

In Memoriam: Carlos Solórzano y el proceso creativo (1919-2011)



© 2011 Universidad Francisco Marroquín,
Departamento de Educación, Blog Erasmo

El contenido de este sitio está bajo licencia de Creative Commons

Con profunda tristeza y humildad, redacto este memorial en honor a Carlos Solórzano, un gran hombre de teatro fallecido en la Ciudad de México el 30 de marzo 2011. Nació en San Marcos, Guatemala, el primero de mayo 1919 (el año de nacimiento aparece como 1922 en muchas fuentes) a una familia de abolengo cuya realidad opulenta era incongruente con la pobreza del pueblo maya circundante. De niño estudió piano y quiso hacerse pianista pero su familia pensó que la arquitectura sería mejor profesión para encauzar sus

inclinaciones artísticas. En 1939 llegó a México donde terminó la maestría y el doctorado en Letras y un grado en arquitectura, título que sólo utilizó una vez: para diseñar su propia casa; allí lo alcanzó la muerte de un cáncer de páncreas tras sólo un mes de la diagnosis. Dejó a dos hijas, Juana Inés y Beatriz. Su esposa, la escultora Beatriz Caso, hija del antropólogo Alfonso Caso, y Diego, el hijo mayor, se le adelantaron en la muerte.

Dramaturgo, director, novelista, profesor y difusor de la cultura por su labor como investigador y crítico del teatro, compilador de antologías dramáticas e historias críticas, Solórzano fue galardonado con muchos cargos oficiales, becas y premios prestigiosos. Fue fundador del Teatro Universitario del Departamento de Literatura Dramática de UNAM (director 1952-1962), iniciador de la Licenciatura en Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras (1973), Coordinador Ejecutivo del Teatro de la Nación del IMSS (1977), Maestro Emérito de la UNAM—honor otorgado a sólo 50 en una facultad de 10,000 (1985) y el cual motivó la revista *Escénica* a presentar una semblanza completa en marzo, 1986. Tras estos éxitos vinieron muchos más: ganador del Premio Universidad Nacional de UNAM (1988) y luego en su terruño natal, del Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias” (1989), editor para América Latina de la *Enciclopedia Mundial del Teatro Contemporáneo* editada primero por UNESCO en 1989 y luego en 1996 bajo los auspicios de la UNAM por la casa Routledge Haptman de Londres, Presidente del Centro Mexicano del Instituto Internacional del Teatro (UNESCO 1991), electo tres veces como Presidente de Honor de la Asociación de Investigadores de México, otorgado el título de Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de San Carlos de Guatemala (1997), homenajeado por la Universidad de Tennessee en el congreso teatral celebrado en Puebla en 2000 y laureado el mismo año con el Premio Armando Discépolo por la Universidad de Buenos Aires. No sorprende, por ende, que Solórzano fuera el sujeto total o parcial de numerosos tesis y estudios académicos. Estos honores y premios confirman su labor promotora a favor del teatro mexicano y del latinoamericano. Aunque su producción creativa fuera breve: once piezas dramáticas (la mayoría en un acto), dos novelas y un cuento, basta para avalarlo como el dramaturgo más célebre nacido en Guatemala y lumbre entre la constelación de gigantes del teatro latinoamericano.

Tuve la fortuna de conocer a Carlos Solórzano en persona cuando hice una serie de entrevistas con él entre septiembre 1983 y abril 1984 en preparación para escribir mi tesis doctoral, luego publicada como *El teatro mítico de Carlos Solórzano* (UNAM, 1995). Las citas que siguen proceden de estas charlas (luego editadas y publicadas en dicho estudio), por haberme permitido

divisar el sentimiento trágico que cimienta su obra y visión del mundo. La libertad personal y espiritual del ser humano, su tema constante, radica de lo que llamó su “enclaustramiento inicial” bajo la tiranía política en Guatemala, “un país olvidado, cerrado, hermético por su propia condición de país indio” (20) y la tiranía familiar de sus padres, “esos pequeños dioses” cuyas exigencias atormentaban al niño: “Además de la persecución externa, había la persecución interiorizada en todos los pobladores del país. Cuando uno tiene quince años padece estas circunstancias con resignación, con tristeza, y con deseo de escapar.... En México había una cosa para mí desconocida: la libertad personal” (24). Ese mundo cerrado formaría el escenario expresionista de la mayoría de sus piezas y los tiranos y sacerdotes resultarían ser el eje crítico de su temática dramática y narrativa.

Irónicamente, aunque la analogía iglesia-cárcel predominaría como metáfora aniquiladora en sus obras, de niño escapaba su zozobra existencial por medio de los ritos eclesiásticos: “Recuerdo la religión que de joven vi en Guatemala. Era el mejor teatro.... [la] grandeza sensual, la pompa litúrgica y el incienso... me transportaban en un especie de mareo a un mundo espiritual y más puro.... Sólo el teatro y la religión pueden transportar a uno de tal manera. Es la idea de estar en un ámbito más elevado” (25). Queda latente, pues, que a pesar de su niñez europeizada, la devoción sincrética popular marcó el dinamismo de su teatralidad, al igual que las imágenes visuales.

Recuerdo el sentido panteísta de las ceremonias de los indios frente a los templos católicos. Para ellos es un momento en que todas las almas se pueden comunicar y sentir que pertenecemos a las grandes fuerzas naturales que nos han creado y que nos mueven. Esto sí es algo importante en las festividades indígenas y las danzas populares. Esto sí me impresionó desde niño, y algo de esto creo que está recogido en mi teatro, en obras como *El crucificado* y *Los fantoches*, donde hay un acento folklórico que proviene de las fiestas populares. (30)

Luego reconoció su deuda a las danzas prehispánicas:

Este estímulo óptico, tal vez es la búsqueda instintiva de las raíces del teatro... [p]odría ser un remoto y subyacente deseo de buscar esa forma expresiva de las danzas prehispánicas en las que casi no hay argumento, pero sí un fuerte estímulo óptico. Tal vez por eso es que siento que el teatro puramente verbal es una herencia directa del Occidente. En cambio, el teatro dinámico que tiene fuerza por sí mismo en la escena, en el movimiento físico... podría ser una vinculación inconsciente—no fue conscientemente buscada—con el teatro prehispánico. (48)

Aparte de las influencias juveniles, hubo cuatro autores que dejaron huellas profundas en su obra: Unamuno, Albert Camus, Michel de Ghelderode y Calderón de la Barca. Cabe señalar que Solórzano terminó tanto su maestría como su doctorado con estudios sobre Miguel de Unamuno, a quien consideró vitalista y precursor del existencialismo: “Unamuno recoge todas las grandes preocupaciones de la cultura española. Y una preocupación es ésta: aferrarse, casi siempre desesperadamente, a la promesa de una vida posterior tratando de darle a la vida terrestre un gran sentido vital” (35). Pronto después, una beca Rockefeller le subvencionó estudios interdisciplinarios en la Sorbona; en París entabló una amistad literaria con Camus quien lo encauzó a indagar la realidad absurda de la vida y a fundar su sentido mítico del arte: “A mí lo que me interesa es llegar al mito. Recuerdo las palabras de Albert Camus en una carta: que la verdadera literatura era aquella que impulsa la pintura de la realidad hasta el momento en que la realidad se reúne con el mito.... Me interesa el sentido mítico que tienen nuestros pueblos, y eso es lo que he tratado de teatralizar” (219).

La tercera figura formativa en su desarrollo artístico fue el dramaturgo belga, Michel de Ghelderode, cuyo teatro macabro y frenético le sirvió de contrapunto a la lucidez estructural y los personajes alegóricos del teatro de Camus: “Ghelderode era muy carnal. Estaba en contacto con las realidades de su pueblo, con las fiestas populares, con los carnavales, con los aspectos grotescos de su pueblo. A mí eso siempre me llamó la atención en mis pueblos: en Guatemala, en México. Eso lo recogí, lo escribí” (41). Luego añadió: “Yo busco el equilibrio entre estos dos extremos: el estímulo visual, el juego escénico para mantener interés en la anécdota y personajes que deben trascenderse, llegar fuera de sí mismos; personajes que sean vivos y simbólicos a la vez” (39).

Sin embargo, el impulso hacia los personajes alegóricos tiene una raíz más profunda que el teatro francés de posguerra. Varios dramas llevan el subtítulo de “auto sacramental”, referencia directa al teatro medieval y barroco. Como Calderón, Solórzano adoptó el auto para comunicarse con un público amplio pero ingenuo y poco letrado. Platicando con otra investigadora, el dramaturgo esclareció su afán por el auto: “Me di cuenta que el público europeo ya no necesita estas formas de teatro que son todavía reminiscencias del teatro de la Edad Media, pero en América Latina, para un público mayoritario, estas figuras simbólicas, a las que yo trato de darles varias significaciones, resultan atractivas; además dan qué pensar. Es esto lo que me ha hecho decidirme por esta forma de teatro” (con Gabriela Gilman, citado en *Teatro mítico*, 46-47).

El teatro mítico de Solórzano no pretende explicar los misterios de Dios; más bien dramatiza su inconformidad con los valores vacíos que rigen la vida

actual. Escenifica los grandes mitos para recrear el cristianismo y recobrar el humanismo de Jesús. Ataca la religión no como ateo sino como blasfemador; su Jesús es un campesino ebrio, desgarbado; el Padre Creador una estatua indiferente; los seres humanos fanteches indefensos. Se vale de los recursos del auto sacramental, pero el auto suyo no representa una perfecta unidad cósmica. Solórzano, como todo artista, trató de dar sentido al caos que la vida presenta. Una vez le pregunté qué induce a un artista crear. Su respuesta nos sirve de síntesis de su obra y cosmovisión:

Vivimos en un tiempo de inseguridades en todo sentido. Lo que yo recojo es lo que observo. Nuestro pueblo no está seguro de esa ultrarealidad posterior a la terrestre. Quiere aferrarse a esa idea y se aferra en la forma más infantil. Es fetichista, es idólatra, venera imágenes porque cree que así se está ganando mejor vida. Pienso que si la situación es desesperada en lo que yo escribo, es porque el ser humano tiene la conciencia fatal que la vida es corta y que después hay un silencio total. La lucha en esa breve vida debe alcanzar una cierta libertad para poder tener la conciencia de que hemos sido algo particular, algo individual. (219)

En suma, para concluir este memorial al hombre detrás del artista, cierro este homenaje a su vida y obra con un resumen de su empeño artístico-existencial por esquivar la muerte, la cárcel definitiva:

Pienso que cada artista pretende remediar alguna insuficiencia: algo que la vida no le ha dado y que él pretende darse con la creación. La creación produce un placer y una angustia secretos, comunicables. El ideal es comunicar ese temblor al público. Pero sí, es como una forma de compensación. El artista pretende imaginarse tener la vivencia; que la muerte no le va a vulnerar. Si el artista crea para remediar la realidad, es para hacerse la ilusión de que el mal más tajante que pesa sobre nosotros—que es la amenaza inflexible de la muerte—en un momento dado puede ser olvidada durante las escasas horas de la creación. (220)

.....
Si he escrito algo bueno, eso perdurará. He sido llamado para ser escritor. (227)

Wilma Feliciano
SUNY College at New Paltz

