

ARMANDO: En esencia, ¿cuál considera que es la mejor de sus obras?

JULIÁN: La verdad no lo sé.

ARMANDO: ¿Qué dice cuando se lo preguntan?

JULIÁN: Cuando me lo preguntan no sé qué responder al respecto.

ARMANDO: ¿Cuál fue el problema que tuvo en la universidad con *Los chicos de la banda*?

JULIÁN: Que le fueron a decir al rector que yo estaba usando el Teatro Mayo para hacer joterías. Y que con esa obra en vez de proyectar algo positivo de la universidad estaba desprestigiándola.

ARMANDO: ¿Y el rector lo creyó?

JULIÁN: Lo creyó. Le lavaron el coco.

ARMANDO: ¿Cuál fue la causa de fondo del problema, según usted?

JULIÁN: ¡Las envidias!

ARMANDO: ¿Las envidias?

JULIÁN: Sí: las envidias. Me envidiaban porque yo tenía mucho éxito con todo lo que hacía.

ARMANDO: Parece inverosímil, por infantil.

JULIÁN: ¡Pero es cierto! Hubo amigos cercanos que luego me contaron cómo se fraguó mi salida.

ARMANDO: ¿Quién lo grilló y cómo es que la máxima autoridad universitaria se tragó ese cuento?

JULIÁN: Lo hizo una persona que era muy allegada a él, y aprovechando eso, quiso tomar mi lugar.

ARMANDO: ¿Lo consiguió?

JULIÁN: Lo consiguió, pero como director teatral no tuvo ningún éxito.

ARMANDO: ¿Por qué lo dice?

JULIÁN: Porque la prueba está en que luego de mi salida el teatro fue cerrado y la universidad tuvo que venderlo a precio de remate, lo que no deja de ser una tragedia, porque imagínate: cerrar un espacio cultural en vez de abrir otros es siempre un retroceso.

ARMANDO: ¿Quién era el rector?

JULIÁN: Alfredo Piñeiro.

ARMANDO: Yo recuerdo a Piñeiro como

alguien muy capaz en su profesión de médico e investigador, pero por otro lado como alguien muy poco sensible a las cuestiones artísticas. Echó abajo proyectos que habían sido creados por el propio Raúl Rangel Frías, sin duda el rector más ilustre que la universidad ha tenido, y cerró centros de investigación como el de la Facultad de Química, donde había investigadores eminentes, solo porque no comulgaban con su línea política.

JULIÁN: Desgraciadamente las cosas en política son así. Como en el paleolítico.

ARMANDO: Pero ahí está la prensa, donde muchos de esos acontecimientos se consignan, si no todos. Y hay voces de peso que secundan eso que usted me cuenta, que finalmente le conceden la razón histórica.

JULIÁN: El tiempo me ha dado la razón más de una vez.

ARMANDO: ¿Por qué regresó, luego de esa injusticia?

JULIÁN: Porque como el Chapulín Colorado se dijeron: “¡Oh!, ¿y ahora quién podrá salvarnos?” y de nueva cuenta me llamaron.

ARMANDO: Dio vuelta la rueda.

JULIÁN: Así es. Y no es la primera vez en que una de mis obras causa problemas.

ARMANDO: Me contaba que cuando fue a México a presentar *Los chicos de la banda* también hubo problemas.

JULIÁN: Los hubo, pero con la comunidad homosexual desinformada.

ARMANDO: ¿Qué sucedió en esa ocasión?

JULIÁN: Nos llegaron rumores de que unas locas se habían juntado y querían cerrarnos el teatro.

ARMANDO: ¿Por qué razón?

JULIÁN: Protestaban por el tema de la obra.

ARMANDO: ¿Aunque no la habían visto?

JULIÁN: La habían visto, pero dirigida por Nancy Cárdenas, donde sí se pitorrean por momentos de la condición gay, y quizás eso les inquietaba mucho. El tratamiento, sin embargo, que nosotros hicimos del tema fue distinto. La mía era una versión que trataba con seriedad el problema del homosexualismo.

ARMANDO: ¿Qué pasó en medio de ese trance?

JULIÁN: Naturalmente había el temor de que llegaran en medio de la función y nos armaran un alboroto.

ARMANDO: ¿Y ocurrió?

JULIÁN: No, por fortuna.

ARMANDO: ¿Qué o quién los disuadió?

JULIÁN: No sé si los responsables del teatro alertaron a la policía o se habló con los ofendidos y entonces nos permitieron actuar.

ARMANDO: ¿Le dieron el beneficio de la duda?

JULIÁN: Nos lo concedieron, por así decirlo, y luego esta misma gente hablaba maravillas de la obra. El temor que tenían era infundado, pues. Incluso ganamos algún premio con la puesta.

ARMANDO: Así como la mejor opinión de la crítica capitalina, según veo las notas de prensa.

JULIÁN: Sí. Y lo mismo ocurrió con otras obras que también pusimos allá.

ARMANDO: Lo que no es fácil.

JULIÁN: No es nada fácil que los chilangos hablen bien de ti, si eres de provincia.

ARMANDO: ¿Participaba *Los chicos de la banda* en un concurso en México mientras ocurrió ese problema?

JULIÁN: No, sólo se trataba de una muestra.

ARMANDO: ¿Cuál muestra?

JULIÁN: Era la muestra de lo mejor del teatro de provincia y *Los chicos de la banda* representaba a la zona de Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas, porque entonces se manejaba por zonas.

ARMANDO: Y la prensa habló bien de usted, a pesar de la escaramuza.

JULIÁN: Así es. Y allí están los periódicos, que lo confirman.

UN CARNET NUNCA VISTO



ARMANDO: Ajado y apenas legible es como aparece hoy el carnet número 15347, que acredita a Julián Guajardo Lozano como miembro del Partido Comunista Mexicano. Está firmado en la ciudad de México, D.F. por el Secretario General del Comité Central, Arnoldo Martínez Verdugo, y tiene fecha del 22 de febrero de 1978.

JULIÁN: ¡Jamás lo he mostrado a nadie!

ARMANDO: ¿Por qué? ¿Tiene miedo de mostrar sus verdaderas tendencias?

¿O acaso se arrepiente de haber sido militante de izquierda?

JULIÁN: Nada de eso. No lo mostraba porque no confiaba en nadie de las personas que querían hacer mi historia.

ARMANDO: ¿Nadie jamás le inspiró la confianza suficiente de mostrarlo?

JULIÁN: Sólo hasta cierto punto.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque eran solo reporteros que

querían cubrir sus notas y no podía exhibir el documento sino en algo más serio.

ARMANDO: ¿Cómo un libro?

JULIÁN: Como un libro. No en revistas ni pasquines.

ARMANDO: Me alegra entonces que estemos haciendo ese libro. Y por supuesto: que yo le inspire confianza. ¿Estamos viendo una primicia en este carnet?

JULIÁN: Estamos viendo algo original de mi historia personal.

ARMANDO: Guárdelo bien. No lo vaya a perder. Pareciera un simple cartón, pero en él hay toda una historia con un costo político, supongo.

JULIÁN: Así es.

ARMANDO: Hábleme de ello. ¿Qué hay detrás de su filiación?

JULIÁN: A comienzos de los años sesenta, cuando comencé a destacar como director, llamé no solo la atención del público al que le gustaba el teatro, sino también la de algunos políticos.

ARMANDO: Lo que prueba que el arte no se desliga de la política.

JULIÁN: Para nada. Entonces unos de ellos me invitaron a “hacer algo más” por sus causas particulares.

ARMANDO: ¿Por sus partidos?

JULIÁN: Por sus partidos.

ARMANDO: ¿Por qué cree que lo hicieron?

JULIÁN: Unos lo hicieron por mera simpatía, y otros porque veían en mí a un vocero de ideas –un vocero importante– y que esas ideas le llegaban al público a través de mis obras.

ARMANDO: ¿Oyó el canto de sirenas en ese tiempo?

JULIÁN: Oí el canto, pero como Ulises, permanecí ajeno al poder.

ARMANDO: De lo contrario su carrera se hubiese manchado.

JULIÁN: Así es. Y por eso pagué una factura. Cuando yo era muy joven mi familia sufrió el hostigamiento de la Embajada de los Estados Unidos en México.

ARMANDO: ¿Por qué? ¿Cómo sucedió?

JULIÁN: Fue en los años sesenta. Todo porque había aceptado una beca del gobierno de Checoslovaquia, un país afín al bloque socialista.

ARMANDO: ¿De qué forma lo hostigaban?

JULIÁN: Llamaban a la casa por teléfono o enviaban mensajes escritos a mi padre,

tratando de asustarlo.

ARMANDO: ¿Qué cosas le decían?

JULIÁN: Le decían que no permitiera que yo me fuera para allá porque en ese lugar mi mente se iba a pervertir y me convertiría en otro. ¡Claramente le dijeron que me volvería comunista!

ARMANDO: Vaya preocupación. ¿Cómo reaccionó su padre?

JULIÁN: Al principio con miedo. Como todo padre, se sorprendió, y me preguntaba si eso no me iba a afectar en mi carrera, pero yo le di argumentos para que estuviera tranquilo. Pero los gringos insistieron.

ARMANDO: Si querían disuadirlo de ir a Checoslovaquia, ¿no hablaron directamente con usted?

JULIÁN: ¡Claro!

ARMANDO: ¿Y qué alternativa le dieron?

JULIÁN: Con tal de que no me fuera me ofrecieron una beca en una de sus

universidades. Con más lana, más tiempo, y otros beneficios.

ARMANDO: Lo que habría seducido a cualquiera...

JULIÁN: A cualquier hijo de puta, pero no a mí.

ARMANDO: ¿Por qué?

JULIÁN: Porque yo tenía bien clara y estudiada la cultura norteamericana. A mí no me ofrecían absolutamente nada los Estados Unidos, culturalmente hablando. Era y es una cultura muy pobre, a pesar de su riqueza material. Por eso, contra la voluntad del Tío Sam, decidí irme a Europa.

ARMANDO: Y allá se pervirtió: se volvió comunista.

JULIÁN: No. ¡Porque ya era!

ARMANDO: Je, je, je...

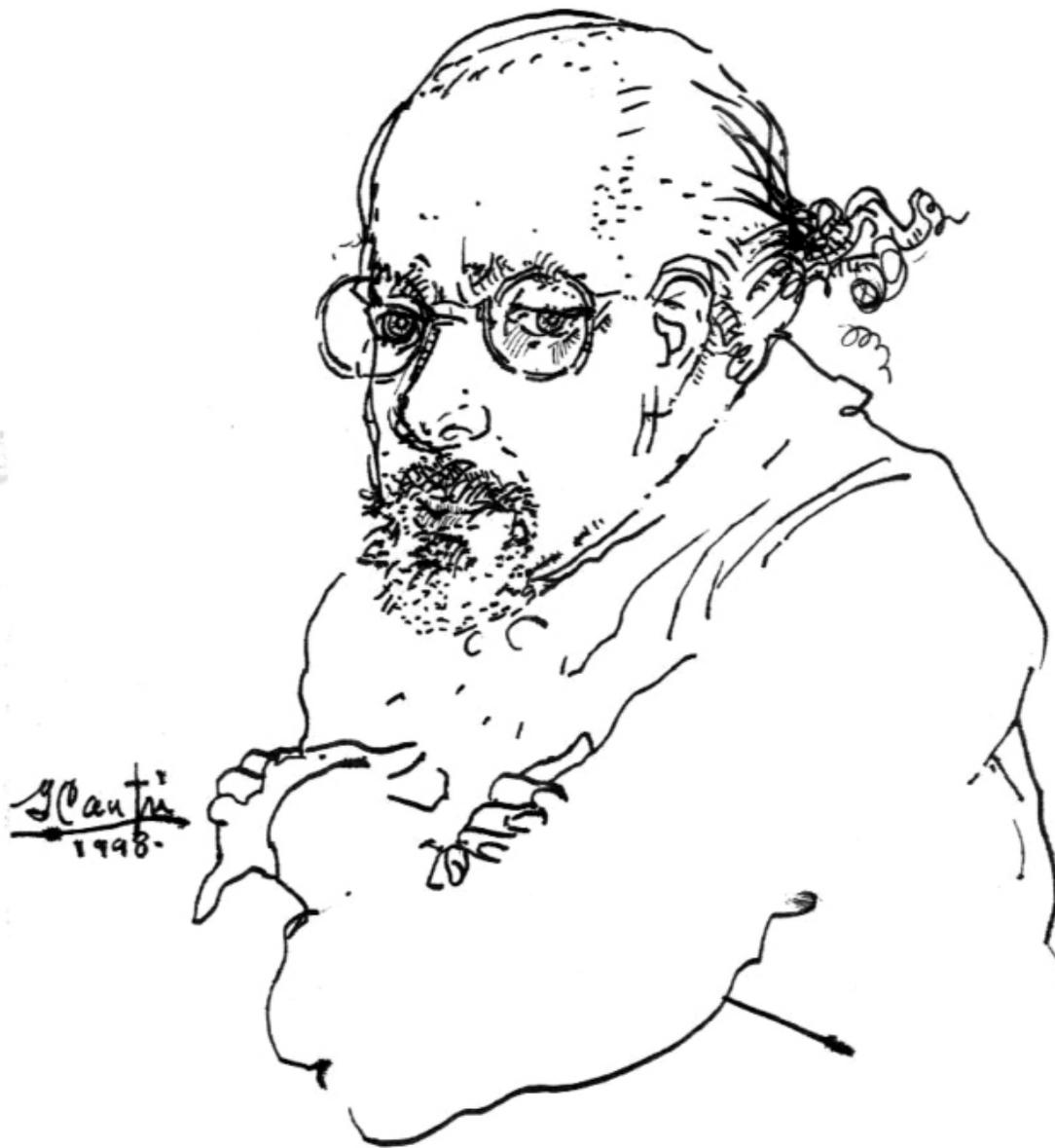
JULIÁN: ¡Ja, ja, ja!

GALERÍA

JULIÁN EN DIBUJOS



Julián. Dibujo de Jorge González Neri. Año 1963.



Julián Guajardo. Dibujo de Gerardo Cantú. Año 1998.



Julián. Dibujo de Gerardo Cantú. Año 2012.



Julián Guajardo. Dibujo de Héctor Carrizosa. Año 2012.



Julián. Boceto a lápiz de Héctor Carrizosa. Año 2012.



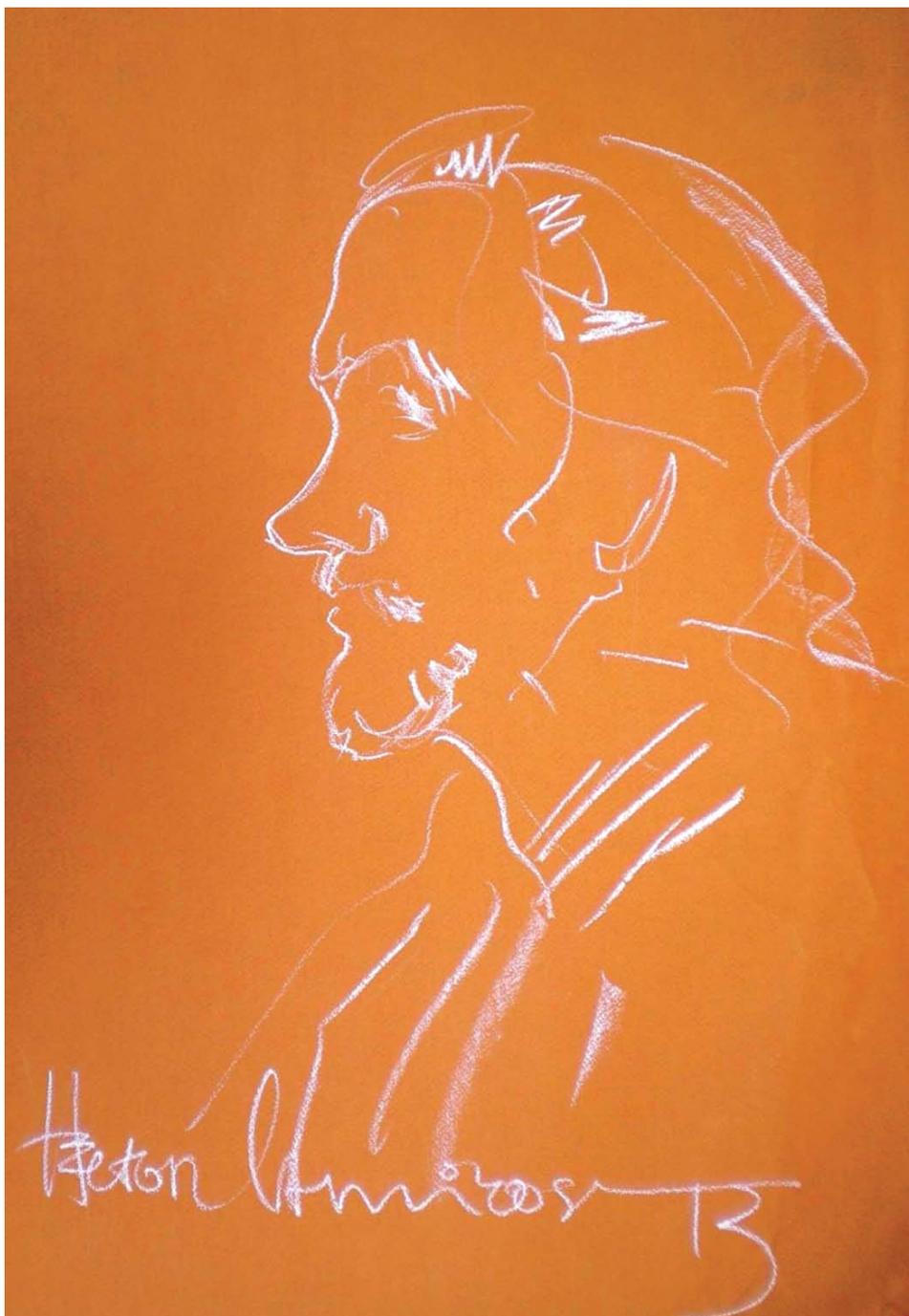
Julián Guajardo. Cartón de Felipe Ibarra. Año 2012.



Julián Guajardo. Dibujo en tinta china, de Sergio Villarreal. Año 2012.

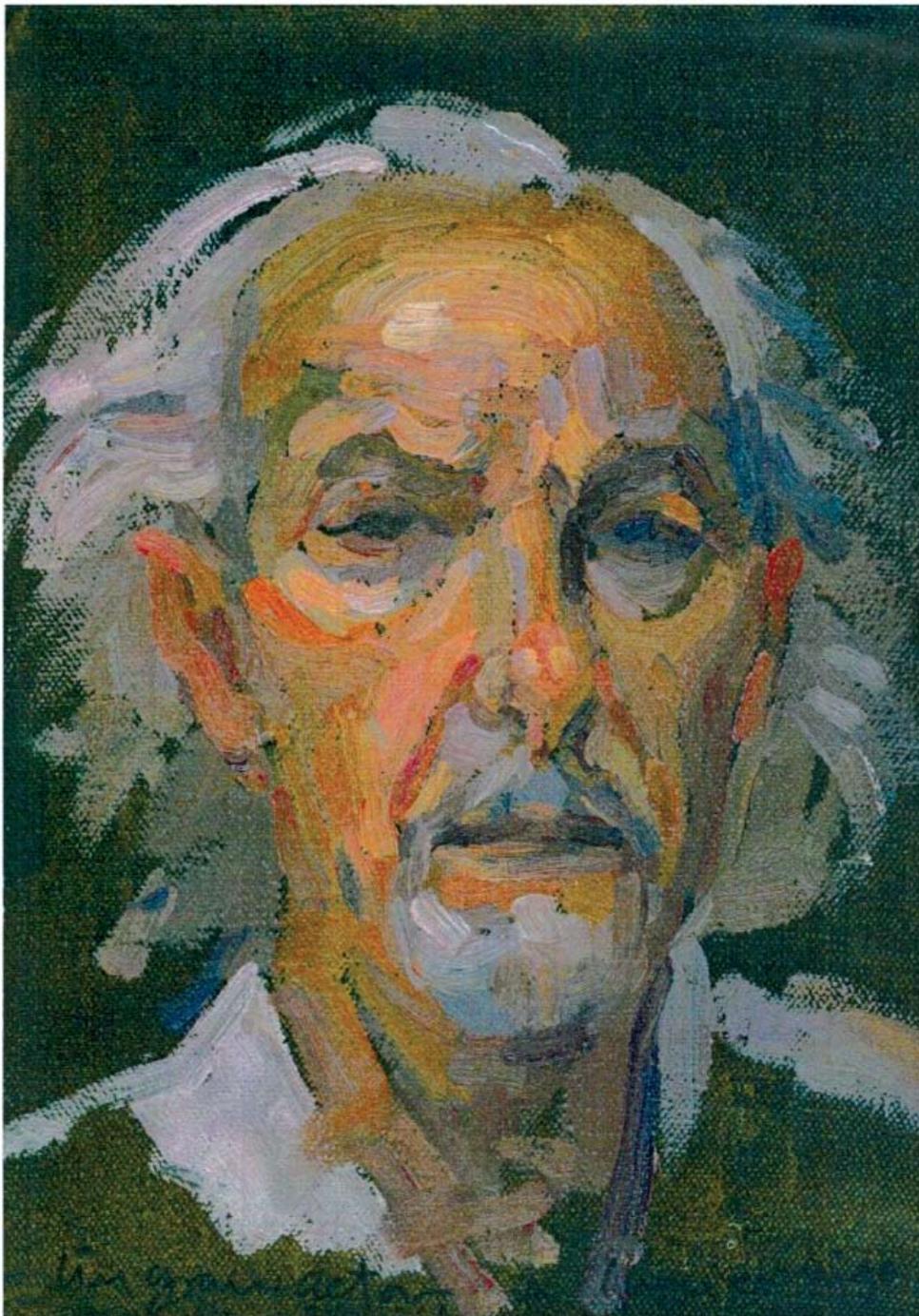


Julián, un Quijote sin mancha. Dibujo de Sergio Villarreal. Año 2012.

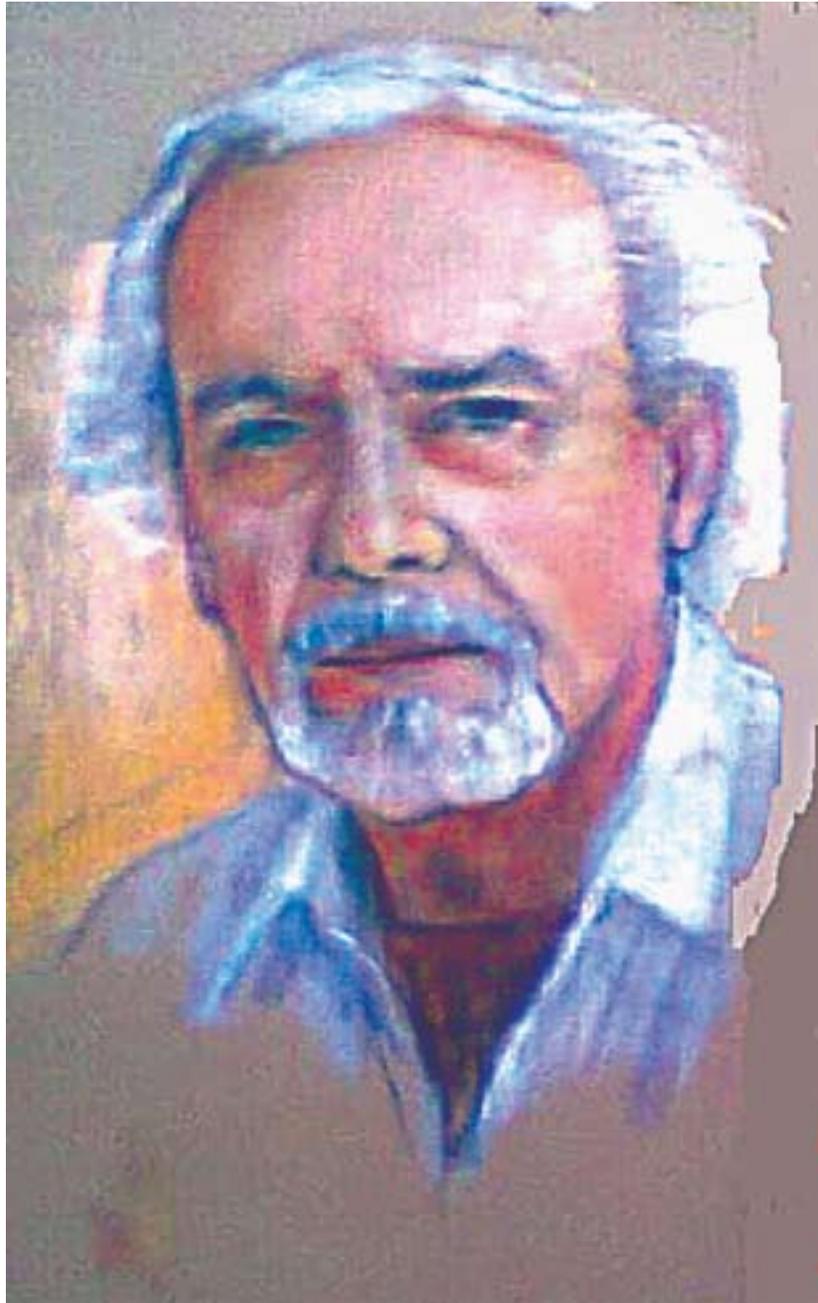


Boceto de Julián, por Héctor Carrizosa. Año 2013.

JULIÁN EN PINTURA

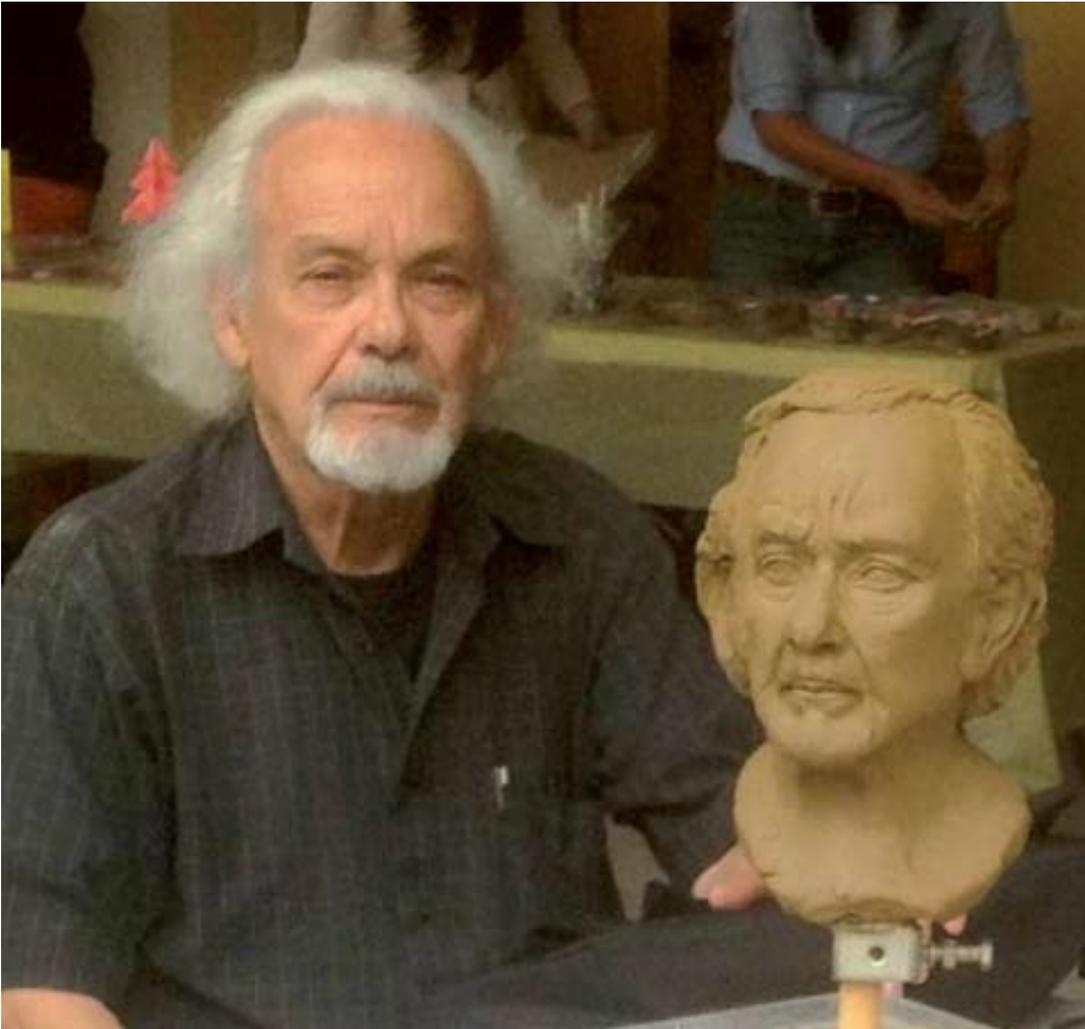


Julián Guajardo. Óleo de Héctor Carrizosa. Año 2012.



Julián. Pintura con gis. Autor: David González. Año 2013.

JULIÁN EN ESCULTURA



Primer paso: la réplica en barro. Enero de 2013.

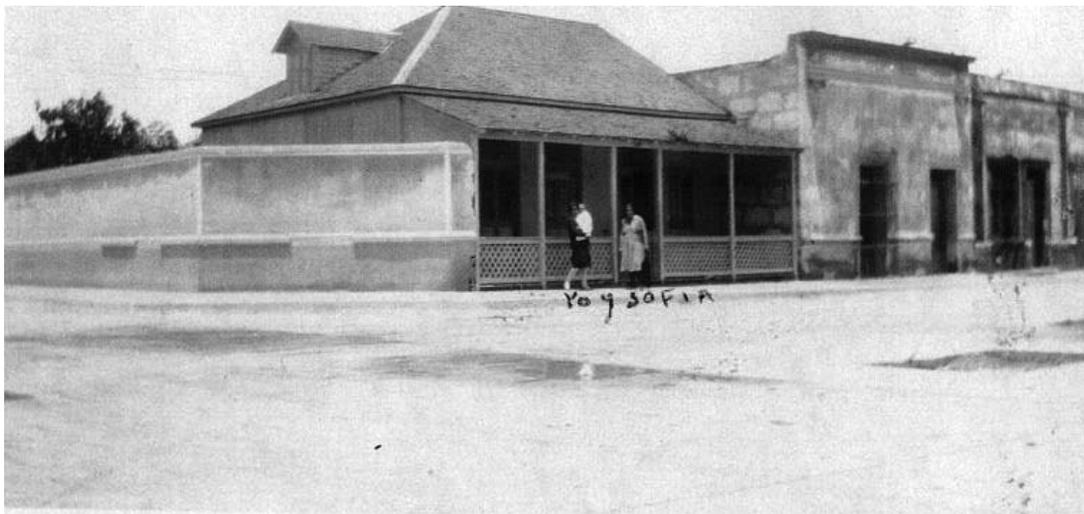


Segundo paso: el resultado en bronce. Obra del escultor Héctor Rodríguez. Febrero de 2013.

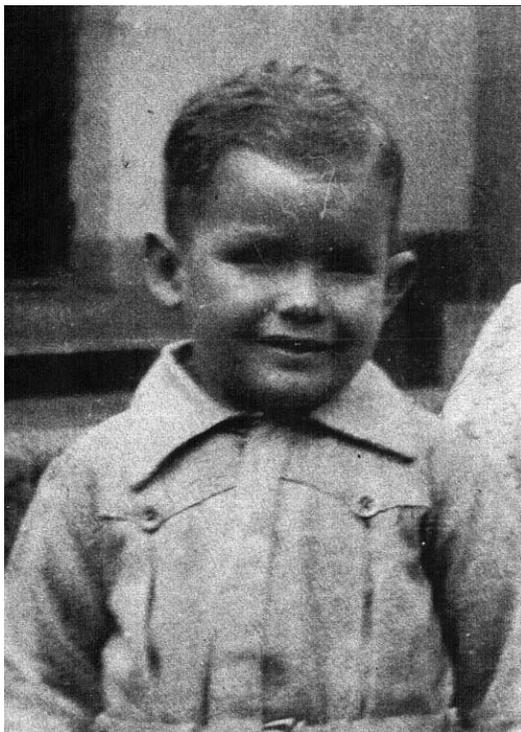


Tercer paso: el espejo de Narciso. Una mirada a la eternidad personal.

JULIÁN EN FOTOGRAFÍAS



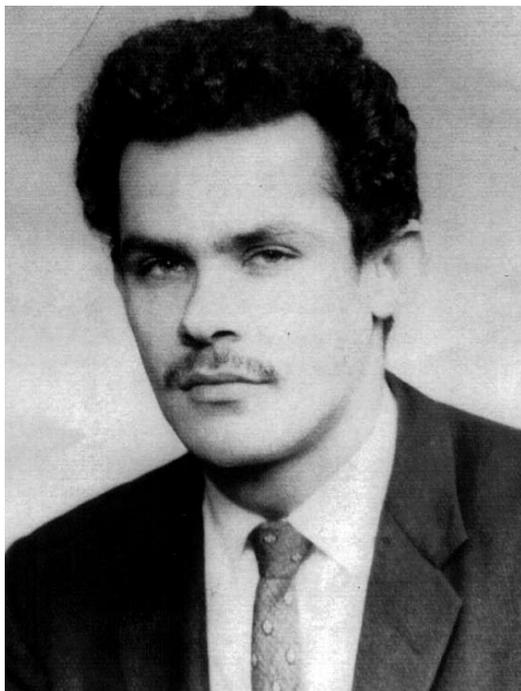
Casa donde nació Julián Guajardo, situada en las calles de Galeana y Treviño, hoy centro de Monterrey. Foto de 1930.



Julián a los cinco años de edad.
Foto de 1938.



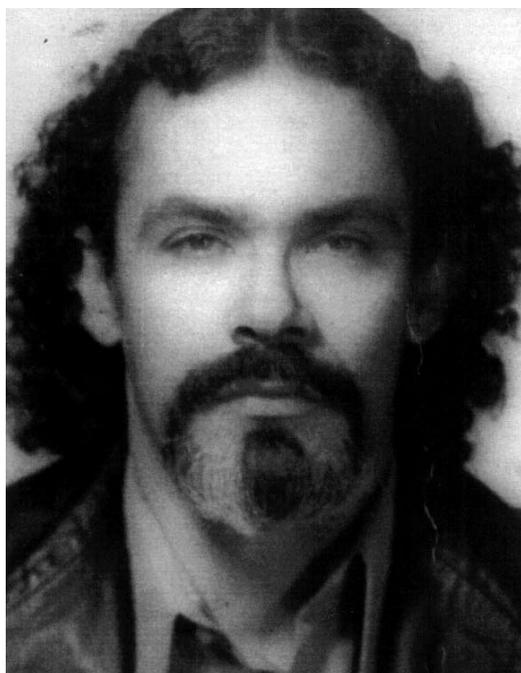
Julián a los 16 años. Foto de 1949.



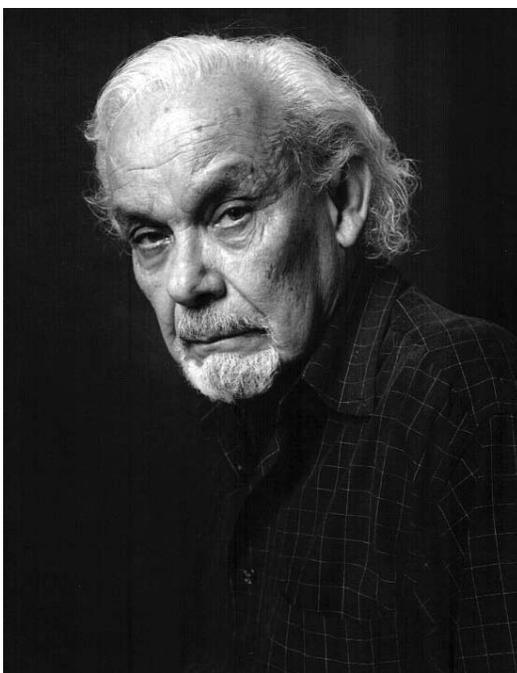
Julián a los 27 años. Foto de 1960.



Toma captada por un compañero de cuarto.
Lugar: Praga. Año 1961.



Julián a los 39 años de edad. Foto de 1972.



Julián a los 79 años. Foto de Juan Rodrigo Llaguno. Año 2012.



Estancia en Zacatecas. Foto de Julián Hugo Guajardo. Año 2012.



Joaquín Vázquez, Julián Guajardo y Sergio Benavides, en una coreografía de la Revista Musical Universitaria. Lugar: Aula Magna. Año 1951.



José de Jesús Aceves y Julián Guajardo. Foto de 1956.





Página anterior: Julián, en el papel de emperador en *Androcles y el león*, de Bernard Shaw. Obra dirigida por Luis Martín. Sede: Teatro Monterrey del IMSS. Año 1964.

En ésta página: Hugo Diomedes y Julián Guajardo en *El cuento del zoológico*, de Edward Albee. Sede: Teatro Calderón (Monterrey). Año 1965.



Blanca Martínez Vacca, Rubén de la Garza y Julián Guajardo en *Aló París*, de Miguel Mihura. Sede: Teatro El Grillo (Monterrey). Año 1966.

Página opuesta: Julián Guajardo en *Las moscas*, de Jean Paul Sartre. Sede: Teatro 11 de Julio. México, D.F. Año 1967.





Compañía de Teatro de la UNAM, dirigida por Julián Guajardo. Reparto de *El Juego de Zuzanka*. Lugar: México, D.F. Año 1970.

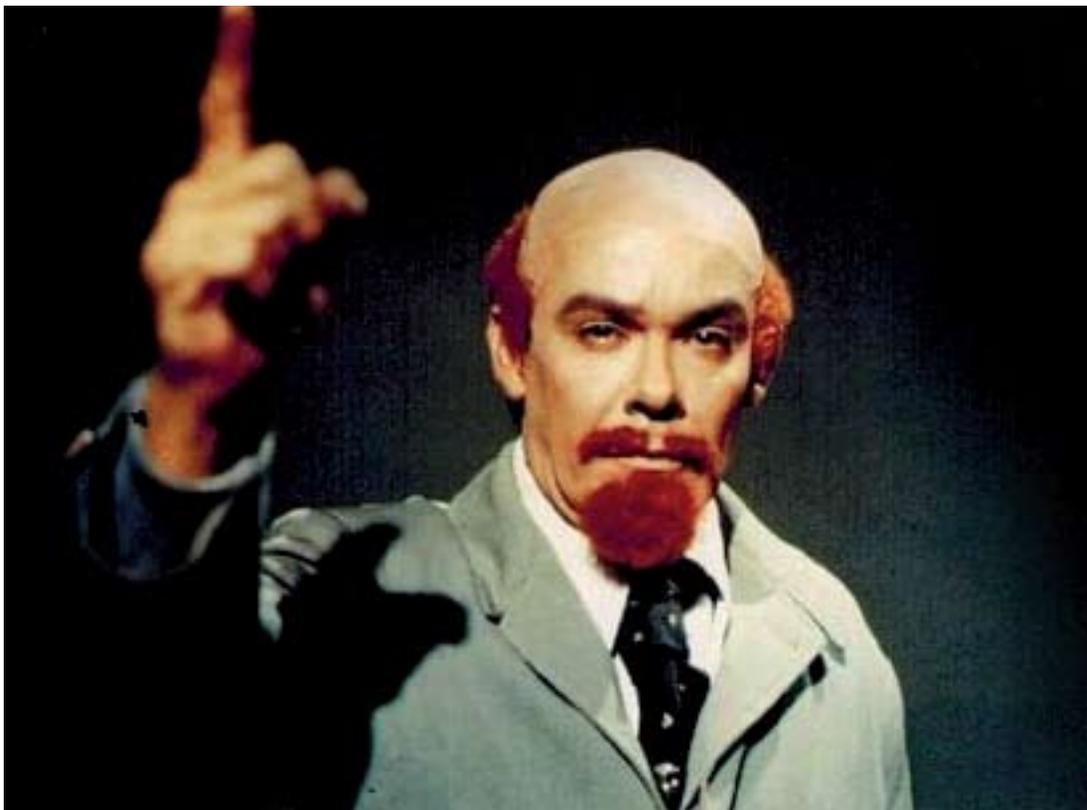
Página opuesta: Julián Guajardo en el papel de Emory, de *Los chicos de la banda*. Sede: Teatro Mayo de la UANL. Año 1978.





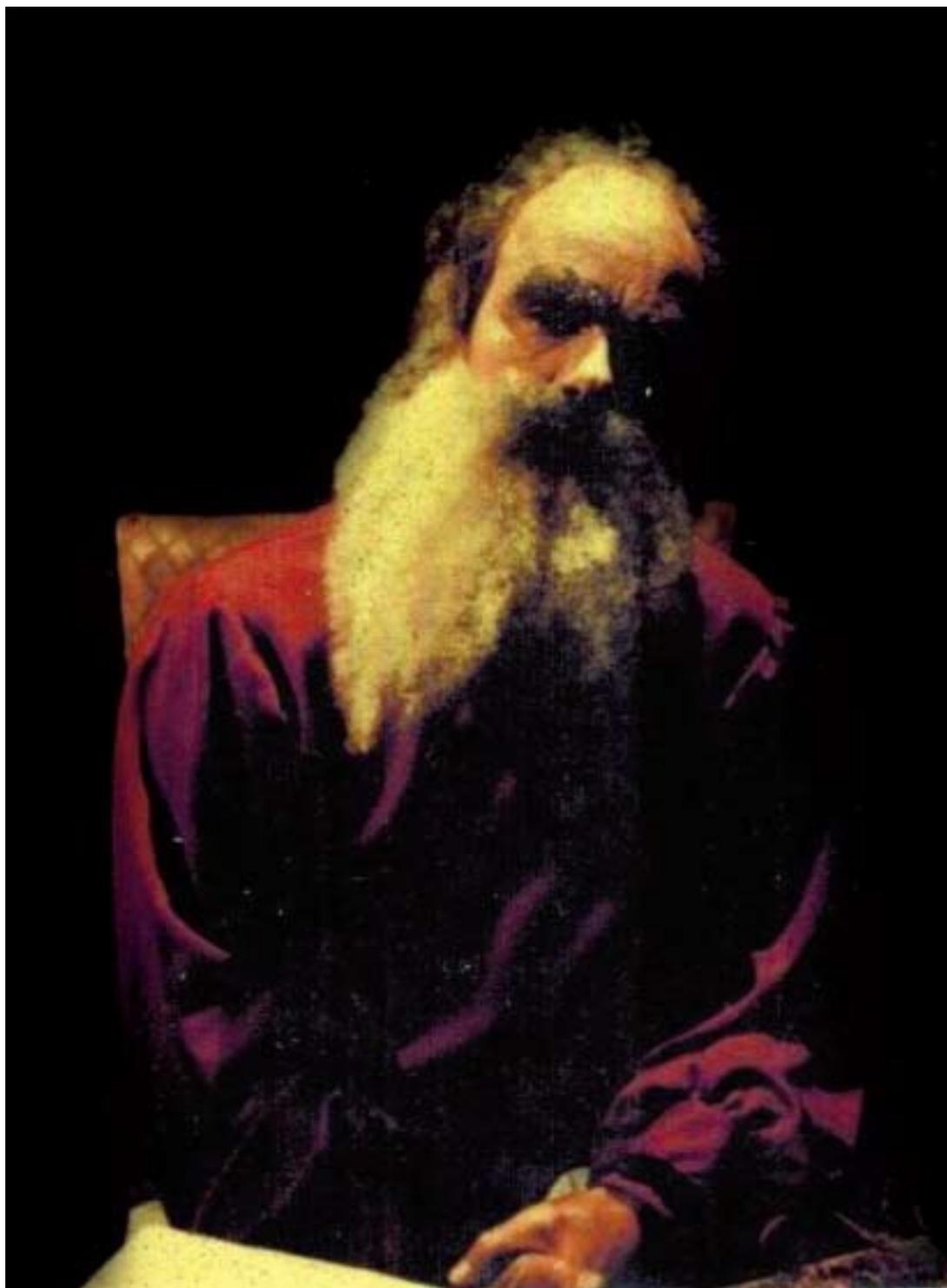
Ensayo de *La sonata a Kreutzer*, de Leon Tolstoi. Sede: Teatro Mayo de la UANL. Año 1977.
Página opuesta: escena de *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley. Sede: Teatro Mayo de la UANL. Año 1978.





Julián en el papel de Lenin. Teatro didáctico para el Departamento Central de Educación Audiovisual de la UANL. Año 1980.

Página opuesta: representando a Leon Tolstoi. Teatro didáctico para el Departamento Central de Educación Audiovisual de la UANL. Año 1980.





Escena de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Sede: Teatro Monterrey del IMSS. Año 1981.

Página opuesta: Luis Gimeno y José Alonso en una escena de *Crimen y Castigo*, de Fedor Dostoyevski. Obra dirigida por Julián Guajardo con la Compañía Nacional de Teatro del INBA. Sede: Teatro Jiménez Rueda de México, D.F. Año 1982.





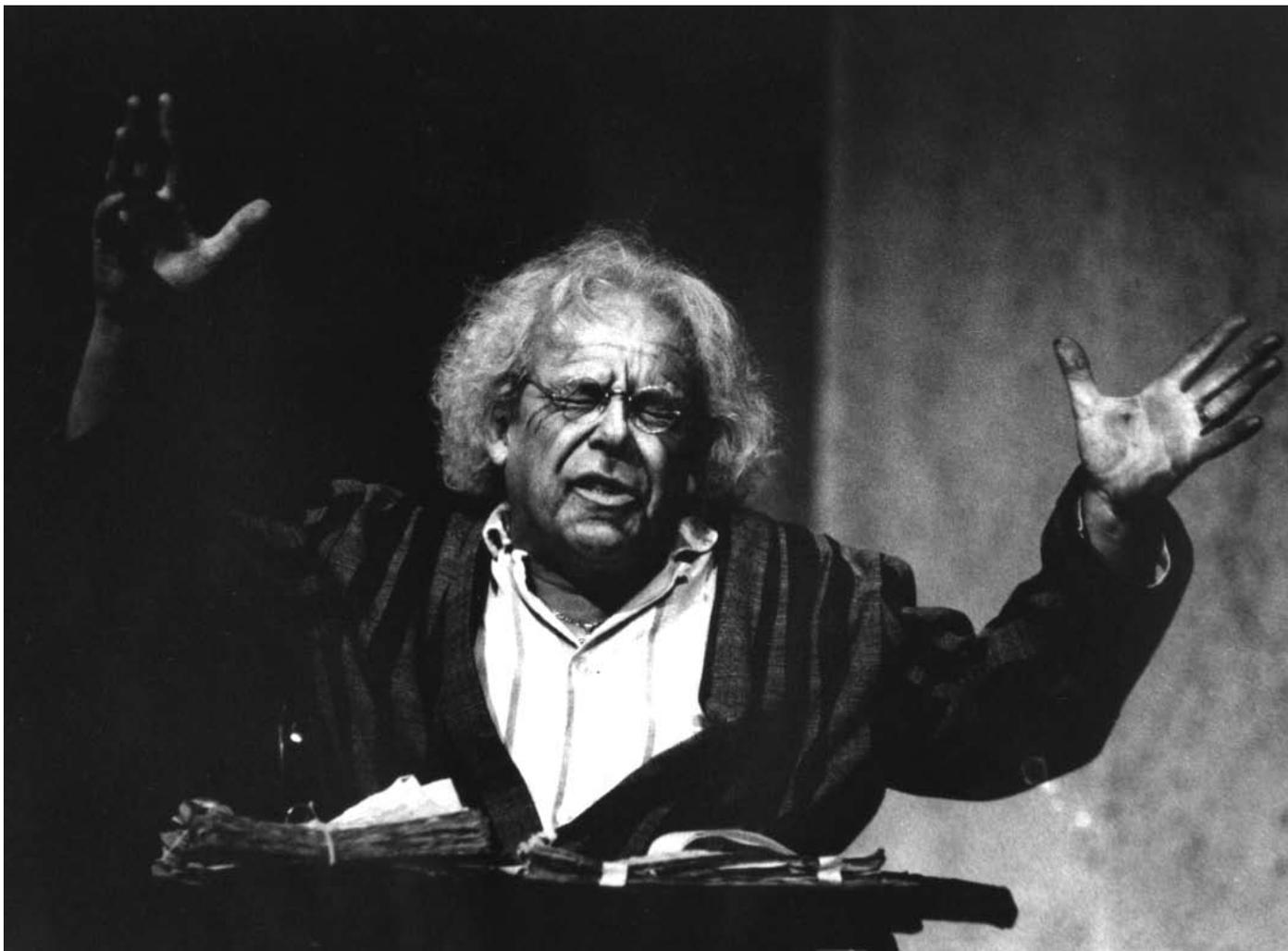
Haciendo el papel de Deus en *El juego de Zuzanka*, de Milos Macourek. Sede: Aula Magna de la UANL. Año 1983.

Página opuesta: Francisco Rangel en *El dandy del Hotel Savoy*, de Carlos Olmos. Obra dirigida por Julián Guajardo con la que se inauguró el XI Festival Nacional de Teatro en Monterrey. Sede: Teatro de la Ciudad. Año 1990.





Luis Martín y Julián Guajardo en *La vida de Galileo*, de Bertold Brecht. Dirección de Luis Martín Garza. Sede: Teatro de la Ciudad (Monterrey). Año 1992.



Julián Guajardo actuando en *El Proceso*, de Franz Kafka. Obra dirigida por Sergio García. Sede: Teatro Monterrey del IMSS. Año 1994.

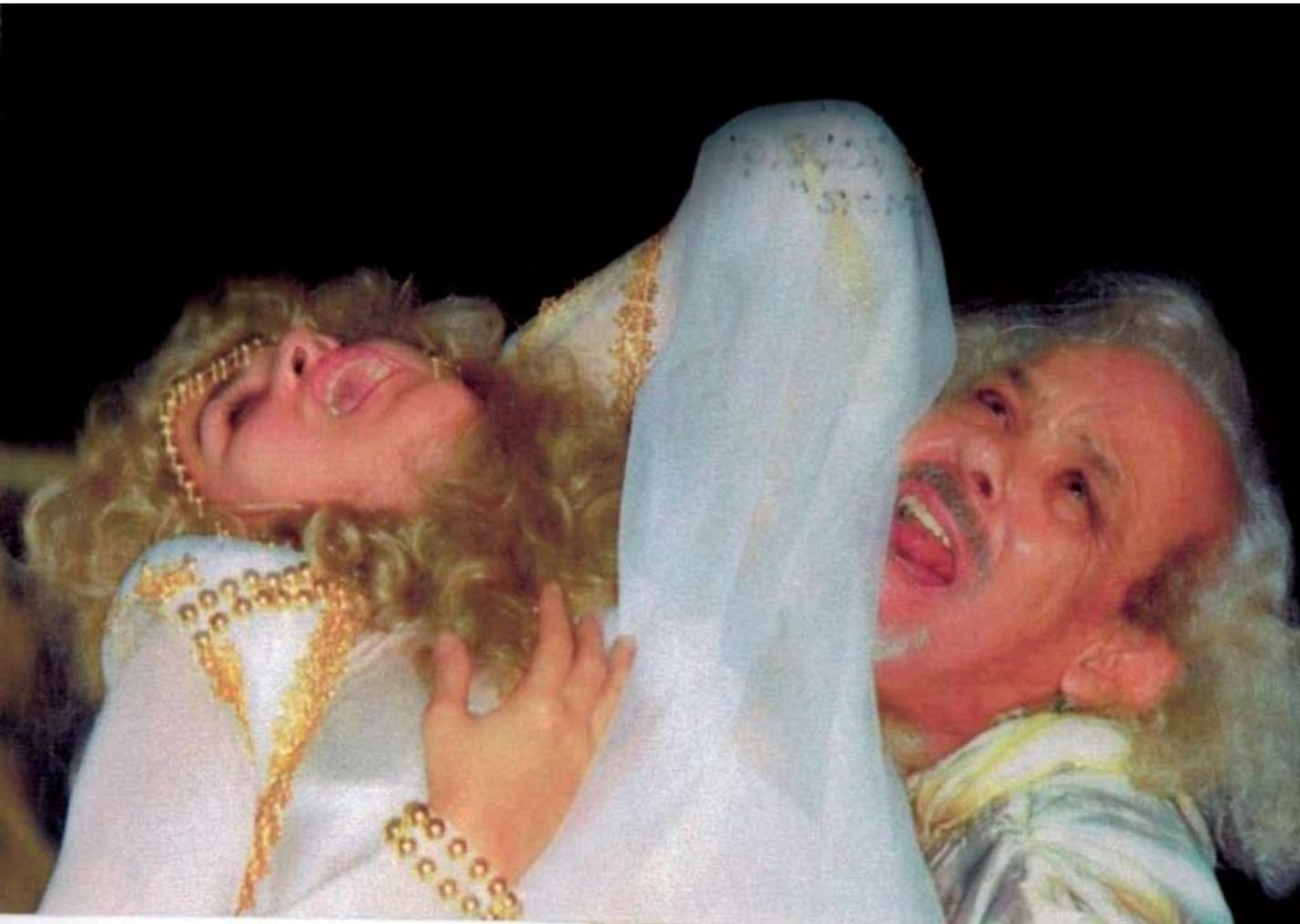




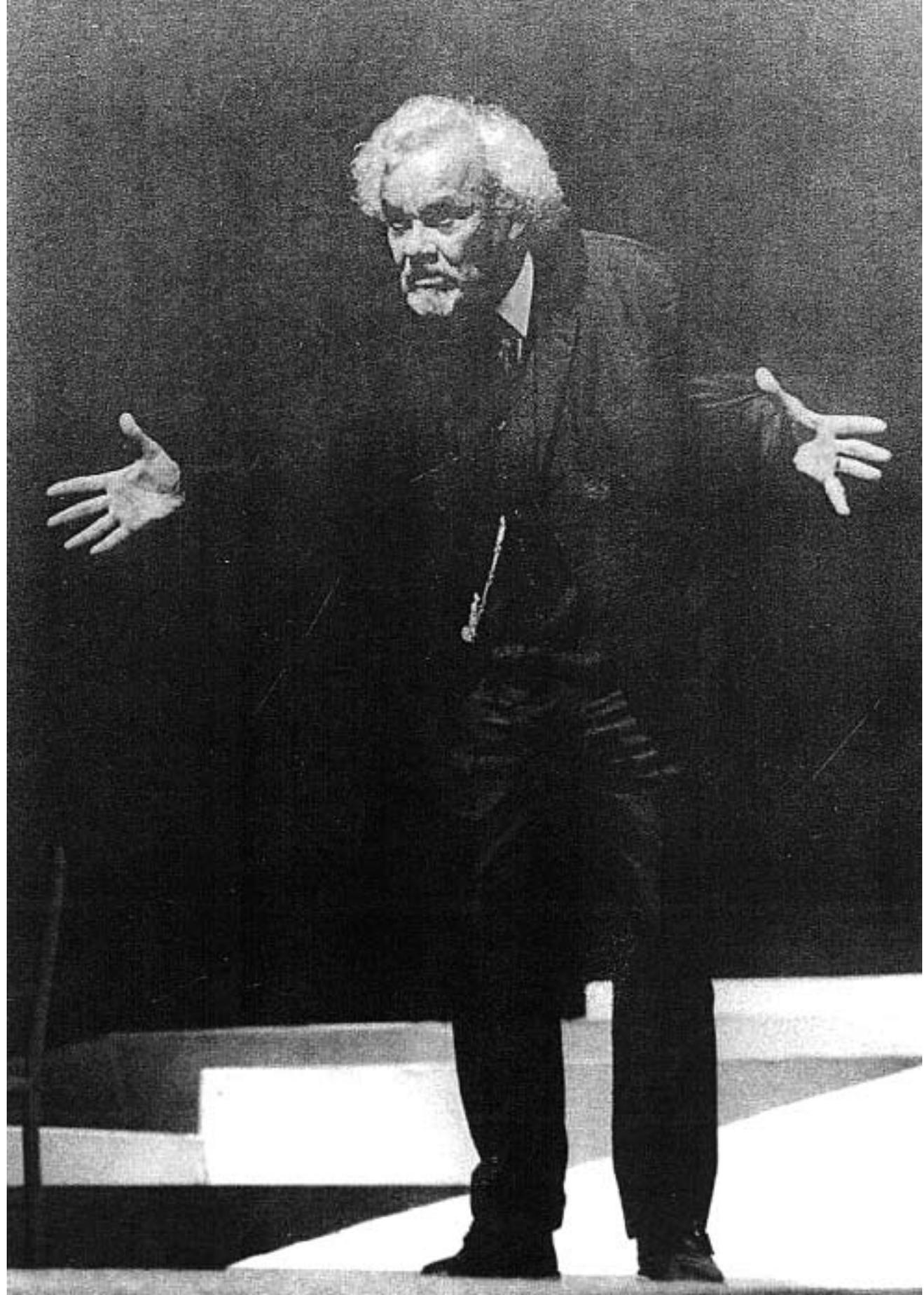
Página anterior: Julián Guajardo en el papel principal de *Genesisio, de cómico a santo*. Obra escrita y dirigida por Hernán Galindo. Sede: Nave Sopladores de la Fundidora Monterrey. Año 1993. En esta página: Julián Guajardo, Manuel Fernández y Rubén González Garza en el estreno de *Orquesta de señoritas*, de Jean Anouilh. Sede: Teatro de la Ciudad (Monterrey). Año 1997.



No podía faltar: Julián, contando un chiste para Ofelia Guillmáin. Lugar: Monterrey. Foto de 1998.



Rosalinda González y Julián Guajardo en *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota.
Sede: Teatro Universitario de la UANL. Año 1998.



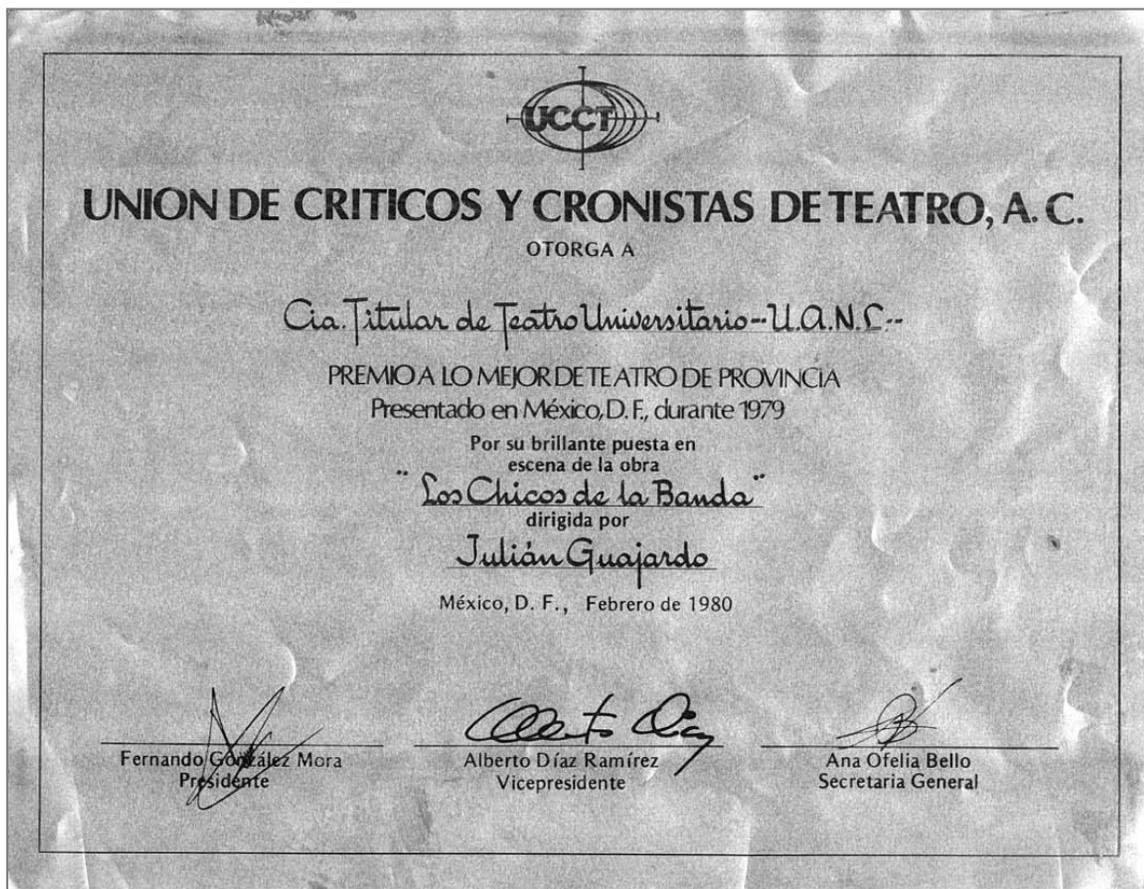


Página anterior: escena de *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder. Sede: Teatro de la Ciudad (Monterrey). Año 1999.

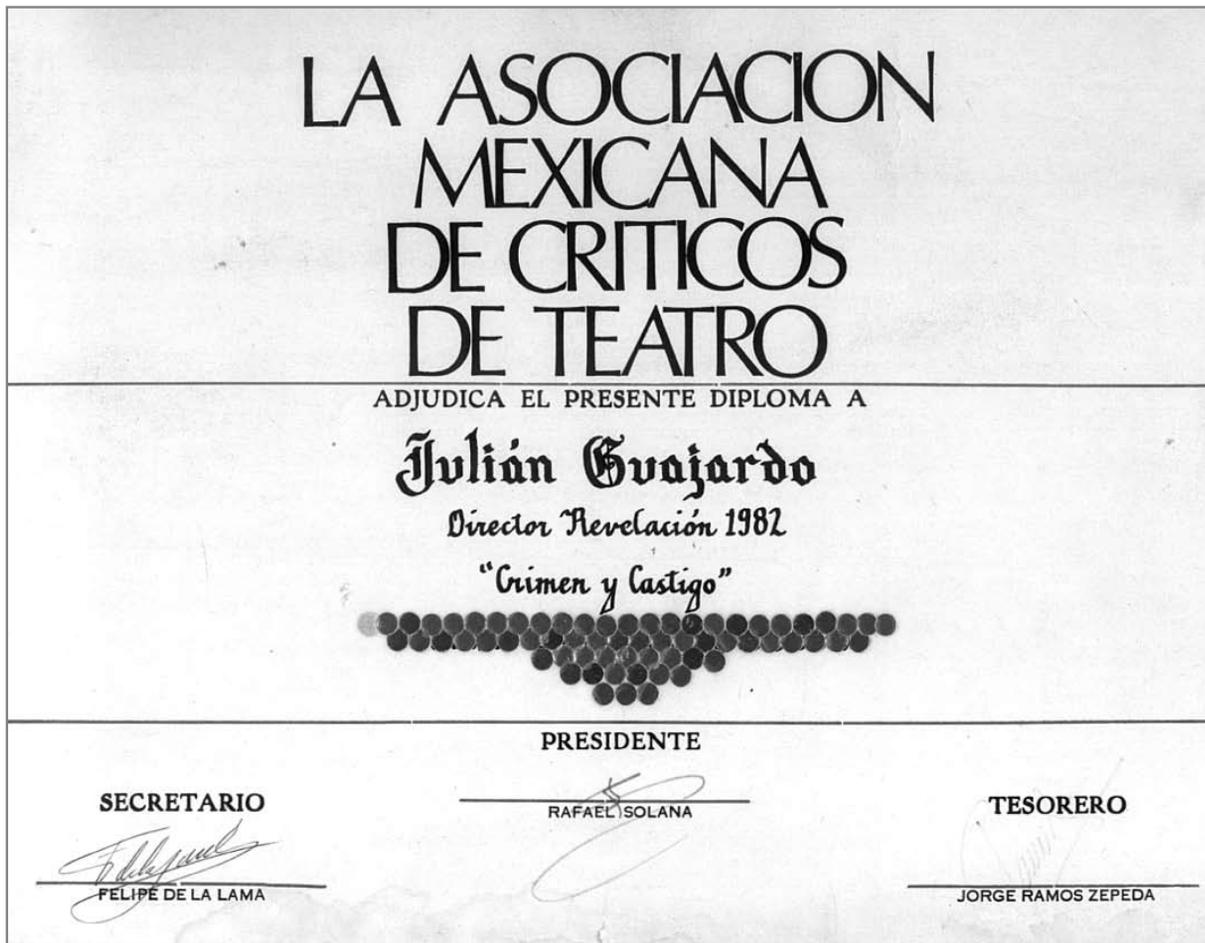
En esta página: Julián en el Teatro Universitario de la UANL. Año 1999.

**LA CONSTANCIA DE LOS PREMIOS.
¿O EL PREMIO A LA CONSTANCIA?**

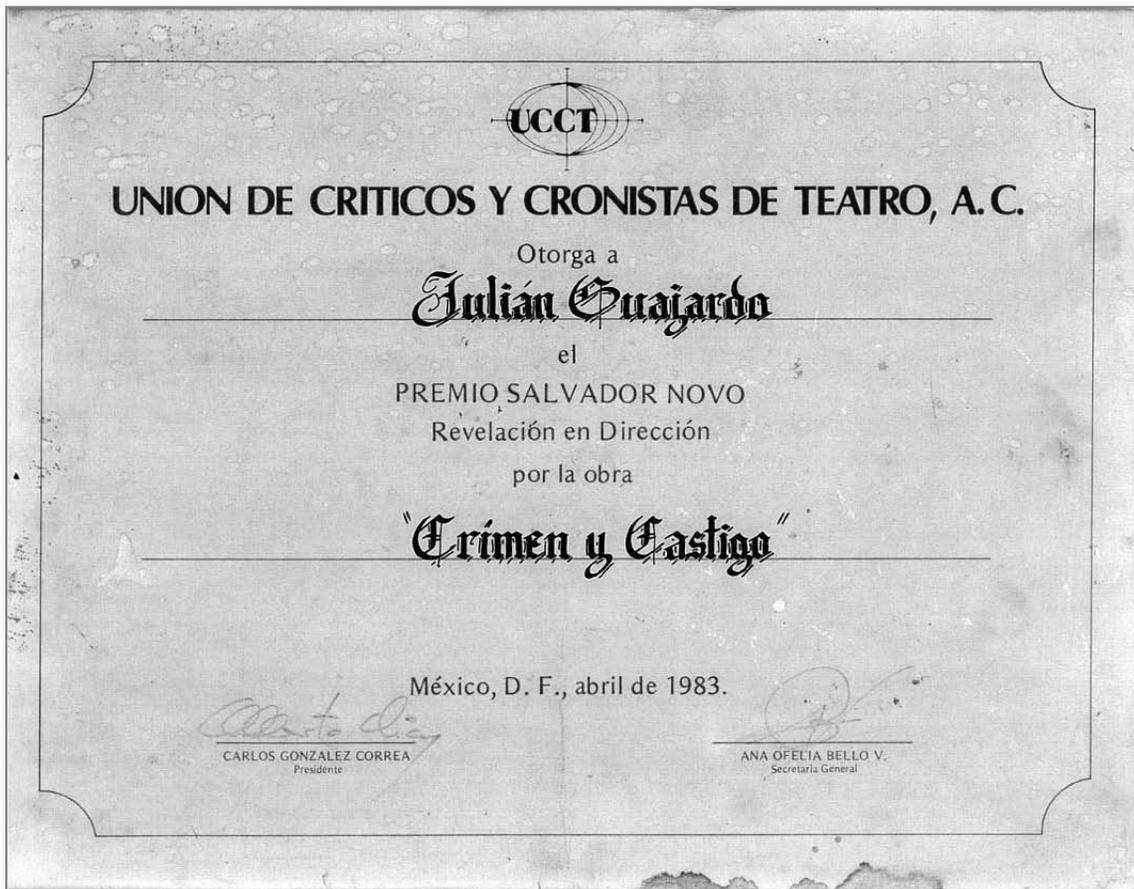
Los diplomas, las medallas, los trofeos, en la vida de Julián Guajardo son muchos. Estas son las imágenes de algunos de los más relevantes.



Por la obra *Los chicos de la banda*, la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, del Distrito Federal, concedió a Julián Guajardo el "Premio a lo mejor de teatro de provincia presentado en México durante 1979".



Diploma otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro a Julián Guajardo como "Director revelación 1982" por la obra *Crimen y castigo*.



La Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, A.C., concedió a Julián Guajardo el Premio Salvador Novo en la categoría de "Revelación en dirección" por la obra *Crimen y castigo*. Fecha del diploma: abril de 1983.

El Gobierno del Estado de Nuevo León

otorga la

Presea Estado de Nuevo León

al Mérito Cívico, 1993,

a

Julián Guajardo Lozano

en el área de

Teatro

Monterrey, Nuevo León, a 11 de febrero de 1994.

El C. Gobernador Constitucional
del Estado de Nuevo León



Sócrates Rizzo García

El C. Secretario General
de Gobierno



Leopoldo Espinosa Benavides

En esta página: Presea Estado de Nuevo León al Mérito Cívico 1993, otorgada a Julián Guajardo en la categoría de teatro. Página opuesta: Premio a las Artes 2003, concedido por la UANL a Julián Guajardo.

La Universidad Autónoma de Nuevo León



Otorga el

Premio HANL a las Artes 2003

a

Julián Guajardo Lozano

por su destacada trayectoria en el
área de Artes Corporales

“Alere Flammam Veritatis”

Monterrey, N.L., a 12 de Septiembre del año 2003.

El Rector


Dr. Luis J. Galán Montaño



El Secretario General


Ing. José Antonio González Treviño



ALGUNAS OPINIONES EN TORNO A JULIÁN

Ante la ignorancia de la oligarquía regiomontana, podríamos parafrasear a Bertold Brecht, al señalar que en esta ciudad hay hombres que han hecho teatro un año y son buenos; otros que lo hicieron varios años y son mejores; pero están aquellos como Julián Guajardo, que lo han hecho toda su vida. Esos son los imprescindibles de este bello arte; no digamos ejemplo de resistencia y dignidad en la defensa del oficio.

Raúl Rubio Cano (sociólogo)

*Julián es un apasionado del trabajo,
exigente e implacable con los actores.*

Jorge Villalobos (locutor)

Julián es una de esas personas nacidas para el arte.

Gisella Carmona (antropóloga)

Mi actor favorito.

Luis Eugenio Todd (ex rector de la UANL)

¡Es maravilloso!

María Belmonte (escritora)

¡Un chingón!

Eduardo Vargas (ex actor)

Merece trato de emérito.

Luis Martín (director teatral).

No lo conozco...

Elvira Popova (teatróloga)

Julianus Guajardis, especie en extinción.

Alejandro Cantú (director teatral)

Un loco irreverente.

Lorena Cruz (actriz)

Un necio.

Gerardo Dávila (actor)

El mejor director de Monterrey.

José Emilio Amores (promotor cultural)

El mejor director de todos, digan lo que digan.

Rogelio Villarreal (secretario de Extensión y Cultura de la UANL)

Todo él es bello.

María Luisa de la Garza (actriz)

Un actor de la vida.

Gerardo Cantú (pintor)

Mi mejor maestro de teatro.

Demián Bichir (actor)

Siempre me encantaron sus rizos.

Diana Perla Chapa (conductora televisiva)

Carne de teatro, eterno adolescente.

María Elena Escalona (directora teatral)

Sus manos aseguran el triunfo.

Nena Delgado (actriz)

Hizo del teatro un lugar prometedor.

Enrique Fernández (director de teatro)

Pasión, pasión, pasión...

Delia Garda (actriz)

Un monstruo escénico.

Abelardo González (actor)

Un talento diferente.

Tony Graham (actor)

¡Él no es joto!

Juan José Matamoros (poeta)

Un Quijote sin mancha.

Policarpo Lira (arquitecto)

Lo máximo.

María Eugenia Llamas (actriz)

Extraordinario.

Reyes Tamez Guerra (ex rector)

¡Un payaso!

Alan Iván (alumno de 5° año de primaria)

¡Obsesivo en todo!

Rubén González Garza (actor y director)

Te hace alegre la vida.

Laura Martínez de Hoyos (anticuaria)

Gruñón.

Gerardo Valdez (teatrista)

Un viajero del tiempo.

Armando de León (escritor)

Él y Paco Sifuentes son los únicos sobrevivientes de esa generación.

Celso Garza Acuña (director de publicaciones de la UANL)

Avísenme cuando llegue el Parkinson.

Rubén Mojica (promotor cultural)

¡Le pegó al negro!

Eduardo Ruiz Saviñón (director capitalino)

REFLEXIONES FINALES

“¡Está loco!”, me dijo Rogelio Villarreal refiriéndose a Julián Guajardo, mientras nos despedíamos en Colegio Civil luego de acordar hacer este libro, y agregó: “Te vas a divertir mucho con él”.

Con el paso del tiempo le he dado la razón. Hay mucho de locura en la persona de Julián, que para tranquilidad de esta sociedad: no es peligrosa, sombría o paralizante, sino más bien es una locura lúcida, dinámica y creativa, categorías éstas que brillan por su ausencia en el manual psiquiátrico de los trastornos mentales, mejor conocido como el *DSM-IV*. Lo digo no por alarde libresco, sino con conocimiento de causa, pues en el año 2007 tuve que revisar dicho manual exhaustivamente por motivos de trabajo.

Antes me había dicho Rogelio: “por información no vas a parar: el maestro guarda todo”. Y veo que también en eso tenía razón, aunque para el caso que me ocupa me vi rebasado con mucho en mis expectativas literarias, pues debo aclarar que el compromiso establecido con la universidad era despachar este libro en seis meses, pero me tardé el doble debido a que cada vez que me reunía con mi entrevistado éste llegaba con más y muy diverso material consistente en recortes, programas de mano, carpetas con apuntes personales, folletos, discos y fotos, que junto a la charla interminable que lo caracteriza, enriquecieron el cuerpo textual en gran medida, pero me vi sumido en un laberinto sin fin (hasta que decidí cortar y dejar para mejores días una posible segunda parte sobre la vida y obra de Julián).

Si a lo anterior se suma el hecho de que no conté con asistencia secretarial, la cosa naturalmente se complica. Luego de grabar las entrevistas, de clasificar temática y cronológicamente el material, de cruzar información con todos los papeles que Julián puso a mi alcance, es justo realizar el balance final, que espero tenga algún valor sobre todo para la historia del teatro local.

Y lo primero que debo responder, con toda honestidad, es: ¿se

alcanzó el objetivo formal propuesto al inicio de este libro? ¿Se alcanzó al menos parcialmente? La respuesta sincera es: *no*. No se alcanzó la meta de extraer y vaciar la pedagogía de Julián por dos razones claras: la primera tiene que ver con que él mismo es renuente a verse como maestro (si bien educó a generaciones enteras hoy dedicadas al teatro), negativa ante la cual resulta sumamente difícil elaborar un cúmulo de ideas organizadas a la manera típica en que se esperaría lo hiciese cualquier divulgador, docente o investigador universitario. Julián definitivamente piensa y actúa de otro modo —no menos válido que las formas metodológicas practicadas en la vida rutinaria de la universidad—, por lo que no cabe dentro de los estilos apreciados como “válidos” por quienes se desenvuelven en tal medio, motivo por el cual si se busca llegar a su verdad, conocimiento y experiencia, tendrá que ser definitivamente de otro modo, también.

La segunda razón que lo impidió fue el misterioso tiempo, elemento con el que no contamos como hubiésemos deseado para lograr el cometido.

Respecto a la experiencia de convivir con él y de “sentir” sus máscaras en esta pretensión de hacer un libro, ha sido para este autor una aventura fascinante. Jamás imaginé estar tan cerca de este ilustre director, que en cada encuentro que tuvimos, iba del actor al bailarín, o del hábil conversador al duende y mago que lo habitan, entre muchas otras facetas que posee, todas igualmente admirables. Así, reí y lloré con él, me conmoví con sus historias, viajé y volé a su lado por las diversas rutas espaciotemporales por las que me llevó.

Tuve que recordar, en retrospectiva, que cuando estaba en secundaria participé en un grupo teatral y nuestro maestro nos gritaba: “¡Tiene que salir bien la obra, demonios! ¡Tiene qué salir bien! ¡Con más razón porque vendrá a vernos Julián Guajardo!” y nos asustaba con eso. No podíamos hacer el ridículo, pues. Y al preguntarle: “¿Quién es Julián Guajardo?”, contestó: “¡La máxima autoridad del teatro en Monterrey!” Eso fue hace ya muchos lustros y con esa idea crecí, obtuve algunos diplomas escolares, y por motivos que no viene al caso describir, me alejé del teatro.

Haberme encontrado con Julián equivale entonces para mí a una vuelta al pasado. Le agradezco a Rogelio Villarreal en este caso no la oportunidad de trabajo que me dio, sino la posibilidad única, fortuita, de acercarme al personaje del que él mismo expresó: “Julián Guajardo es el mejor director teatral, les guste o no, y digan lo que digan”. Y lo declara desde una tribuna autorizada.

No obstante, en lo personal he desaprovechado la experiencia. ¿Por qué? Porque he estado tan absorto, escribiendo, que no me he dado tiempo de asumir el verdadero significado del encuentro; de disfrutar la amistad de este octogenario feliz, y de salir a ver teatro con él. Tampoco he vuelto a las filas del teatro, ni he aplicado sus consejos de vida para ser una persona mejor o verdaderamente feliz, porque después de todo estos consejos representan un riesgo laboral, familiar e institucional, y uno vive “cómodo y con relativa seguridad” dentro del margen absurdo que estas formas de vida suponen.

“¡Al diablo con las instituciones!” ha dicho de otro modo Julián mucho antes de que esa frase se pusiese de moda, y ha actuado contra corriente siendo congruente con otra lógica y otros valores muy superiores a los del orden común. Quizás en ello radique la clave del éxito y su felicidad. No es de a gratis entonces que en varias ocasiones lo hayan corrido de la universidad. Rectores hubo a los que molestaron sus ideas, a pesar de lo cual no hay director teatral en Monterrey más premiado que él.

Hoy por fortuna, en un acto de justicia, las actuales autoridades universitarias más conscientes que aquellas que lo expulsaron en 1965 y 1978, le brindarán un homenaje, que empata justamente con los ochenta años de vida de la UANL. Y ese homenaje es este libro. O comienza con él.

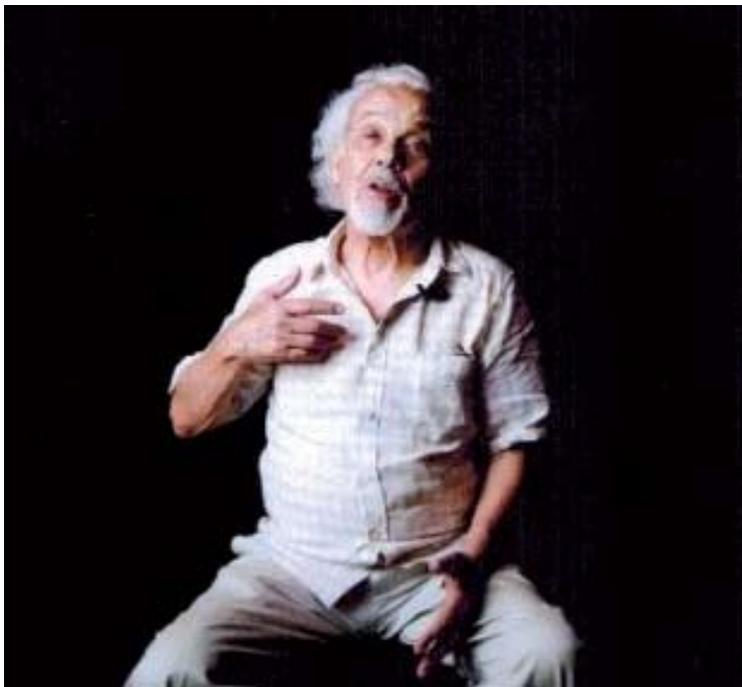
No quisiera cerrar este apartado sin mencionar que no es posible: que resulta inmoral que nuestros mejores hombres, artistas que le han dado prestigio y renombre a la ciudad, como Julián Guajardo, carezcan de una pensión digna por parte del Estado o de las instancias oficiales que los vieron crecer, formarse, progresar, ganar múltiples premios y homenajes, para finalmente deambular a la espera de un extraño acontecer que les brinde la tranquilidad económica que todos merecemos.

Hoy felizmente soplan otros vientos. Larga vida a Julián. Larga vida a nuestra Máxima Casa de Estudios, donde a pesar de los pesares (la vida no tendría sentido sin ellos) Julián Guajardo se siente como uno de sus mejores hijos y es parte indisoluble de su esencia.

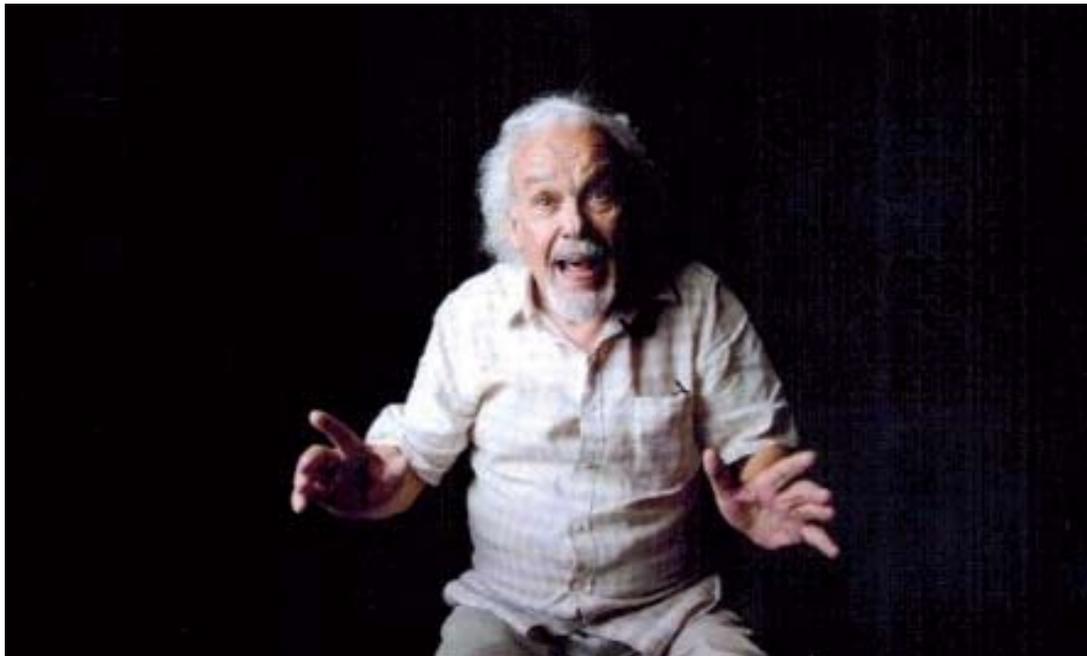
EPÍLOGO: EL FANTASMA DEL TEATRO¹⁴



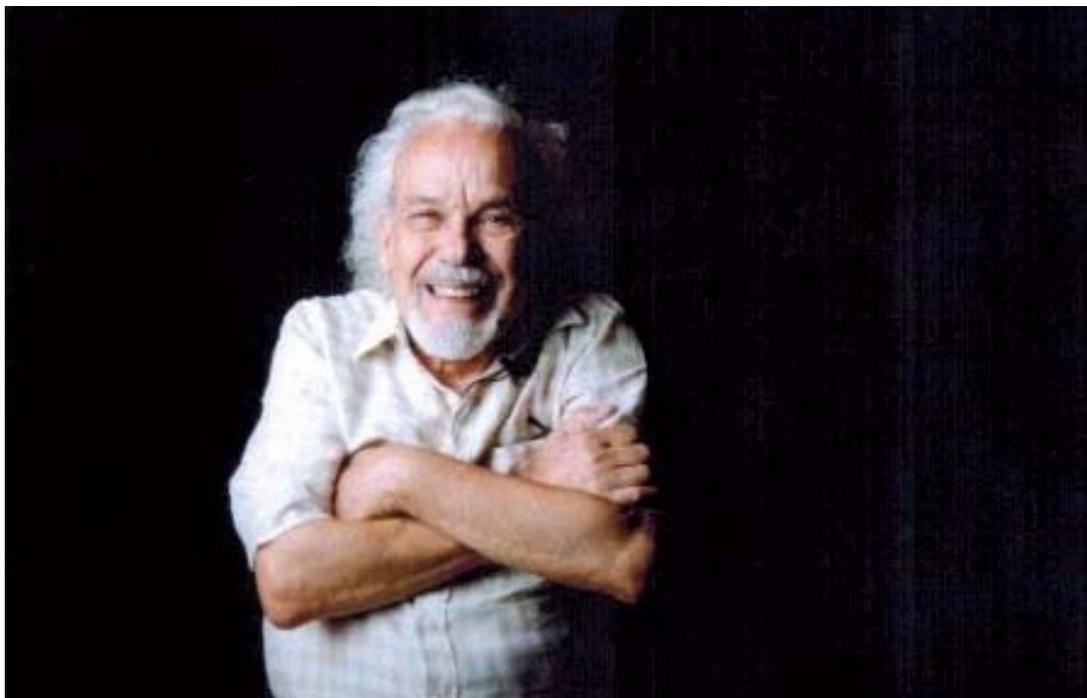
¡Ey! ¿Quiénes son ustedes?



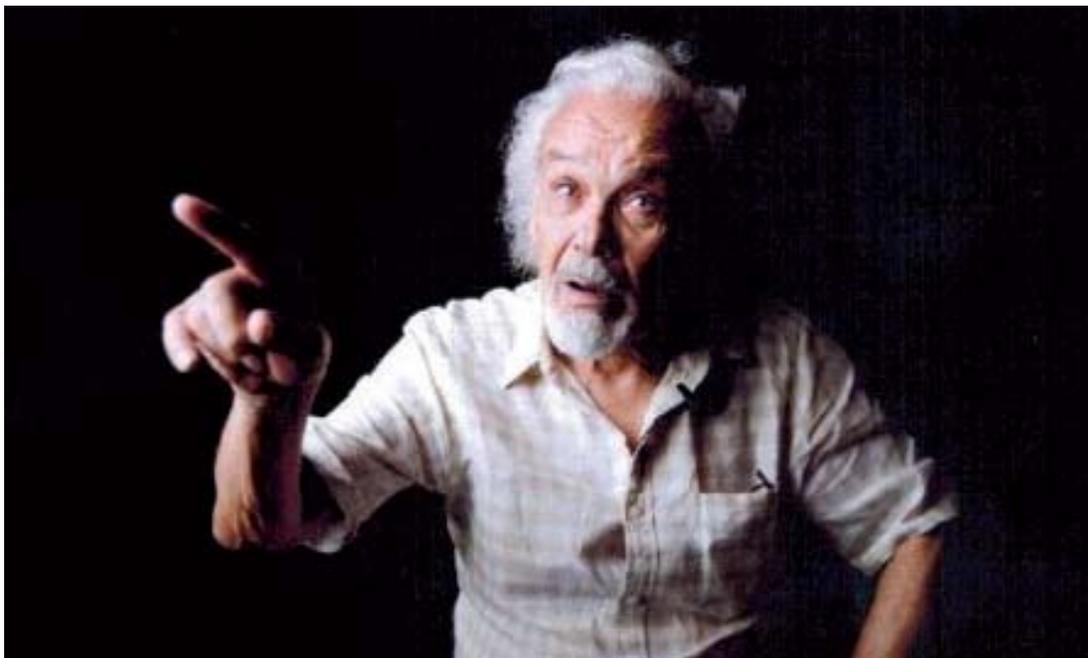
¡Porque yo soy Julián Guajardo!



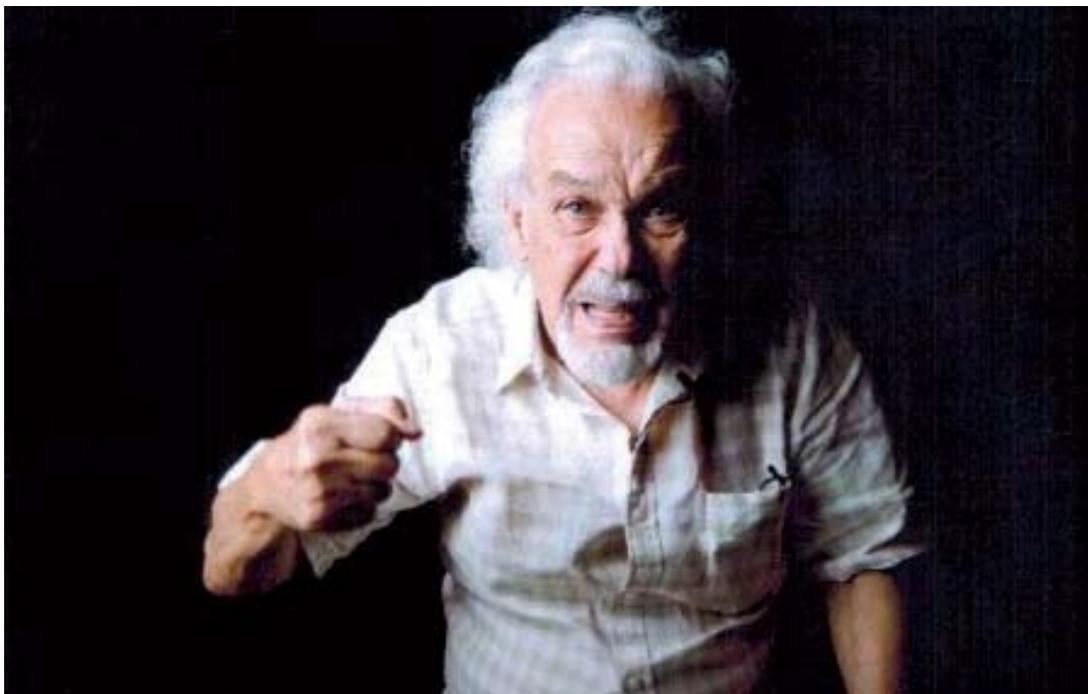
¡Aaaah! ¿No saben quién soy?



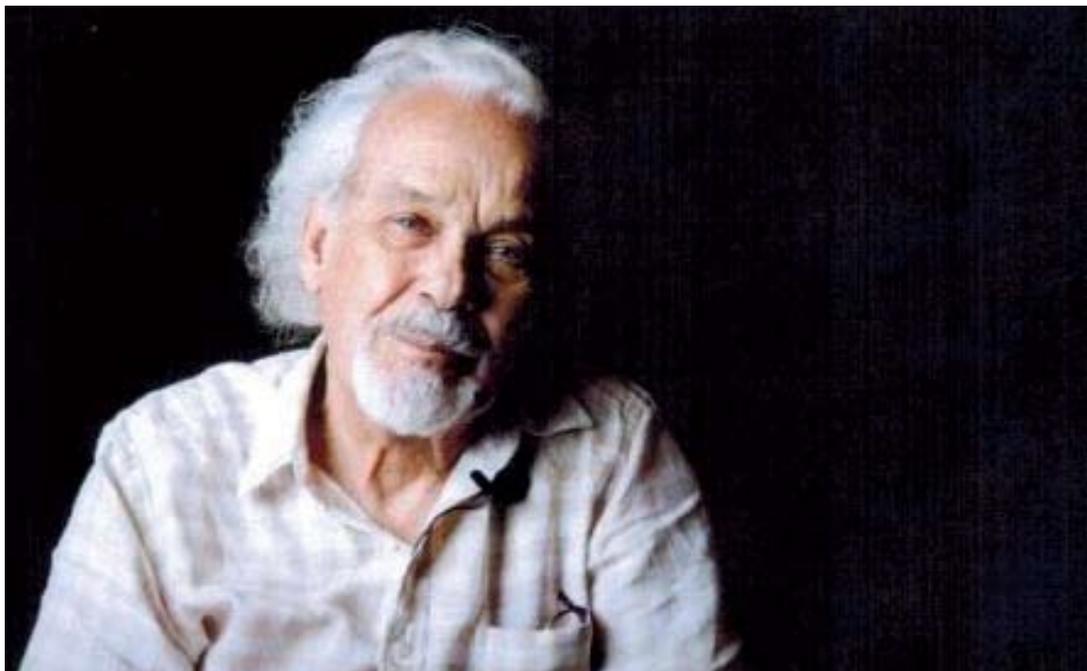
Pues les diré de mí, que soy alguien muy cariñoso...



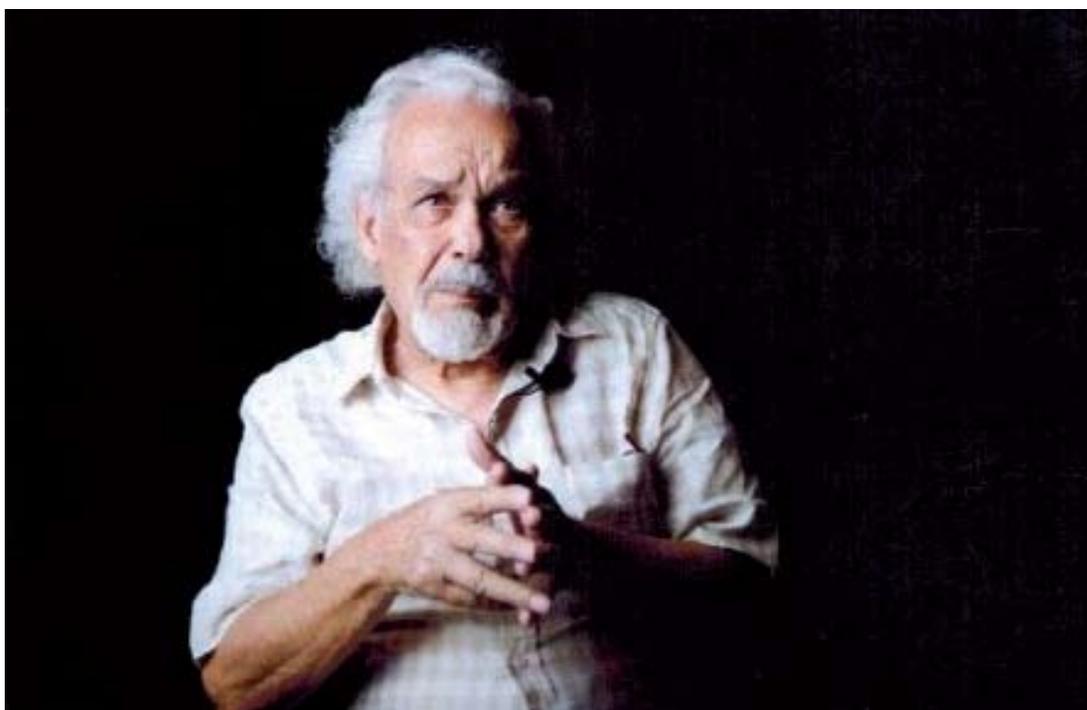
Pero si me hacen enojar...



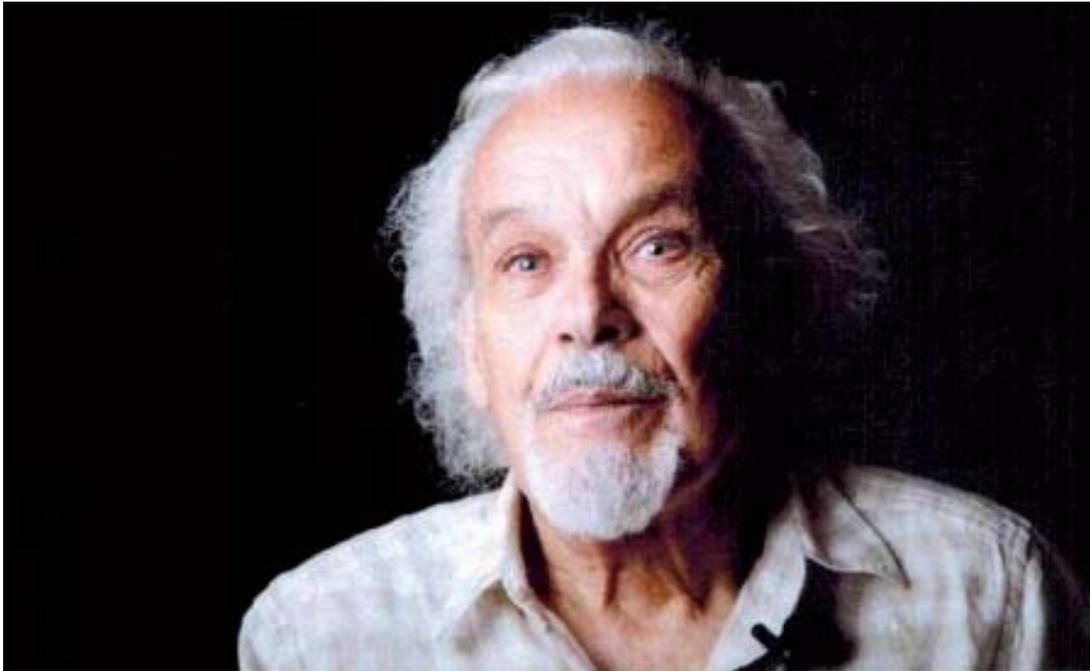
¡Puedo enojarme! ¡Y mucho!



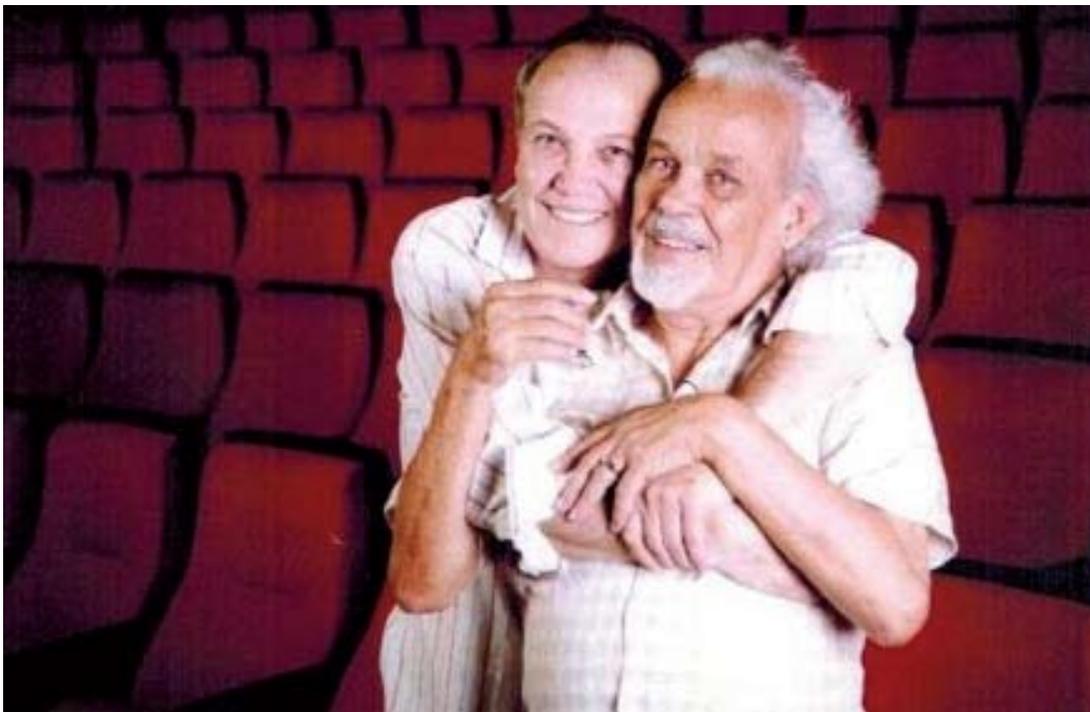
Aunque en el fondo soy tierno...



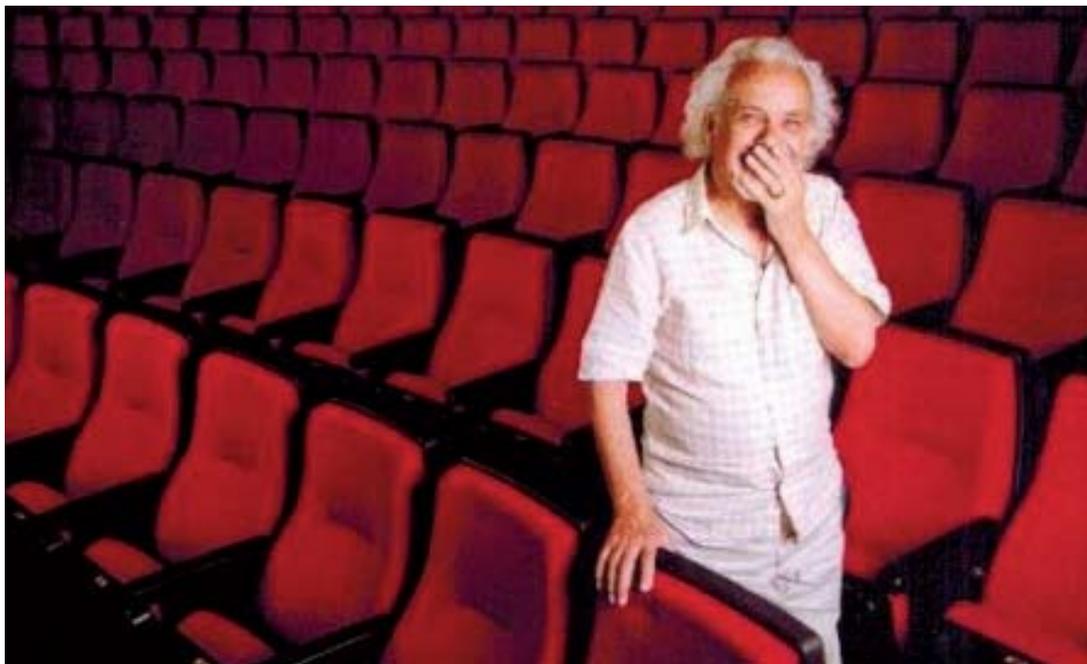
¡Puro corazón!



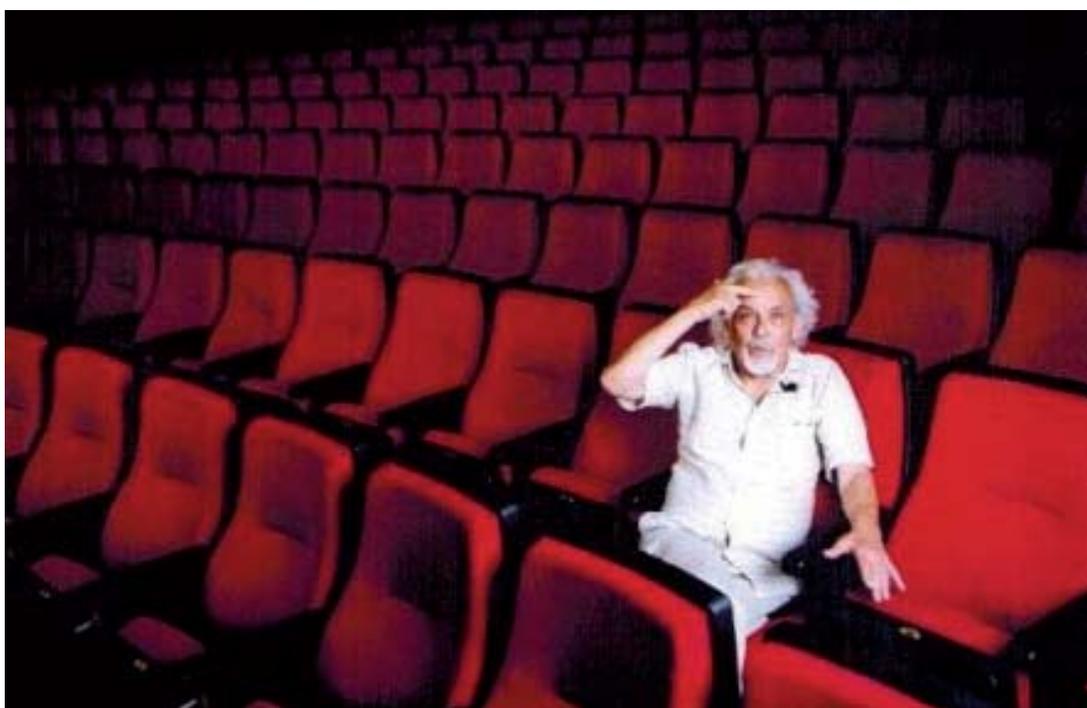
Mírenme. No les miento...



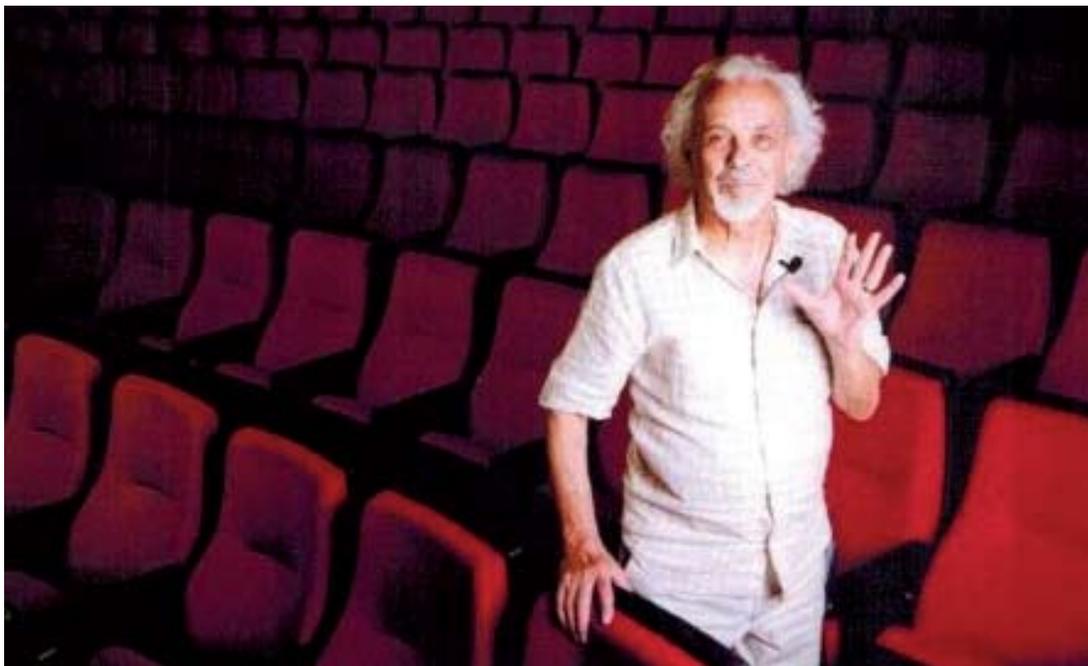
Soy capaz de amar a cualquier alimaña...



Sin excepción... ¡Ja, ja, ja!



Recuérdelo... Y no olviden quién soy.



Ahora váyanse.



Porque este es mi lugar y yo aquí me quedo. Les guste o no...

FIN

Notas

- 1 El texto lleva el nombre de “Julián: guerrero festivo”, y fue leído durante el homenaje que se le hizo en el marco del Festival de Teatro Nuevo León, en 1999 (transcripto en este libro).
- 2 Aunque la lista completa rebasa las mil personas, aquí se muestra sólo una parte de los actores y actrices con los que Julián interactuó principalmente en Monterrey y durante su estancia en el Distrito Federal.
- 3 Aunque en el prólogo se indica el año 1951 como el de la elaboración del folleto, se lee en el colofón: *Este libro se terminó de imprimir el día 27 de Julio de 1963 en la Impresora Moderna “García”, calle Joaquín Arriaga No. 17 Colonia Obrera, México, D.F.*
- 4 El texto fue leído por la autora el viernes 13 de agosto de 1999 en el Teatro de la Ciudad, durante el homenaje que se le realizó a Julián Guajardo.
- 5 La dirección de Guillermo Zetina en Monterrey era la calle Juan Ignacio Ramón 742 poniente, mientras que el destinatario se encontraba en la ciudad de México, D.F., pero en la carta no se precisan los detalles.
- 6 La carta está dirigida al Señor José de Jesús Aceves, Teatro “El Caracol”, México, D.F., con membrete en itálicas que dice: “Universidad de Nuevo León, Escuela de Verano, Monterrey, Nuevo León, México. Jubileo de Alfonso Reyes, por sus cincuenta años de vida literaria”.
- 7 A diferencia del resto, esta carta es manuscrita.
- 8 La carta es del año 1955, sin fecha precisa, y abre con la frase: “SR/ (?) JULIÁN GUAJARDO. Coyoacán, D.F.” Está redactada a máquina, en hoja membretada de Arte, A.C., cuya dirección era Padre Mier 298 poniente, Monterrey, N.L.
- 9 Con sello del Poder Ejecutivo Federal/ Secretaría de Educación Pública, el oficio número 9571, emitido por el Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, dice en su Asunto: “Se remiten copias documentos Festival Nacional de Teatro”. Lugar: México, D.F.
- 10 Aunque en el texto publicado por la UNAM en 1971 la obra no aparece dividida en capítulos, por motivos de apreciación, el director la partió en dos, y es así como aparece en sus apuntes. Otro aspecto a considerar es que mientras el libro dice que “El juego de Zuzanka fue estrenada por la COMPAÑÍA DE TEATRO UNIVERSITARIO el 15 de septiembre de 1970, en el Teatro Fundadores de Manizales, Colombia”, la obra ya había sido puesta con antelación en el Foro Isabelino de la UNAM dirigida por el propio Julián Guajardo.

- 11 La semblanza aparece en la contraportada del libro *EL JUEGO DE ZUZANKA. Farsa trágica en dos actos* de Milos Macuorek, publicado por la UNAM en su colección Textos de teatro de la Universidad. 64 páginas, Mexico, 1971.
- 12 González Garza, Rubén: *Dramas Nuevo León*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 2012.
- 13 Cantú, Alejandro: “¡No cambio el teatro por nada!” *Conversaciones con Julián Guajardo*. Consejo para la Cultura y las Artes, Monterrey, 2004.
- 14 Divertimento del autor, con base en la serie fotográfica que se le realizó a Julián en el Teatro de la Ciudad en agosto del año 2011.

Índice

Agradecimientos/ **5**

A manera de prólogo/ **9**

PRIMER ENCUENTRO CON JULIÁN/ **11**

¿QUIÉN ES JULIÁN GUAJARDO?

Actividad teatral/ **41**

Las puestas en escena/ **45**

Los homenajes y las distinciones/ **54**

Las becas/ **57**

Actividad pionera/ **59**

Estadística de puestas/ **60**

Actores y actrices a los que dirigió o con los que ha compartido escenario/ **62**

Críticos, escritores, reporteros y columnistas que han publicado notas sobre Julián Guajardo/ **64**

SEGUNDO ENCUENTRO CON JULIÁN/ **67**

DIEZ LECCIONES DE TÉCNICA DE ACTUACIÓN TEATRAL

Palabras previas/ **73**

Primera lección: el escenario/ **75**

Segunda lección: posiciones individuales/ **78**

Tercera lección: posiciones de diálogo/ **80**

Cuarta lección: movimientos/ **84**

Quinta lección: desplazamientos/ **88**

Sexta lección: entradas y salidas/ **91**

Séptima lección: entrada de varios personajes/ **95**

Octava lección: reacciones y posiciones cubiertas/ **100**

Novena lección: casos deliberadamente cubiertos/ **103**

Décima lección: abrazos y besos/ **107**

TERCER ENCUENTRO CON JULIÁN/ 111

JULIÁN: GUERRERO FESTIVO, POR ROSAURA BARAHONA/ 115

CORRESPONDENCIA

Carta de Guillermo Zetina para Antonio Magaña Esquivel/ **125**

Carta de Guillermo Zetina para José de Jesús Aceves/ **126**

Carta de Francisco Zertuche para José de Jesús Aceves/ **127**

Carta de Elisamaría Ortiz para Julián Guajardo/ **128**

Carta de Guillermo Zetina para Julián Guajardo/ **129**

Carta de Celestino Gorostiza para Julián Guajardo/ **131**

LOS OTROS ENCUENTROS CON JULIÁN

LAS IDEAS

Acerca de la actuación/ **135**

El asistente de director/ **136**

Sobre el deseo de tener un teatro propio/ **139**

Sobre los directores que mutilan obras/ **141**

En ejercicio de libre asociación/ **143**

Teoría y práctica de El juego de Zuzanka/ **146**

LAS PERSONAS

Alberto Cavazos/ **157**

Alejandra Rangel/ **159**

Alfonso Rangel Guerra/ **160**

Amando Ayala Calderón/ **162**

Antonio López Oliver/ **165**

Artemio Benavides/ **167**
Carlos Ayala/ **169**
Carlos del Campo/ **171**
Conchita Hinojosa/ **174**
Eduardo Alatorre/ **176**
Fausto Tovar/ **178**
Félix Cortés Camarillo/ **179**
Fernando Junco/ **182**
Francisco M. Zertuche/ **184**
Gerardo Cantú/ **186**
Gerardo Maldonado/ **188**
Gonzalo Tijerina/ **191**
Guillermo Cenicerós/ **194**
Héctor Azar/ **196**
Joaquín A. Mora/ **198**
Jorge González Neri/ **200**
José de Jesús Aceves/ **202**
José Emilio Amores/ **204**
José Manuel Pérez Sáenz/ **206**
José Solé/ **207**
Juliana, Nuria, Nivia/ **209**
Julio Prieto/ **214**
Luis Eugenio Todd/ **215**
Manuel Rodríguez Vizcarra/ **216**
Manuel Treviño Salinas/ **218**
Mentor Tijerina/ **220**
Miguel Covarrubias/ **221**
Raúl Rangel Frías/ **223**
Refugio Barragán/ **225**
Renán Moreno/ **229**
Rogelio Villarreal/ **231**
Simón J. Ponce/ **234**

LOS SUCESOS

El infarto/ **239**

La expulsión de la UANL por Los chicos de la banda/ **242**

Un carnet nunca visto/ **246**

GALERÍA

Julián en dibujos/ **249**

Julián en pintura/ **261**

Julián en escultura/ **265**

Julián en fotografía/ **271**

LA CONSTANCIA DE LOS PREMIOS. ¿O EL PREMIO A LA CONSTANCIA?/ **301**

ALGUNAS OPINIONES EN TORNO A JULIÁN/ **309**

REFLEXIONES FINALES/ **315**

EPÍLOGO: EL FANTASMA DEL TEATRO/ **321**

NOTAS/ **331**

Un hombre de teatro: Julián Guajardo. Tomo I de Armando de León Montaña, terminó de imprimirse en marzo de 2014 en los talleres de Serna Impresos, S. A. de C. V. En su composición se utilizaron las tipografías Bodoni MT y Tahoma. Diseño editorial: Elena Herrera Martínez y Alejandro Derbez García.

Al cumplir 80 años de vida; y más de 60 dedicados a los escenarios, es ineludible escribir un libro sobre Julián Guajardo, leyenda viva del teatro regiomontano y Premio UANL a las Artes en el 2003. Aunado al aspecto biográfico de la obra, el autor también comparte sus secretos teatrales como bailarín, actor, director y productor. Las páginas de este libro nos permiten andar por sendos laberintos escénicos, cargados por la sabiduría teatral de Julián Guajardo: un individuo “loco”, intenso y entrañable, quien ríe de buena gana, y cuyos largos cabellos caen sobre sus hombros, como larga es su efusión escénica que no deja de sorprendernos.

ISBN 978-607-27-0219-6



la lira de mnemósine

Centro de Documentación y Archivo Histórico de la UANL