

Memoria de la



mnt

muestra nacional de teatro

Violencia, género y teatralidades

MÉXICO
GOBIERNO DE LA REPÚBLICA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

COORDINACIÓN
NACIONAL DE TEATRO

capital
teatro

TEATROSCDMX



CDMX

Secretaría de Cultura

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
*Subsecretario de Diversidad Cultural
y Fomento a la Lectura*

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

Miguel Ángel Pineda Baltazar
Director general de Comunicación Social

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Alberto Lomnitz
Coordinador Nacional de Teatro

José Luis Flores Beltrán
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Gobierno de la Ciudad de México

José Ramón Amieva Gálvez
Jefe de Gobierno de la Ciudad de México

Secretaría de Cultura de la Ciudad de México

Eduardo Vázquez Martín
Secretario

Ángel Ancona Reséndez
Coordinador del Sistema de Teatros

Primera edición electrónica, 2019

Edición realizada por la Secretaría de Cultura Federal
y el Instituto Nacional de Bellas Artes,
a través de la Coordinación Nacional de Teatro
y el Gobierno de la Ciudad de México,
a través de su Secretaría de Cultura
y la Coordinación del Sistema de Teatros.

© Ángel Ancona Reséndez
© Rafael Alberto Lomnitz Adler
© Luz Emilia Aguilar Zinser
© Ilona Francisca Goyeneche Moldovanyi
© Raquel Araujo Madera
© Adriana Duch Carvallo
© Ramiro Eduardo Osorio Fonseca
© Luisa Carlota Huertas Dávalos
© Ángel Aurelio Hernández Arreola
© Marcela Mariana Hartasánchez Frenk
© Verónica Bujero Ortega
© Sonia Lizbeth Hernández Couoh
© Guadalupe Araceli Álvarez Ugalde
© Juan Carlos Araujo Boyce
© Edwin Alberto Fernández Sarabia
© Luis Arturo García González
© David Jiménez Sánchez
© Karina López Vera
© Rafael Alejandro Mercado Pérez
© Carlos Urani Montiel Contreras
© Austin Gilberto Morgan Montes
© Erick Isaac Sainz Castillo
© Luis Iván Santillán Ortega
© Said Antonio Soberanes Benítez
© Ricardo Enrique Tatto Pérez
© Diana Eunice Tejada Caudillo
© Rosa Eglantina González Sánchez
© Ulises Ortega González

D. R. © Secretaría de Cultura
de la Ciudad de México
Av. de la Paz #26, Chimalistac,
Álvaro Obregón,
c. p. 01070, Ciudad de México

D. R. © Toma, Ediciones y Producciones
Escénicas y Cinematográficas, A. C.
bajo el sello editorial de Paso de Gato
Eleuterio Méndez # 11,
Colonia Churubusco-Coyoacán,
c. p. 04120, Ciudad de México
Teléfonos: (0155) 5601 6147
www.pasodegato.com

Diseño de portada e interiores:
Departamento de Diseño
de la Coordinación Nacional de Teatro
y Stephanie Segura Santa Cruz
por parte de Paso de Gato

Queda prohibida la reproducción total
o parcial de esta obra en cualquier soporte
impreso o electrónico sin autorización.

Hecho en México

Índice

0





Prólogo

Alberto Lomnitz
Coordinador Nacional de Teatro
(2017-2018)



A lo largo de cuatro décadas, la importancia de la Muestra Nacional de Teatro se ha consolidado en una multiplicidad de objetivos y actividades: además de una muestra —como su nombre indica— del amplio espectro de las teatralidades de nuestro país, la MNT se ha convertido en un fértil foro de encuentro de creadores para compartir poéticas, un festival para promover el teatro nacional, un mercado que atrae a importantes programadores nacionales e internacionales, una oportunidad de formación continua para artistas y una gran fiesta teatral. A esto se ha agregado, desde 2015, el Programa de Becarios, gracias al cual dos jóvenes artistas de cada estado de la República pueden acudir a la Muestra en su totalidad y participar en todos sus eventos. Así mismo, desde 2017 se sumó la Muestra Crítica, un muy necesario laboratorio de crítica teatral concebido y guiado por Luz Emilia Aguilar Zinser e Ilona Goyeneche.

En 2018, la MNT se celebró por primera vez en la Ciudad de México, agregándose aún dos actividades más. Por una parte, se sumó la Feria del Libro Teatral (en su 11ª edición) y por otra, en respuesta a la enorme actividad teatral local, se llevó a cabo por primera ocasión, de manera paralela a la MNT, la Libre Muestra de Teatro, un festival *fringe* o muestra *off* organizada por la recientemente formada Red de Espacios Culturales Independientes Organizados (RECIO). En esta Libre Muestra participaron 15 salas independientes y más de 60 grupos artísticos.

Es de celebrarse que la MNT es concebida y guiada por una dirección artística que cambia año con año, gracias a lo cual cada edición mantiene un sabor y una significancia particulares. La dirección artística de la 39 MNT, consciente del peso simbólico y político de organizar la Muestra por primera vez en la capital del país, se esmeró en programar una selección de obras que reflejara tanto la diversidad geográfica como la artística, temática y humana del teatro nacional. Así, la 39 MNT tuvo la mayor proporción de compañías y ponencias provenientes de los estados, en relación con la capital, en la historia. Igualmente, fue notable la diversidad de las propuestas artísticas, siendo quizás el momento culminante de la Muestra la

apoteótica presentación de la Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla, del Foro Shakespeare, en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris.

Espero que las críticas —resultado tangible de la Segunda Muestra Crítica— y demás escritos e imágenes publicados en este volumen sirvan para dar al lector una visión retrospectiva de lo que fue la inolvidable 39 MNT en la Ciudad de México.





Prefacio

Ángel Ancona

Coordinador del Sistema de Teatros
de la Ciudad de México
(2013-2018)



Del 1.º al 10 de noviembre de 2018 se llevó a cabo la Muestra Nacional de Teatro (MNT), por primera vez, en la Ciudad de México, donde se dieron cita cientos de creadores escénicos para ofrecer sus propuestas, debatir sus enfoques, reflexionar su quehacer y celebrar el teatro.

Con recintos completamente llenos, la capital del país se convirtió en la Capital del Teatro, escenario en el cual se desplegaron múltiples propuestas que ofrecieron el pulso del teatro contemporáneo mexicano, gracias a un minucioso trabajo por parte de la dirección artística de la 39 MNT, la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Coordinación del Sistema de Teatros de la Ciudad de México.

Cabe destacar, en el marco del centenario del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, que el recinto de Donceles fue sede de la inauguración del encuentro teatral y de importantes momentos como la contundente presentación de la Compañía de Teatro Penitenciario con un memorable *Ricardo III*.

Durante 10 días se vivió una fraterna fiesta, en la cual la comunidad teatral nacional se volcó para reconocerse en sus propuestas, en la necesidad de hacer redes entre los participantes del Encuentro de Becarios; reflexionar sobre sus alcances a través de la mirada de la Muestra Crítica; de ver la producción que se hace de manera independiente en la capital del país con la Libre Muestra; en los conversatorios de los Encuentros de Reflexión e Intercambio, en las mesas del Encuentro de Programadores, en la celebración de los trasnochatorios y en cada una de las comidas llenas de vitalidad y camaradería.

La Muestra Nacional de Teatro en la Ciudad de México reafirmó su estatus de espacio plural, en el que todos nos unimos como una gran comunidad que continúa creciendo, luchando y fortaleciéndose para seguir surcando los infinitos espacios de la creación escénica.



**Medalla
Xavier Villaurrutia**

Discurso de recepción de Raquel Araujo



Me llena de orgullo recibir la Medalla Xavier Villaurrutia, en este teatro centenario mandado a construir por una mujer excepcional, Esperanza Iris. Lidia Camacho, gracias, gracias a la dirección artística de la MNT, Alberto, Ángel, gracias.

La Muestra Nacional de Teatro es un espacio y tiempo del año que es encuentro e intercambio para el teatro nacional, en un país tan extenso como diverso y cuya actividad teatral, como oleadas, llega y se va.

Atesoro las palabras y cariño de quienes nos han felicitado a La Rendija y a mí, porque este es un reconocimiento que refleja varios aspectos de la labor teatral en Yucatán.

Cuando regresé a mi tierra en diciembre de 2001, me parecía que no era el lugar ideal para llevar a cabo nuestro trabajo escénico. Teatro de la Rendija se fundó hace poco más de 30 años, en los gozosos tiempos en que éramos estudiantes de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Con base en las ideas de Gabriel Weisz Carrington sobre el teatro personal, desarrollamos la mitad de la vida del grupo aproximándonos a la autobiografía y el testimonio en escena; pero la vida nos llevó de regreso a casa. Yucatán es tierra dura, pedregosa, con mucha agua, pero no se puede cultivar tan fácilmente cualquier cosa.

Durante varios años de picar piedra, a 40 grados y gracias a la herencia de mi madre, logramos, de manera precaria, rentar y habilitar la Casa Teatro de la Rendija en el 2009.

La vocación teatral yucateca tiene antecedentes de café teatros y salas independientes como El Rincón de la Farándula y el Tinglado, entre varios. Pero en 2002, cuando regresé, no había tenido Yucatán ninguna obra seleccionada por la Muestra Nacional en 10 años, salvo en el año 2000, cuando fue sede de la misma.

Soy hija de una madre soltera, Nidia Araujo, una de las primeras avicultoras de Yucatán. Ella me enseñó el trabajo duro, y a ser incansable para procurar a los

tuyos. Mi mami no terminó la primaria, y salió de su pueblo para darnos lo que ella consideró un futuro mejor. Ya no me tocó aprender maya, y tampoco aprendí a preparar tamales y puchero de tres carnes, conocimientos que lamento no haber apreciado en su momento. Pero esta noche me dan ustedes la oportunidad de celebrar, celebrar nueve años de haber abierto aquellos bajos de la casa que fue teatro, que albergó a *Tío Vania*, a *Medea*, a *Hanjo*, *Tres viejos mares*, y a tanta gente querida. Ahora vemos un panorama de espacios alternativos que han convertido a Mérida en una ciudad cultural. La apertura de la Escuela de Artes de Yucatán y múltiples proyectos de diferentes procedencias y disciplinas han hecho de Mérida una ciudad en la que quiero vivir. Creo que el arte es ese ámbito de lo sensible sin cuya existencia las sociedades no se pueden desarrollar.

Celebro a Pozo Blanco, comunidad que es la sede del Proyecto Ruelas —en el que colaboramos desde hace cinco años—, es tierra fértil, tierra de gente buena, trabajadora, y es mi segundo hogar. Con jóvenes actores como Diego, Eve, Dani, Alexis, Alondra, Haydee, y varias decenas más, con mi amiga y maestra Lourdes Estrada a la cabeza, volvemos a ver la sencillez del teatro como encuentro, el estar a la luz de la luna mirándonos con asombro y alegría.



Celebro también que el día de ayer se inauguró el primer encuentro de la Liga Mexicana de Mujeres de Teatro, pocas veces había sentido llegar a un espacio desconocido y tan familiar al mismo tiempo. Esto es imparabile, mujeres poderosas, somos diferentes pero iguales a otras actrices, directoras y gestoras, como en el sureste, con Egle Mendiburu, María Alicia Martínez Medrano, Nonoya Iturralde, maestras del teatro y de la vida.

La existencia está llena de claroscuros, en estos días, un vez más, lo veo de manera patente y dolorosa. Tantas cosas tan buenas y tan bellas parecen haber desatado un lado oscuro... pero hoy quiero celebrar esta medalla. Y como en este pequeño espacio de tiempo puedo hablar de lo que quiera:

Nocturno de la estatua

A Agustín Lazo

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.

Correr hacia la estatua y encontrar solo el grito,
querer tocar el grito y solo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar solo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño".

Dedico este reconocimiento a mis amigos entrañables, rendijos primigenios: Rocío Carrillo, Alejandro Juárez, Omar Valdez, Édgar Alexen, Alejandra Montalvo, Amada Martínez, Mónica Lentz, Juan San Juan, Benjamín Gavarre, y en esa otra existencia, que no es de este mundo, a Raúl Zúñiga y a mi hermanito Mauricio Rodríguez.

Dedico esta medalla a una multitud, a todos aquellos que han sido parte de Teatro de la Rendija, en escena, en la producción, en el diseño, en las labores téc-

nicas, de construcción y de limpieza, a las instituciones y funcionarios de cultura que nos han brindado su apoyo, a los críticos, reporteros, fotógrafos, por supuesto y especialmente a los espectadores participantes, y a esa materia viva, inefable, que sin querer desea ser memoria en la experiencia, de un hacer delicado e indeleble. Somos materia prima viva, somos dobles y triples y múltiples.

A los integrantes de *Amor es más laberinto*, que como guerreros seguimos adelante; así sean mis rendijos Vale, Érik, Pedro, Luis, Kat, Nara, Clau, Indra, Aída, Itzel, Virginia, Yamili.

Y celebro, por último, compartir el camino con uno de los seres más luminosos que he tenido la dicha de conocer, Óscar, esta también es tuya.

Por la diversidad, por la vida, por el amor, por el teatro.

Raquel Araujo
1.º de noviembre de 2018



**Dirección
artística
de la
39 MNT**



Cinco personajes en busca de una muestra*

Un acercamiento

Adriana Duch · Ramiro Osorio · Luisa Huertas
 Ángel Hernández · Mariana Hartasánchez

ACTO UNO

PARA MUESTRA UN BOTÓN

Suena el teléfono, la maestra Luisa oprime el botón y contesta. De manera simultánea los otros cuatro personajes, el maestro Ramiro, la maestra Adriana, el maestro Ángel y la maestra Mariana también reciben una llamada telefónica. A partir de ahora se omitirá el epíteto de “maestro” para facilitar la descripción. Los cinco personajes son invitados a participar como miembros de la dirección artística de la 39 MNT. En este punto de la pieza, el espectador puede colarse en los entresijos de la mente de los personajes y escuchar sus pensamientos:

* NOTA: La lectura de la obra *Cinco personajes en busca de una Muestra* exige un arduo trabajo intelectual, no es una pieza sencilla, es por eso que este escrito procurará facilitar la comprensión de esta obra intrincada, llena de conflictos inesperados,



Por primera vez la Muestra Nacional de Teatro se celebrará en la Ciudad de México, urbe que, emulando al endémico ajolote, sufrió una metamorfosis y dejó de ser un distrito para convertirse en otro estado más de la República. Nunca antes la capital ha albergado el encuentro teatral más importante del país, quizás porque pesan sobre esta megalópolis los estigmas del centralismo y la sobreoferta cultural. Como dirección artística, deseamos que, en lugar de que la comunidad reafirme la imagen negativa y preconcebida del antiguo Distrito Federal, se derribe la cuarta pared que ha bardeado a la capital convirtiéndola en una habitación impenetrable. Anhelamos que esta ciudad se integre al mapa teatral y se convierta en una zona de tránsito, convergencia e intercambio de saberes y discursos.

Las heridas históricas, como la matanza del 68 y los sismos de 1985 y 2017, atraviesan simbólicamente la totalidad de nuestro territorio. Sirva la geografía para vivificar la memoria y asumir que lo que ocurre en cualquier parte de nuestro país resuena con eco vibrante en el resto de México. En el teatro, tierra sin límites, ningún muerto nos es ajeno, ninguna batalla es irrelevante, ninguna historia merece el olvido.

errores no trágicos, anagnórisis y catarsis. El texto que están ustedes por escuchar apenas reúne algunas de las situaciones dramáticas más estremecedoras, por lo que no debe ser considerado como sustituto de la pieza. El autor —o autora— de *Cinco personajes en busca de una Muestra*, en un inesperado ataque de falsa modestia, solicitó permanecer en el anonimato, pues desea pasar a la historia a través del seudónimo con el que remitió la pieza al más reciente concurso de la vieja dramaturgia: “la Pirandello”.

ACTO DOS

PARA QUE NO SE EQUIVOQUE EL QUE CONVOQUE

Este acto se abre con una escena amena, pero no por ello poco inquietante, los cinco personajes se reúnen en una oficina de la Coordinación Nacional de Teatro. Los acompañan, valerosa y comprometidamente, Austin Morgan, Alberto Lomnitz, Ángel Ancona, Alma Rosa Castillo, Karina López y Luis Arturo García. Esas presencias les insuflan energía y tesón a los cinco personajes, quienes comienzan a concebir la forma de trabajo a partir de la cual se definirá el rumbo de la convocatoria y —aquí viene la parte inquietante— la estructura que sustentará el desarrollo de la 39 MNT. Uno de ellos dice: “Debemos, por un lado, buscar la forma de favorecer la relación horizontal entre todos los Estados”. “Pero —apunta otra— sin olvidarse de incluir a la capital.” Una tercera clama: “Por otro lado, podemos rescatar las muchas virtudes de esta urbe compleja e inmensa que albergará a la Muestra”. Y otro profiere: “En beneficio del teatro proveniente de los estados, podemos aprovechar la infraestructura capitalina como catapulta y plataforma para los proyectos que hasta ahora han permanecido restringidos a espacios cuando no marginales, sí muchas veces limitados”. Mientras que otro de ellos agrega: “Para mostrar la diversidad nacional de discursos poéticos será necesario programar un mayor número de obras provenientes de los estados”. Todos los personajes se muestran satisfechos con esta perspectiva, mientras continúan con el consumo ininterrumpido de grandes cantidades de café y galletas.

ACTO TRES

SIN CONFLICTOS NO HAY DRAMA

Sobre el escenario aparecen los cinco personajes escribiendo, enfebrecidos, ante sus computadoras. Retoman segmentos de las atinadas convocatorias anteriores. Integran las perspectivas descubiertas durante el acto anterior. El intercambio de correos es intenso. Intensísimo. Finalmente, está listo el documento. Pero no todos los temas están sobre la mesa. Sucesos de variada índole detonan en los cinco personajes reflexiones profundas sobre la naturaleza del quehacer teatral. A continuación se cita un fragmento de un soliloquio de la obra:

“El teatro es muy noble, puesto que nos invita a fomentar la empatía, el espíritu de colaboración y la versatilidad laboral. Todos los que nos dedicamos a este inigualable oficio hemos debido practicar el desdoblamiento de personalidades para interpretar simultáneamente varios papeles: existen en nuestro entorno especies

muy conocidas, como el director-productor y otros híbridos más complejos como la actriz-dramaturga-productora-escenógrafa. Por eso, en el teatro no funciona la organización jerárquica de la que tanto gustan las estructuras capitalistas. Los procesos teatrales, por fortuna, nos humanizan. Quien le conceda una categoría más elevada al director por encima de las actrices, o quien respete más a la productora en detrimento del escenógrafo o técnico, estará pasando por alto una de las condiciones más virtuosas de las que goza nuestro arte: la equidad. Pensar que, en un trabajo escénico, un artista es más importante que otro es como aceptar que la producción teatral de una ciudad como la de México es mejor que la del resto del país.”

Por todas estas consideraciones los personajes deciden articular la programación atendiendo a los criterios de selección que usted, amable espectador, puede consultar en la convocatoria.

ACTO CUATRO REVELACIÓN

En este acto se llega al punto climático de la obra. Después de recibir un número considerable de proyectos, los personajes han elegido las propuestas que participarán en la 39 Muestra Nacional de Teatro, un alto porcentaje de las cuales provienen de los estados.

Para dar cuenta de la complejidad de este acto, se cita otro soliloquio de la obra, que puede ser interpretado de manera indistinta por cualquiera de los personajes:

“Es imposible dar cabida a todas las propuestas en un evento que cuenta con un presupuesto específico y se circunscribe a un tiempo de realización determinado, pero estamos seguros, por la gran cantidad de montajes que atendieron a la convocatoria de la Muestra, que el movimiento teatral del país está revitalizándose.”

Durante el transcurso de este acto podemos apreciar cómo los numerosos espectadores de la Muestra, en su viaje simbólico por los imaginarios escénicos de nuestra república teatral, son guiados a través de líneas curatoriales, concebidas a partir de la manera en que los propios creadores conciben y denominan su trabajo.

Uno de nuestros personajes reflexiona al respecto, mientras hace fila para entrar a una de las obras: “A lo largo de los siglos, para mantener los resabios sagrados que envuelven nuestra profesión, quienes nos dedicamos al teatro hemos acuñado un vocabulario propio que reafirma la identidad de nuestro gremio. Le debemos mucho a la filosofía, a la antropología, a la historia, sin duda, pero si dejamos que

nuestra lengua teatral se diluya, se romperán los lazos que nos vinculan con quienes nos precedieron y con quienes nos sucederán”.

Al final de este acto se incluye una sencilla escena (el autor recomienda resolverla con títeres o sombras): dos extraños sentados en butacas contiguas, en alguno de los teatros, al final de la función, salen transformados: comprenden que al haber compartido un fragmento de vida trascendente, intimaron en silencio; después de lo cual se dirigen al trasnochatorio.

En una pantalla se proyecta el siguiente texto: “La alquimia que opera el teatro en el espíritu humano la experimentan por igual los espectadores y los oficiantes”.

ACTO CINCO

RESOLUCIÓN Y DISCURSO SIN LECCIÓN MORAL

Los cinco personajes están sobre el imponente escenario del icónico Teatro Julio Castillo, miran a la nutrida audiencia que participó en la 39 MNT. Los miran con gratitud, con añoranza, y para qué negarlo, también con un poco de miedo. Alma Rosa los mira a ellos intentando transmitirles aquello que le sobra: vitalidad y entusiasmo. Los becarios están atentos y, a pesar de sus ímpetus juveniles, no bailotean en sus asientos. Los fotógrafos, inexplicablemente, no hacen ningún disparo. Ha llegado el momento de que concluya un viaje teatral que permanecerá imperecederamente en la memoria y el corazón de quienes lo compartieron.

Los cinco personajes enuncian, con lágrimas en los ojos, un discurso de una hora del que aquí solo se cita un breve fragmento:

Formar parte de la dirección artística de la 39 Muestra Nacional de Teatro ha sido, sin duda, un reto, pero sobre todo un honor. Aludimos a esta palabra sin ningún dejo de retórica trasnochada, la utilizamos más en el sentido de los personajes de Lope, quienes sabían que sus acciones y palabras conllevaban consecuencias y que, por ello, debían ser cautelosos en el obrar y mesurados en el decir.

En estos tiempos en los que la realidad virtual y las redes sociales nos conminan a decir todo y a escuchar nada, los encuentros como la MNT, que nos permiten congregarnos físicamente, son especialmente relevantes.

Como parte de la comunidad teatral de este país, estamos seguros de que las actividades de la Muestra han justificado el esfuerzo aristotélico que representó para los asistentes el usar su tiempo para moverse a través del espacio, tiempo que en esta ciudad, como bien lo saben, se triplica.

El teatro nos enseña a abrir preguntas, a no dar por sentado que se tienen todas las respuestas. Este encuentro ha desatado preguntas fértiles que en los años subsecuentes convocarán más voces y las personas que quizás nunca han experimentado el mágico influjo de la escena se acercarán a los teatros para escucharse a sí mismos a través de la voz del otro.

EPÍLOGO

Los ciudadanos necesitamos ágoras, espacios de encuentro donde se resquebrajen no solo las fronteras geográficas, sino las que separan a un individuo de otro. Este es un momento importante para el país, *un momento de transición*, nuestro deseo es que, en este año crucial en el que se están cimbrando estructuras añejas y la sociedad mexicana está redescubriendo la importancia de los enfoques colectivos, la 39 MNT sirva de parteaguas para resquebrajar estigmas y apagar pugnas.

El autor o autora de *Cinco personajes en busca de una Muestra* no ha escrito el final de la pieza. Quizás prefiere que quienes se congreguen en el teatro definan el rumbo de esta historia. Lo que sí sabemos es que cada Muestra que concluye da inicio a otra que está por comenzar.

A woman with long, curly hair is singing passionately on stage, her mouth wide open. She is wearing a dark, patterned, long-sleeved top and a dark skirt. In the background, a man is sitting on a chair, looking towards the camera. The entire scene is bathed in a strong red light, creating a dramatic and intense atmosphere. The text "La Muestra Crítica 2018" is overlaid in a bold, white font.

**La
Muestra
Crítica 2018**

La Muestra Crítica: un laboratorio para el análisis teatral

**Luz Emilia Aguilar Zinser
e Ilona Goyeneche**



En el teatro confluyen disciplinas diversas, una de estas, sobre la que se reflexiona poco en México, es la crítica. Temida y denostada en ocasiones, en otras utilizada como herramienta de poder, cuando se ejerce de manera responsable y respetuosa suele ser justamente valorada, ya que constituye una mirada que enriquece el quehacer teatral. La crítica no solo aporta una base indispensable para la memoria del teatro, también lo visibiliza, brinda herramientas de análisis e interpretación y un marco para el seguimiento de los procesos creativos. La crítica es un ejercicio estimulante para los creadores, los académicos y el público en general, al potenciar la participación más allá de la sala de teatro.

Con el fin de fortalecer la crítica teatral en el país nació la "Muestra Crítica: laboratorio de crítica teatral", un taller que se propone brindar herramientas a practicantes de este oficio para que puedan desarrollar su trabajo con mayor fundamento y calidad. En 2018 esta iniciativa se llevó a cabo por segunda vez en el marco de la Muestra Nacional de Teatro gracias a la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal, a través de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México, por conducto de la Coordinación del Sistema de Teatros de la Ciudad de México, y el Goethe-Institut Mexiko.

Un grupo de practicantes de la crítica y el periodismo cultural, provenientes de distintos puntos geográficos del país, fueron convocados a asistir a toda la Muestra Nacional de Teatro y escribir, a lo largo de los 10 días que dura este encuentro anual, críticas de las obras participantes. Tres editoras y una coordinadora editorial desarrollaron con los periodistas un plan de trabajo en tres etapas: planeación; análisis, crítica y edición de los materiales; y finalmente la publicación diaria *online* de los textos a lo largo del encuentro.

La Muestra Crítica tiene como antecedente una primera iniciativa del Goethe-Institut Mexiko y la Secretaría de Cultura, a través de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, realizada el 2016 en el marco del Año Dual México-Alemania, que estuvo a cargo del reconocido especialista alemán Jürgen Berger, quien trabajó

en un taller intensivo con un grupo de periodistas y críticos teatrales de la Ciudad de México.

Una segunda y más desarrollada emisión de esta experiencia, ya bajo el nombre de Muestra Crítica, tuvo lugar en el marco de la 38 Muestra Nacional de Teatro realizada en León, Guanajuato, en 2017. Debido al éxito de esta iniciativa, donde se hizo evidente el avance en la calidad de la reflexión y análisis de las puestas en escena por parte de los seis críticos participantes de diferentes ciudades del país, se decidió darle continuidad al año siguiente.

Para llevar a cabo la Muestra Crítica durante la 39 Muestra Nacional de Teatro celebrada en la Ciudad de México, se amplió el grupo a 10 críticos participantes, algunos de ellos parte del laboratorio anterior y otros seleccionados a través de una convocatoria que dejó en evidencia el gran interés en toda la República por el ejercicio de la crítica teatral. Se incrementó el grupo de editoras a tres integrantes y por primera vez enfrentamos el desafío de cubrir toda la Muestra Nacional de Teatro.

El resultado de ese trabajo es este compendio de críticas, que dan cuenta de todas las obras programadas por la dirección artística de la MNT, además de que amplían la mirada a otras obras incluidas en la programación general.



1. Muestra Nacional de Teatro

La 39 Muestra Nacional de Teatro

**Luz Emilia Aguilar Zinser
e Ilona Goyeneche**



A lo largo de casi cuatro décadas, la Muestra Nacional de Teatro ha significado una plataforma de diálogo y visibilización de su trabajo para los hacedores teatrales de nuestro país. Gracias a este acontecimiento, creadores y especialistas se han encontrado y reconocido en el intercambio de conocimientos y experiencias.

La Muestra Nacional de Teatro ha pasado por etapas brillantes, algunas de agotamiento de sus dinámicas que han devenido en inercias, y otras de renovación. Un momento fundamental se dio en el 2015, cuando se abrió a la discusión su pertinencia, se hicieron propuestas y se renovaron los planteamientos de su convocatoria, criterios de selección y dinámicas de encuentro. Esta gran celebración del teatro nacional, programada en la confluencia de las miradas de especialistas que se renuevan año con año para conformar la dirección artística, ofrece una posibilidad única e infaltable para valorar las fortalezas y debilidades de los programas, estrategias y políticas en marcha para el impulso del quehacer teatral en el país.

Si en 2017 la selección de la dirección artística centró la mirada en el cuerpo como eje —ya fuera en relación con la identidad, el territorio, el poder y la heteronomía— en las obras escogidas para la 39 MNT vemos un acento en la violencia, en especial de género, con propuestas que para algunos observadores plantearon la pregunta sobre la pertinencia de solo exponer el fenómeno y reproducirlo en escena, o bien la necesidad de ponerlo frente a la mirada de todos con una mediación poética capaz de evidenciar mecanismos y contrastes en los procesos de dominación, humillación y sometimiento. Además de lo anterior, la programación para este encuentro en 2018 abrió espacios para el teatro de jóvenes, para públicos especiales y la representación de distintas generaciones.

Este libro ofrece una oportunidad muy valiosa para alimentar la memoria teatral de nuestra República. Celebramos y agradecemos los apoyos que la hacen posible.

A continuación se podrán leer las críticas que se escribieron en el marco de la Muestra Crítica, agrupadas en tres secciones: las de todas las obras de la Muestra Nacional de Teatro, una selección de la Libre Muestra de Teatro y las de la Muestra Regional de Teatro.



La extinta variedad del mundo

Escrita y dirigida por Alberto Villarreal • Reparto: Jorge Castillo,
Miriam Cházaro, Juana María Garza, Luísa Garza, Raúl Pozos, Gema Muñoz,
Luz María Ordiales, José Palacios y Rosalinda Ulloa



Una fiesta inconclusa

Said Soberanes

El trabajo conjunto de Alberto Villarreal y la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (Orteuv) ha dado como resultado la obra inaugural de la 39 MNT, *La extinta variedad del mundo*. Aquí se combinan la apuesta poética a la monumentalidad abstracta y los signos intrincados de Villarreal con el constante y muy audaz proceso de experimentación que ha tenido la Orteuv desde que Luis Mario Moncada llegó a encabezarla en 2014.

Se trata de una nebulosa revisión del nacimiento, la muerte y la migración en los procesos civilizatorios. Signicativo es que comience con un funeral. El telón se alza y vemos hacia el centro, atrás de la escena, una enorme bandera negra que se agita. Al fondo descansa una oscura y gigantesca corona de flores. Una malla traslúcida de extremo a extremo de la bocaescena nos separa físicamente de la ficción. El fúnebre y monumental cuadro ilustra la insalvable decadencia de nuestra especie.

Dos mujeres entran a escena y comienzan a imitar sonidos vacunos mientras hacen sonar un cencerro. A su encuentro entra un cortejo que lleva un hombre moribundo vestido de militar, con su blanca cabellera peinada como el general Franco, de pie sobre un diablito. Al cortejo lo sigue un trineo tirado por perros-personas, caracterizadas con ropas estrictamente negras que recuerdan los tiempos del dictador español. El cortejo viene acompañado por las percusiones de una pequeña banda de alientos. El silencio de los actores será perpetuo, si algo escucharemos de sus labios serán gritos y silbidos: la palabra no se entonará de principio a fin.

El ensamble musical congregado para este montaje con integrantes de la escuela JazzUV lleva el ritmo de la obra. La selección musical de Villarreal y Esmirna Barrios, así como el trabajo de improvisación del grupo resultan indispensables para cumplir con este objetivo. Si bien la ejecución está desempeñada de forma muy libre, queda en evidencia que se trata de un preciso y controlado tejido sonoro por el que lleva el crédito Joaquín López "Chas".

La actitud de los dolientes, que se hincan ante el cadáver y le rinden saludo

marcial, indica que se trata de un militar de alto rango. El cuerpo del poderoso se anima y es cubierto con el característico disfraz de un fantasma de Halloween.

Una mujer acompañada por el ridículo espectro desenmascara al último perro del régimen. La matrona se erige como la nueva líder. A sus espaldas aparece un retrato monumental que caricaturiza, al menos, a dos líderes comunistas: Mao y Khrushchev. La banda de vientos entona una versión libre de la internacional socialista. El poder aplastante de la derecha se transfiere a la izquierda.

Esta primera parte del espectáculo está bien lograda y termina con la entrada de un vendedor de camotes y su auténtico carrito encendido. Deja sonar el desgarrador chirrido producido por la salida del vapor caliente. Sobre el escenario cae una nevada de papeles a contraluz envolviendo el cambio de régimen. Es difícil saber si la inclusión del carrito de camotes nos permite la contextualización radical de la fábula o pretende ser una exotizada alusión a nuestro contexto mexicano.

El resto de la obra decae por la exacerbada hipertrofia de las fórmulas escénicas usadas en el primer acto. La nueva comunidad celebra su regeneración con el nacimiento de bebés que sus propias madres rechazan. Los muñecos-críos son asesinados a tiros por la nueva líder, a quien domina el fantasma del poder antiguo, ese que entra y sale del escenario y danza como un demonio siniestro. El fin de toda una generación lleva a esta comunidad a una espiral de venganza.

En una proyección colocada en la parte superior de la bocaescena —que se impone en lectura difícil de seguir— se nos relata la aparición de un libro de la justa venganza, un objeto cotidiano en la vida de los-sin-ley. En escena vemos a un grupo de mujeres —ya vestidas con ropa de fiesta— dar ritmo a esa historia con un juego de vasos y zapateado que se extiende por lo que parece más tiempo del necesario.

Los cuerpos de actores y actrices de la Orteuv operan al unísono, acertadamente. Ninguno de ellos sobresale del coro. La integridad y entereza de su lenguaje corporal da a la puesta en escena un ritmo constante y asimilable para el público. La tradición experimental que ha renovado en los últimos años la Orteuv permite la creación de un discurso corporal consecuente.

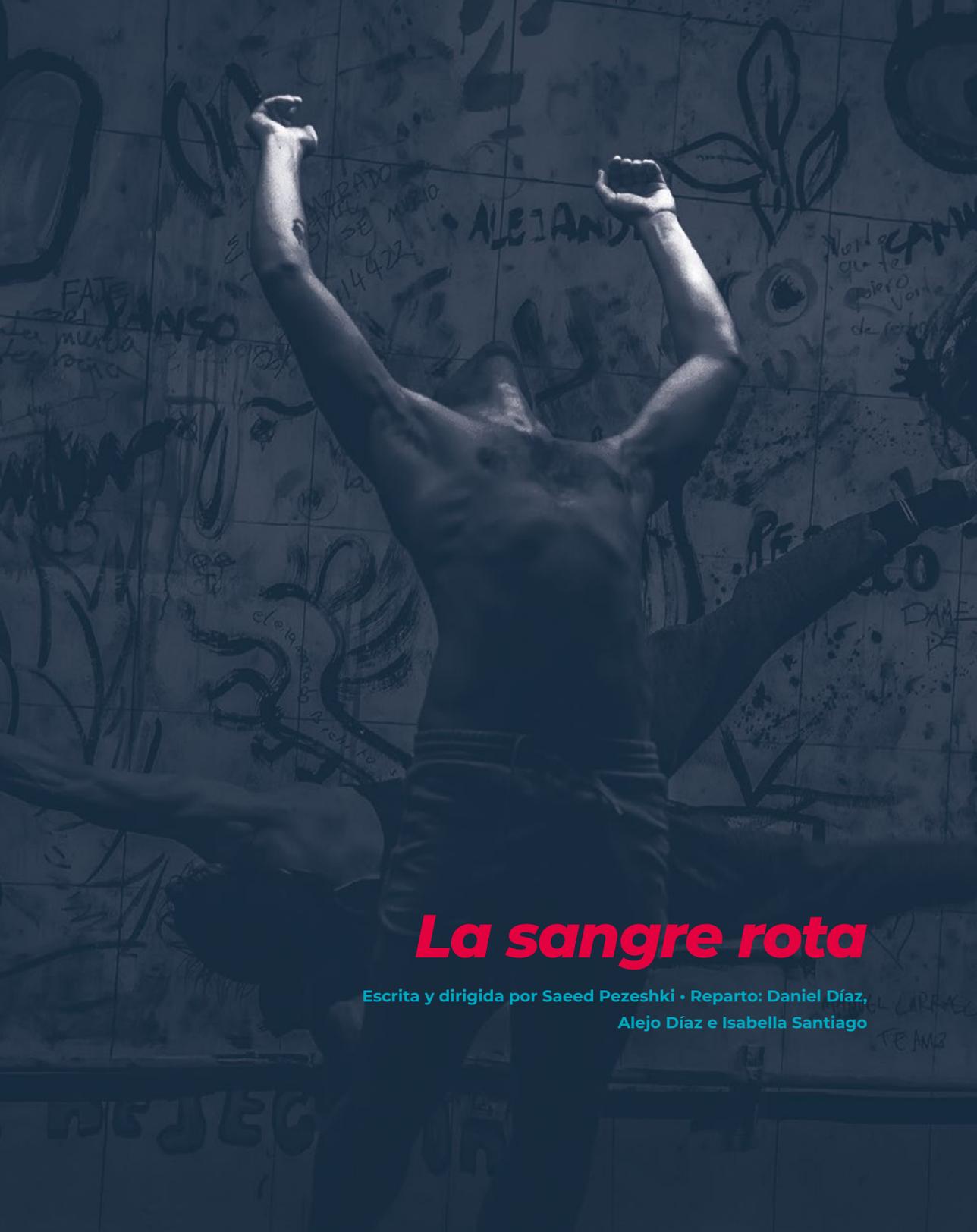
El último cuadro comienza con una gran fiesta, caótica y desenfrenada, que el fantasma termina al disparar contra los grotescos personajes. Estallan los gritos de desesperación, los intentos de algunos de evitar la masacre. Como un *deus ex machina*, un extraterrestre irrumpe. Invita a los personajes a tomar una nave para escapar de este mundo en “un ahora dislocado que corre en todo momento el riesgo de no mantener nada unido”, diría Derrida. En esta dispersión, todo cabe sin tener lugar: la nave espacial monumental, los músicos tocando *acid jazz*, infinidad de cencerros

sonando, gritos, el número telefónico de la compañía veracruzana impreso en una lona amarilla que atraviesa el escenario al fondo —nadie contesta cuando llamas—, el extraterrestre ofreciendo una huida de este desastre y, como cierre, por tercera vez, la entrada del carrito de camotes que ahoga con su chirrido el resto de los sonidos.

La frialdad en la sucesión de escenas hace imposible la identificación del espectador con el drama. El ambiguo tejido de símbolos entre lo obvio y lo inescrutable, entre el lugar común y lo incomprensible se alza como una barrera sutil y a la vez impenetrable, como la malla traslúcida que nos separa físicamente de la acción escénica. Los personajes pasan de una hegemonía a otra y en ese tránsito se encuentran con el mismo dolor, con la misma violencia, con la imposibilidad de sencillamente devenir.

La civilización decae, la variedad del mundo parece extinta.
Solo queda huir o ensordecer.





La sangre rota

Escrita y dirigida por Saeed Pezeshki • Reparto: Daniel Díaz,
Alejo Díaz e Isabella Santiago

Transgresión sexual, entre la liberación y el castigo

Edwin Sarabia

Deseo, sudor, miedo, poder en la marginalidad de un baño público. Caricias efímeras. Vínculos que no acaban de tejerse. Miradas que chocan y se desvanecen. El sexo como riesgo extremo. Circuito Liquen, compañía de teatro físico surgida en Aguascalientes en 2003, con presencia en Colombia, Argentina y España, se presenta en la 39 MNT con *La sangre rota*, obra del coreógrafo y director de escena Saeed Pezeshki, a partir de los poemas de inspiración surrealista *Suicidio en Alejandría* y *Viaje a la luna* de Federico García Lorca. Participan en el elenco Daniel Díaz, Alejo Díaz e Isabella Santiago.

La puesta en escena es una indagación por el complejo universo de pulsiones, condicionamientos, miedos, anhelos y tensiones en el encuentro sexual de dos hombres en un sórdido, estrecho y marginal baño público, donde se imponen los patrones machistas de dominación, violencia y humillación. El sometimiento y la transgresión del otro como componente falocéntrico del deseo masculino.

En la adaptación de la puesta en escena al espacio del Teatro Benito Juárez de la Ciudad de México, el público se queda comprimido en dos cuerpos de sillas en escuadra frente a la arrinconada reproducción de un baño público escasamente iluminado por una luz blanquecina y la línea roja de un neón.

El caleidoscopio de grafías de sujetos anónimos que gritan con palabras amononadas y dibujos en la pared sus resentimientos, deseos y frustraciones remite más a una pieza de arte urbano que a la reproducción realista de un baño público. Entre dos mingitorios pende un racimo de machetes, símbolos fálicos, amenazantes, que esperan pacientes a su víctima como espadas de Damocles.

El agua significa en este encuentro-desencuentro un recurso purificador que recuerda a Poncio Pilatos y Lady Macbeth. Los personajes buscarán, cada uno a su manera, el agua para liberarse, limpiarse, borrar el rastro de culpa.

La historia se cuenta más que con palabras con una elaborada coreografía de cuerpos entregados a un duelo de acercamientos, rechazos, caricias y agresiones, en un desempeño actoral en el que destaca un entrenamiento riguroso y efectivo,

y un fino trabajo con las emociones. Las reiteraciones en el trazo y la elocuencia del dispositivo escénico acompañada por una elegancia sonora, expresan una temática clara, aunque quizá admitirían una comprensión mayor.

Todo comienza con el encuentro entre dos personajes. Uno de ellos parece habituado al *cruising*, encuentro sexual furtivo y anónimo en lugares públicos. El otro se muestra dudoso, avergonzado, cargado de miedos y de culpas, en lo que parece la búsqueda de una experiencia iniciática.

En los acercamientos y alejamientos entre los personajes se dará una danza de pulsiones, de apareamiento entre dos fieras territoriales al filo del abismo, que se agreden y rescatan en el devenir de logradas imágenes erotizantes: el sudor recorriendo los cuerpos que buscan, acarician y besan con cadencia violenta, en el contraste de la ternura, la orfandad y la brutalidad. Tensión de salvajismo animal, ímpetus físicos y espirituales en busca de un acto poético.

La contienda se resuelve con la llegada de un tercer personaje, que contrasta por la inquietante ambigüedad entre lo masculino y lo femenino, por su seguridad, por los símbolos de superioridad económica, así como la capacidad para triangular el deseo y colocarse al centro del campo de batalla. La complejidad desarrollada durante la puesta en escena se simplifica al final en una solución moralista. El deseo se castiga. La obra aborda la marginalidad de las elecciones sexuales no convencionales. Visibilizar la problemática de la condición LGBT es pertinente; sin embargo, llama la atención que en la denuncia de la censura y el rechazo a la libertad sexual, no podemos deshacernos de los condicionamientos culturales que les dan lugar. No se logra aquí escapar de clichés y estereotipos gay y *trans* que coadyuvan a normalizar la violencia, el ajuste de cuentas y el odio a la diferencia. Un desliz peligroso que se acerca a una visión reduccionista del fenómeno.





Andares

Escrita y dirigida por Héctor Flores Komatsu • Reparto: Josué Maychi,
Alexis Orozco, Lupe de la Cruz y Kevin Elí Leyva



Los hombres de maíz reciben una ovación

Juan Carlos Araujo

Maychi, un joven originario de Campeche, le cuenta al público el significado de los colibrís en la cultura maya. Mientras simula con su mano izquierda el frenético aleteo de dichas aves, explica que para ellos representan espíritus mensajeros que cargan el cariño o pensamiento de un ser querido. El músico en escena toca un son jarocho sobre la anécdota recién referida y el actor se convierte con su cuerpo entero en el pájaro que le lleva a su madre un mensaje de amor.

Andares, escrita y dirigida por Héctor Flores Komatsu, está construida a partir de historias personales de Josué Maychi, maya de Chencoh, Holpechén, en Campeche; Alexis Orozco, mixe de Tehuantepec, Oaxaca; Lupe de la Cruz, tzotzil de Zinacantán, Chiapas, y el músico Kevin Elí Leyva de Tuxtepec. Estos relatos se hilvanan con la cosmogonía y tradiciones propias de cada uno de los grupos indígenas a los que pertenecen los intérpretes. El resultado es un entretendido narrativo que lleva de la risa a las lágrimas, de la reflexión a la catarsis, en un recorrido de tan solo sesenta minutos.

A partir de una investigación que realiza Flores Komatsu, apoyado por el Julie Taymor World Theatre Fellowship, *Andares* es una búsqueda personal del creador por conocer y entender las culturas originarias de nuestro país. Sobre el escenario, este contundente relato a tres voces y acompañamiento musical invita a la comunión con la leyenda del venado azul y el camino sagrado de los huicholes, el Popol Vuh maya, y la identidad y género de los mixes de Tehuantepec.

La obra es una conmovedora y feroz denuncia contra un presente que —por ambición, corrupción o el mero hábito de aquellos que prefieren recibir 1 500 pesos por el uso de sus tierras a trabajarlas— pareciera empeñado en destruir aquello que alguna vez se consideró sagrado. Todo esto se consigue de una manera libre de panfletos, insertando la presencia de las diferentes lenguas indígenas. Con un arco dramático estructurado, resulta orgánico el combinar la confesión de un beso

robado con un ecocidio; los mitos de la creación del hombre con la historia de un amigo asesinado por el delito de estar en el lugar equivocado.

A través de un choque entre máscaras de barro que deja a dos actores tumbados en el suelo, una luz cálida amarilla que cae sobre un telón de color arcilla que recrea el nacimiento del sol o un vestuario que transporta a los asistentes a una fiesta tehuana en todo su esplendor, se crean los ambientes y escenas. Apoyado por un preciso trabajo de diseño de escenografía e iluminación a cargo de Jesús Giles, la dirección que Flores Komatsu establece en *Andares* es económica en sus recursos, ingeniosa y exitosa en su cometido de fortalecer el texto y traducirlo a un lenguaje escénico. El espectador es transportado a los mundos y espacios que habitan los personajes, resignificando los escasos elementos que tiene a mano, como un tapiz de varas de bambú que puede en una escena dibujar una vivienda maya de pequeña entrada, o representar en otra el arma con que se lleva a cabo la cacería de un venado. Las máscaras de barro son utilizadas para crear otros personajes en la obra, como una abuela convertida en madre o una madrina desafiante, figuras femeninas clave en las narraciones de presencias exclusivamente masculinas. El vestuario, a su vez, es utilizado de manera clara y precisa, no solo para establecer las diferentes culturas de cada uno de los involucrados, sino también para desarrollar poderosas imágenes como marcar la lluvia o los pecados de una persona con los listones que penden de un sombrero tradicional de Campeche.

“A un taco no se le llama cena, ni a una noche compromiso”, declara la mixe con orgullo y un dejo de ironía en referencia a un encuentro casual que tuvo con un caballero. El peso de esta puesta radica en su elenco. Partiendo de la generosidad con que comparten sus vidas al ver directamente a los ojos al público en franca comunión, hasta el compromiso corporal con que cada uno desborda energía sobre el escenario. Alexis Orozco, Josué Maychi y Lupe de la Cruz se fracturan, cumplen con hacer parte de sus dichas y dolencias al transmitir sus orígenes por la misma vía en la que ellos los recibieron: oralmente. La rabia con la que Orozco denuncia la violencia a la que su comunidad es sujeta constantemente, el dolor con el que se le quiebra la voz a Maychi al recordar a su difunta abuela o la fragilidad con la que temerosamente De la Cruz se enfrenta a un rito de paso propio de los tzotziles, son tan solo una muestra de la verdad escénica que estos tres artistas alcanzan a lo largo de la obra. Hay que destacar también a Kevin Elí Leyva, quien se gana su lugar sobre el escenario a través de su capacidad interpretativa musical, especialmente cuando recibe la oportunidad de cantar un son de su propia autoría.

En la función presenciada en el Teatro Sergio Magaña de la Ciudad de México, que por primera vez alberga la Muestra Nacional de Teatro, se vivió una ovación de

pie inmediata que duró varios minutos. Una puesta en escena que cuestiona en dónde caben nuestras raíces en el mundo actual. Porque, tal como dicta el Popol Vuh, pese a que somos todos distintos, provenimos de un grano de maíz plantado en esta tierra por los dioses mayas.





***Por favor cierra
la puerta, gracias***

Escrita y dirigida por Damián Cervantes • Reparto: Laura Galindo,
Guadalupe Balderrama, Abril Badillo, Mario Vera, Alan Posada y Rafael Flores

Retrato de Juárez, entre el convivio y la violencia

Araceli Álvarez Ugalde

Una reunión de amigos. Una casa. Ciudad Juárez. Entre alcohol y música, cuatro hombres y tres mujeres se divierten y platican sobre la vida a través de las calles, la belleza, la fealdad y la violencia de la ciudad fronteriza. En coproducción con Telón de Arena, Vaca 35 Teatro tiene una sencilla pretensión en *Por favor cierra la puerta, gracias*: retratar a Juárez, lo cual se logra mediante vivencias de los actores —Laura Galindo, Guadalupe Balderrama, Abril Badillo, Mario Vera, Alan Posada, Rafael Flores y Umberto Morales— en un trabajo de concepción y dirección de Damián Cervantes. La puesta en escena fue estrenada en el íntimo, no convencional, Espacio Alternativo, en la ciudad de Chihuahua. Para su presentación en la Ciudad de México se adaptó a un cuarto del Hostal Regina en el Centro Histórico.

La reunión se desarrolla en la sala de un departamento de la calle Ramón Corona, en una estancia con un par de sillas, una mesa y abundantes cervezas. Sin zapatos ni inhibiciones, hablan de la soledad, del amor, de sus recuerdos, del Tec de Juárez, de la Plaza Américas, del viaje a las Dunas, del primer beso... cierran los ojos, recuerdan, cantan, ríen, bailan, brindan por ellos y por los iconos de la localidad.

Como telón de fondo está Juan Gabriel, el Divo de Juárez, porque en este retrato no puede faltar nada. Alguien describe uno de los videos icónicos del compositor, el de *He venido a pedirte perdón*, grabado con la actriz Meche Carreño en el bar Noa Noa, otra referencia indispensable de la ciudad mitificada por “Juanga”.

Pero la postal no podía estar ajena a la violencia, triste referente del estado. Primero entre la plática y después para producir un rompimiento a través de la presencia metafórica de la muerte. Una de las mujeres se maquilla frente a un espejo como la Catrina, luego camina al frente, levanta el puño con gesto serio, otros la siguen con sus rostros sin emociones, para envolverse en una serie de movimientos repetitivos. Apenas hay luz, las siluetas se mueven en penumbra como sombras, como los fantasmas del estado, de la ciudad, del país.

Con la presencia de la Catrina se desata la violencia, se genera el enfrentamiento

de dos bandos: los “pendejos” que se quedaron y los “cobardes” que se fueron. El grupo de actores logra transformar fácilmente la camaradería en tensión y rabia que se refleja en los semblantes, en la danza de gestos endurecidos. “¿Por qué no te quedaste? / ¿por qué no te fuiste? / ¿Por qué no le hiciste como Marisela?...”, esto último como referencia a la lucha de Marisela Escobedo, una madre que se convirtió en activista por el asesinato de su hija y que fue ejecutada cuando protestaba frente al Palacio de Gobierno de Chihuahua en 2010.

Los gritos se vuelven más y más estridentes y furiosos. Gritan hasta que no pueden más y caen al piso como los muertos y las muertas de Juárez. Luego la muerte juega con ellos. Tira los dados, dice un número para que a quien le toque el turno relate la peor anécdota de violencia que ha vivido. La Muerte-Catrina se ve triste por ellos, por nosotros. La noche se cierra con recuerdos de familia, una probada de los “tacos de la abuela” y un baile donde se mezclan actores y espectadores al ritmo de “Juanga”.

La puesta en escena cumple con el objetivo de dibujar un retrato de Ciudad Juárez, que si bien muestra algunos contrastes y claroscuros de esa localidad, no logra transmitir la profundidad e importancia de los conflictos relatados. Quizá quienes no viven en ese contexto se quedan en un relato de la ciudad un tanto superficial. La dirección escénica admitiría un trabajo más riguroso en la edición de las historias y en las transiciones de una a otra escena. El resultado en conjunto es congruente con las motivaciones de Vaca 35: la exploración, el diálogo con el entorno y el espectador, en una mirada a la actualidad del país.





Cielito sweet

Creación colectiva • Dirección: Gilberto Corrales

Reperto: Briseida López Inzunza

Un pastiche escénico y temático

Ricardo E. Tatto

Una bailarina que viste tutú blanco entra al gran escenario del Teatro Esperanza Iris. Toma asiento bajo una luz cenital y cruza elegantemente las piernas. Con un impostado acento cubano, difícil de seguir y en clave de farsa, comienza a contar las vicisitudes del ballet. Es Navidad en el norte mexicano, lo sabemos por un enorme nopal con luces multicolores que refiere la fiesta de-cembrina. Escuchamos *El cascanueces* de Tchaikovski. El unipersonal tijuaneño *Cielito sweet*, dirigido por Gilberto Corrales, de la compañía Teatro en el Incendio, nace como creación colectiva en la colaboración con Lux Boreal, compañía de danza contemporánea, de la cual forma parte la coreógrafa, bailarina y protagonista Briseida López Inzunza.

Al terminar la parte confesional, una voz en *off*—también con acento cubano—da instrucciones de ballet. La actriz se levanta y sigue las indicaciones, paralelamente a una versión instrumental de *Cielito lindo*. Las órdenes se aceleran. Ella apenas logra esbozar los pasos y la danza empieza a desvirtuarse. “¡Sonríe, hija!”, se le indica una y otra vez a la agobiada bailarina en lo que se está transformando en una comedia física.

Vuelve a regresar a su asiento. Solloza. Parece sostener en sus brazos a un bebé. “Morena, labios gruesos, cejas tupidas”, susurra al micrófono. Se levanta y corre por el escenario repitiendo a gritos: “¿Dónde está?, ¿dónde está?”. Aunque el cambio de ritmo conmociona primero, la escena se prolonga demasiado. La bailarina se detiene. Toma una escoba y ahora se pone a barrer el escenario por cerca de diez minutos. Parece que algo va a ocurrir, mas no sucede nada. Si acaso se buscaba desconcertar con estas escenas, lo que se termina provocando es apagar las expectativas generadas en un inicio.

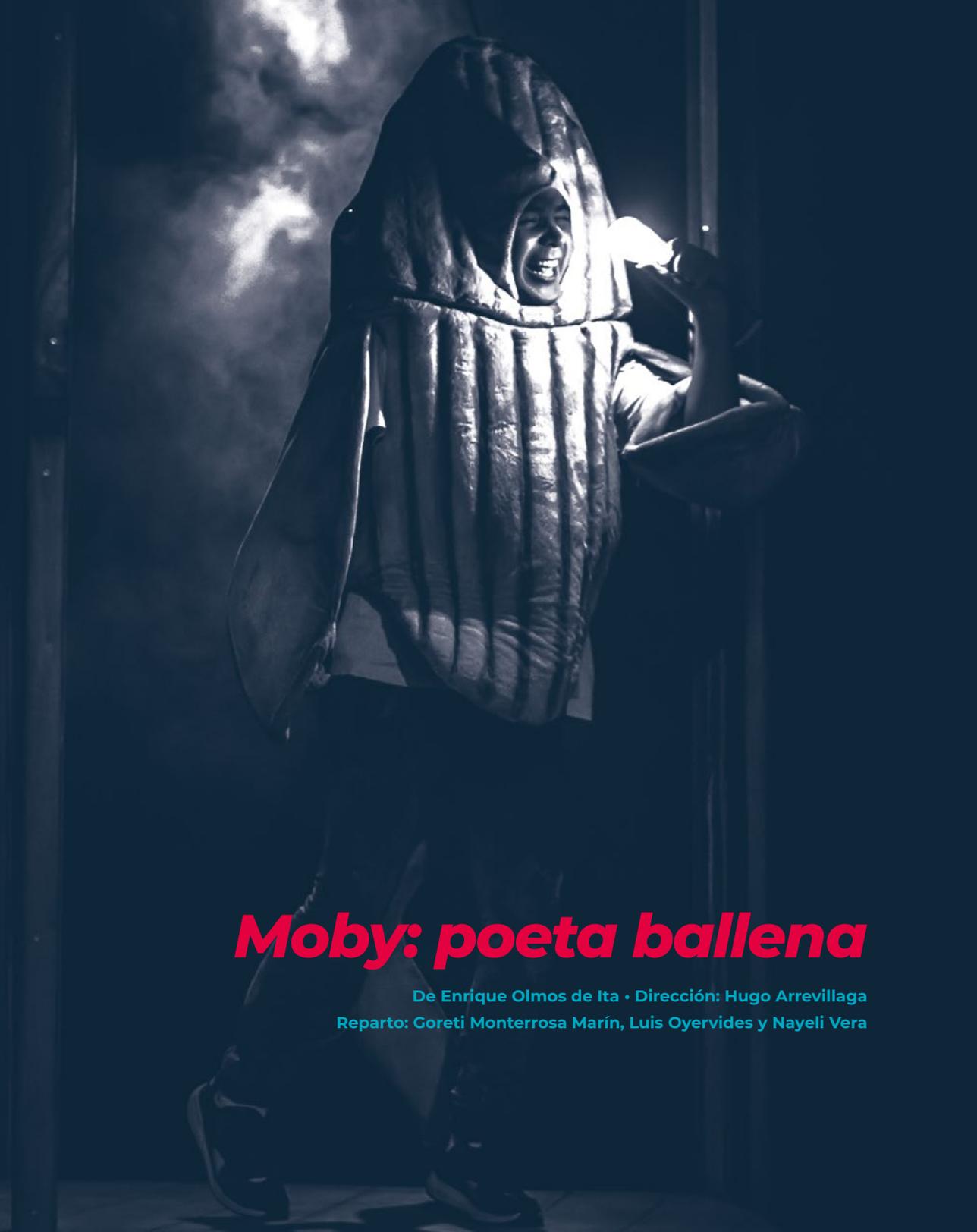
De pronto, la mujer del tutú se dirige a una radio de transistores al fondo del escenario. Mientras va cambiando de estaciones, las noticias y comerciales nos trasladan a los años sesenta. Pero luego se escucha a Amanda Miguel interpretando *Mentiras* y damos un salto temporal a los ochenta. Se retoma un tono fársico al

bailar haciendo sincronía de labios. Regresa a su silla y al biodrama. Habla de su vida cotidiana, la de un ama de casa que prepara cuidadosamente el desayuno tal como les gusta a los que parecen ser su marido e hija. De repente es golpeada una y otra vez por una bofetada invisible que nos remite a la violencia intrafamiliar. En un logrado trabajo físico y actoral, la protagonista se va retorciendo sobre la silla. Enseguida se pone de pie y se coloca de espaldas al público, frente a una cámara de video, e inicia un tutorial de cómo se debe maquillar una mujer. Su imagen proyectada sobre la escenografía —junto al nopal, una pared de una vivienda rota en diagonal con una ventana con barrotes— provoca una sugerente metáfora visual que da cuenta de una mujer quebrada. Se toma mucho tiempo y cuando vuelve la cara hacia el público, en vez del rostro impecablemente maquillado, vemos el de una mujer pintarrajeada, de talante patético y desolador. En tacones y con botella en mano al son de música de cabaret, vuelve a una danza sensual que se va tornando vulgar. Se detiene. Toma una veladora y ejecuta una serie de movimientos poéticos en torno a la vela, en el único remanso no grotesco del montaje.

Entonces se escucha en *off* a Díaz Ordaz inaugurando los Juegos Olímpicos del 68. La veladora se convierte en una antorcha. Otra voz hace mención al caso de Ayotzinapa del 2014 y sin previo aviso, caen miembros humanos sobre el escenario. Volvemos a escuchar a Díaz Ordaz en su infame declaración en que asume los hechos acaecidos en Tlatelolco. Una referencia que parece gratuita en este pastiche de escenas y temas. La intérprete recoge las partes anatómicas, las coloca sobre el nopal navideño y al pie de este, las veladoras, a manera de altar. Vuelve a sonar *Cielito lindo* en versión mariachi y la bailarina repite, como al inicio: “Morena, labios gruesos, cejas tupidas”.

Cielito sweet es un ejercicio de trabajo físico, mediante cuadros escénicos incoherentes que no terminan por resolver ni aclarar cómo conjugar todos los conflictos presentados. En su intento por hacer una reflexión social e histórica, aborda superficialmente un exceso de temas donde —a falta de una propuesta sincrética— el único denominador común es la violencia. Este laboratorio realizado por ambas compañías tijuaneñas busca difuminar la frontera estricta entre teatro y danza rompiendo con la convención dramatúrgica, lo cual deviene en una arriesgada y necesaria búsqueda de otra narratividad, pese a que en el resultado fragmentario se pierda el discurso de fondo en aras de la forma.





Moby: poeta ballena

De Enrique Olmos de Ita • Dirección: Hugo Arrevillaga
Reparto: Goretí Monterrosa Marín, Luis Oyervides y Nayeli Vera



Moby ni tan poeta ni tan ballena

Isaac Sainz

En la obra *Moby: poeta ballena*, dirigida por Hugo Arrevillaga con la compañía hidalguense Neurodrama A. C., la indomable y enorme ballena icónica de la novela *Moby Dick* de Herman Melville es reducida a una ridícula botarga. La usa el joven Germán Méndez para atraer clientela en una pizzería multinacional llamada La Gran Ballena Blanca. El protagonista espera financiar de esta manera sus estudios de literatura y lograr su gran deseo: ser poeta.

También está la joven amargada Mayra, que hace diez años es gerente de la pizzería y que acaba de perder a su madre. Lanzando dolida sus cenizas, no deja de recriminarle el hecho de haber impedido alcanzar su sueño de tocar un instrumento porque según ella no es una profesión seria. En el restaurante descarga sus frustraciones amonestando continuamente a Germán para que haga un mejor trabajo con la botarga —pues más que invitar a la clientela la espanta— y remarcándole una y otra vez que ser poeta no es un empleo, ni le asegurará estabilidad ni éxito. A Germán y a la gerente de la pizzería los acompaña una adolescente. Es la misma Mayra, 20 años menor. La joven escapa de la imposibilidad de estudiar música dedicándose a los videojuegos.

La obra dirigida a jóvenes y escrita por Enrique Olmos de Ita aborda el tema de la búsqueda de los sueños a través de estos tres personajes, que van contando sus historias, deseos y frustraciones con un texto simple y reiterativo. El mensaje queda claro desde el inicio: que los jóvenes sigan su vocación. El conflicto que enfrenta cada uno de estos personajes es superficial. La infeliz gerente cree tener éxito por la estabilidad de un sueldo relativamente bueno y vivir en la casa de su madre cerca de su trabajo. Germán no sabe para qué sirven los poetas ni la poesía, pero no duda que deben existir. Y el dilema de la joven adolescente es que su mamá no la deja estudiar música.

Un entarimado en forma de diamante, que desemboca frente a la primera fila de butacas, evoca una combinación entre muelle y barco en el que se emulan espacios más específicos: una habitación, la calle, la pizzería, una bodega. Mediante

un diseño de iluminación meticuloso y efectos de humo se generan por momentos ambientes sugerentes y oníricos, lo que da la sensación de que más allá del muelle o del barco solo hay un abismo. Junto a la sonorización a cargo de Fernando de Ita Domínguez, se logra configurar una propuesta estética plástica inicialmente sugerente, que va perdiendo significado durante el desarrollo.

La novela norteamericana publicada en 1852 es una mera referencia. Solo se arrojan imágenes icónicas que remiten a *Moby Dick*: el barco, el muelle, el capitán, la ballena. Pero la historia legendaria del cachalote no dialoga en ningún momento con lo que pasa en escena.

El autor especifica en su texto que se trata de una pieza para "botarga", y en ese sentido invita a jugar con el humor, lo tragicómico y la experimentación con los personajes. Sin embargo, se muestran figuras con falta de carácter. El trabajo de los intérpretes es poco propositivo y se queda en soluciones actorales inmediatas, como sucede en la escena del encuentro entre la Mayra joven y aquella que podría ser en un futuro. La brecha generacional es anulada dado que ambas actrices parecen tener la misma edad y en vez de generar una confrontación real, parece un convivio. Incluso en el clímax de la obra, cuando Mayra apunta a Mayra joven y a Germán con una pistola de Nintendo en un acto suicida, cierran con débiles enunciados declarados hacia el público con los que anuncian que ahora sí perseguirán sus sueños. Pero estos cambios solo se sustentan en lo dicho. No se les ve realmente ni más decididos ni empoderados.





Amor es más laberinto

De Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara • Versión de Natalia Menéndez,
Raquel Araujo y Teatro de la Rendija • Dirección: Raquel Araujo Madera • Reparto:
Zaide Silvia Gutiérrez, Katenka Ángeles, Victoria Benet, Claudia Guerrero, Indra Ordaz,
Gibrán Solar, Nara Pech, Ana Lucía Ramírez, Jorge Castro, Zaab Dí Hernández,
Luis Domingo, Yaremi Miranda, Alexandra Benavides e Itzel Riqué.



El hilo áureo del linaje

Carlos Urani Montiel

Los versos se precipitan y las imágenes fluyen en un espectáculo que da mayor peso a la plástica que a la palabra; los altos cajones móviles por donde las figuras transitan y se traslucen seducen al tacto, pero se alejan del impacto de la recitación. La música electrónica, diseñada por Germán Romero, Manuel Estrella y DJ Sudakka, acalla la enunciación poética. El Teatro del Bosque, Julio Castillo, cancela para las funciones de *Amor es más laberinto* la numerosa butaquería. Al público se le recibe sobre el escenario, en un rectangular cuerpo de sillas acomodadas de manera frontal. Celos, galanteo, correrías, duda, cartas, apartes y murmuraciones se combinan a favor de la confusión. En la versión escénica de Raquel Araujo, actriz y directora reconocida con la Medalla Xavier Villaurrutia en el marco de la 39 MNT, predominan cuatro elementos: la prosodia frente a la maquinaria, la exaltación de la belleza femenina, el laberinto como motivo y la emancipación de Ariadna.

¿Qué lugar ocupa la palabra articulada en la actualización del teatro clásico? ¿Cómo coreografiar los más de tres mil versos de la comedia compuestos hacia 1688? ¿Qué sentido tiene reproducir de forma casi exacta el texto dramático novohispano en este siglo XXI en el que avanza la pauperización del diálogo y cuando en el teatro predomina el uso de otros recursos expresivos? Un montaje anterior de Teatro de la Rendija sirve de parámetro. En *El Divino Narciso* (loa y auto), la voz protagonizaba la escena y la prosodia rige el ritmo pausado, casi ritual, de cada secuencia. En *Amor es más laberinto*, sobresale la producción en cada rubro: iluminación, escenografía móvil, musicalización y video (proyecciones en mantas blancas que forman una suerte de bocaescena), lenguajes que compiten con los diálogos, por lo que la sobrecarga de estímulos desatiende la intriga y opaca los parlamentos. Si bien la fiesta barroca —y en especial la palaciega— superponía significados haciendo gala de su presupuesto, también repetía una y otra vez mensajes codificados: poder, religión, honor. ¿A quién se dirige el proyecto colaborativo en donde intervienen la Compañía Nacional de Teatro y el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Sur? Quizá no a mí, amante de la cadencia del verso y quien

disfrutó con ojos cerrados, porque así lo sugirió un personaje del auto sacramental, la peripecia de Narciso. Sin duda, en esta ocasión la coreografía tan cuidada y el despliegue de recursos escénicos atraparán la atención de un público más amplio.

Variados son los recursos en el esfuerzo de Araujo para actualizar la comedia del siglo xvii. Uno principal recae en el vestuario. Desde la nómina de personajes previa a la tercera llamada y resuelta a manera de pasarela, el montaje apuesta por la exacerbación de la apariencia, del simulacro, donde la seducción de la imagen es la moneda de cambio. La muda en el vestuario de los protagonistas es abundante, en una sucesión de estilizados y coloridos modelos contemporáneos, de muy finas telas y factura. No sorprende que el disfraz durante el sarao, siguiendo la convención de capa y espada, duplique el juego de identidades y subraye la condición del vestido como artificio. El sujeto femenino no reproduce cánones, sino que los dicta de forma activa. Fedra y Ariadna procuran, construyen e imponen su propia imagen, fuente de atracción y devaneos. La sensualidad se dirige a los sentidos y propicia la turbación de sus pretendientes. La luz del ingenio cede ante banalidades, como una *selfie*, o se exalta cuando una de las hermanas, interpretadas por Indra Ordaz y Victoria Benet, deja de ser el objeto de deseo predilecto. La belleza física, arma de doble filo, opera como una trampa en la que caen tanto quienes la encarnan como aquellos que se empeñan en poseerla. Aquí el tratamiento de la apariencia desestabiliza los modelos y cánones de belleza. Tal vez la fragilidad de una máscara adorne nuestras *bios*.

El mito de Teseo guarda una fábula colmada de portentos que han atraído todo tipo de elaboraciones. El texto novohispano evita con discreción la osadía de Pasífae, el diseño de Dédalo, la muerte del minotauro y la futura transgresión de Hipólito, por lo que se centra en la representación del laberinto como símbolo del intrincado camino recorrido por el ejercicio del poder. Ya en los Siglos de Oro, Lope de Vega y Calderón de la Barca habían acudido a este motivo para desarrollar piezas de tema secular —normalmente amoroso—, pero siempre sobre un telón de fondo con un expreso contenido político. La comedia mitológica revive el panteón grecolatino con fines alegóricos; héroes y dioses funcionan como espejo de comportamiento para el gobernante en turno. De aquí infiero que la figura del rey, en voz y cuerpo de la actriz Zaide Silvia, evidencia que el papel del poderoso no depende de una interpretación masculina como se ha hecho tradicionalmente, ya que el poder y la venganza ciegan por igual. A fin de cuentas, el proceder del ateniense debe quedar por encima del de Minos, quien pierde corona y ciudad. La piedad en manos de Teseo, además de reproducir los valores cristianos del momento, perfila al perdón como antesala de un gobierno que exime a sus adversarios y sobrepasa la violencia.

Si en un primer momento Fedra interactúa con el público tomando fotos, al final de la comedia, antes de que las tradicionales bodas enderecen el entuerto, Ariadna interpela de frente y con potencia al auditorio. Se trata de una pausa que rompe el tiempo, una tirada de versos añadidos que trasciende la ficción. Dicho llamado remite a un tema constante en la obra de Sor Juana: su propia escritura, un ejercicio de posicionamiento en la sociedad, drama biográfico que devino en fama y censura, y desde el cual puso en crisis la sujeción hegemónica del arquetipo femenino. Las palabras escritas con gis y en espiral sobre el suelo del escenario trazan una línea progenitora que recurre a motivos mitológicos para vociferar la fuerza intelectual detrás de la caricaturización del héroe. En esa estirpe hay que colocar las excelentes interpretaciones de Minos y del gracioso Atún, ya que la actuación de Nara Pech —quien también da vida a Racimo— sostiene la trama y ritmo de la puesta en escena. La apelación de Ariadna construye un mundo posible e imaginable dotado de un sentido femenino que cuestiona el concepto de belleza y la toma de decisiones políticas. Teatro de la Rendija reinterpreta la tradición virreinal a partir de la relectura del mito del laberinto, en donde el ovillo no solo se reafirma como el auténtico ardid, sino como el hilo de un linaje que guiará el camino tras vencer a nuestros monstruos.





Llanero

Creación colectiva • Dirección: Rafael Pérez de la Cruz

Reparto: Francisco Vidal y Daniel H. Santa María



Habitar el llano

Luis Santillán

Sobre el escenario, dos actores con el torso desnudo dominan un balón. Por momentos la pelota sale de su control y alguien del público la regresa, como si fuera solo un transeúnte. Esta dinámica dura el mismo tiempo en que las personas entran y ocupan su lugar. Bien podría ser un calentamiento de los actores previo al inicio de la función o el de dos jugadores de un partido de fútbol. Una imagen que rápidamente proporciona la doble lectura de *Llanero*, puesta en escena de la Compañía Sincronía Teatral de Puebla, dirigida por Rafael Pérez de la Cruz.

Para su realización, hubo un proceso de seis meses en los que los actores Francisco Vidal y Daniel H. Santa María se unieron al equipo Chelsea de la liga de fútbol de San Jerónimo Caleras, una comunidad entre la carretera de Atlixco y la ciudad de Puebla. Durante ese periodo generaron un diario que se convirtió en un registro que funcionó para capturar la experiencia personal de los actores dentro del proceso, para así emprender uno de los postulados del proyecto: un ensayo escénico detonado por el registro escrito, oral y visual.

Al inicio de la obra, sobre una pantalla dispuesta de cara al público, se proyectan las preguntas y el material visual recopilado. Es el momento donde se ve parte de la documentación del proceso, los datos duros, las escenas que vendrán después están filtradas ya sea por un trabajo dramático o por las acciones de escena. La estructura de *Llanero* establece un eje soporte, del cual se ramifican hacia núcleos establecidos en bloques, los cuales pueden ser remplazados según las necesidades del proceso escénico.

Con acentos lumínicos, la atención es orientada hacia los actores, quienes empiezan a exponer de manera directa su percepción sobre la dinámica de participar en un equipo de fútbol llanero, mientras los intérpretes comentan su experiencia. Sobre la pantalla se ven fotos en carrusel que sintetizan visualmente el discurso.

Se requiere de un espacio de escenificación reducido, donde el público pueda ver los detalles, como las marcas del tiempo del televisor y las figuras de juga-

dores en miniatura, para poder entrar en la dinámica del relato verbal, como en el bloque en el que nos hablan de cómo se percibe el futbol para el espectador.

Elementos de escena que, junto con la selección de material documentado y la línea actoral, forman una escritura compleja, pues más que ilustrar pretenden generar ecos visuales y aspiran a dar temporalidad, no del relato, sino de la experiencia colectiva; como por ejemplo cuando se narra la visita que hizo Hugo Sánchez a Puebla, siendo todavía un astro del futbol.

El bloque más contundente de la propuesta es “Los lugares que no se habitan”, pues muestra la mayor fortaleza que tiene *Llanero*: el trabajo de Pérez de la Cruz en su labor como dramaturgista, al purificar el material en el proceso de selección, recreación, adecuación e intervención y al avivar las palabras con un aliento poético que les permite sostener la escena, tanto en el ritmo como en la capacidad de generar imágenes y producir variaciones emotivas. Como director de escena colabora con los actores para que logren dimensionar tanto el sentido connotativo de las palabras como el contexto en el que se expresan y juega hábilmente a cerrar y expandir el universo presentado en escena.

“Los lugares que no se habitan” de cierta forma sintetiza los logros del proyecto. En una cascada de frases, el colectivo que juega cada fin de semana se hace presente en voz de los actores, las memorias compartidas adquieren una textura que permite múltiples lecturas y logran convertirse en metáforas del universo creado. El público logra reconocerse en el otro, hay una empatía emotiva, la escena adquiere un grado de belleza.

Al ser una puesta en escena que mantiene un proceso de laboratorio, *Llanero* impide que todos los elementos adquieran la misma precisión. Si bien el trabajo de los actores es más cercano al del rapsoda —entendido como la entidad que vincula el relato con el escucha—, su construcción es inconstante pues no alcanzan la misma tesitura emotiva de aquello a lo que le dan voz. Hay varios segmentos en que solo actúan como transmisores de la palabra y no logran hacer propia la situación que expresan. Las impresiones y titubeos bien podrían deberse a las circunstancias particulares de cada función; sin embargo, queda en evidencia que la corporalidad, la habilidad para el empleo de los elementos y la modulación de la voz son aspectos que requieren trabajo.

Llanero es una propuesta donde el proceso de documentación, sumado a la apuesta de laboratorio continuo, dan como resultado una puesta en escena atractiva que, conforme se enriquezca en su desarrollo, irá depurando los elementos. Acompañar el proceso resulta muy enriquecedor para los espectadores.





Respira y chuta (Mi vida en fuera de lugar)

De Verónica Villicaña • Dirección: Everth Yamil García Islas
Reparto: Tayde Pedraza, Sofía Herrera, Verónica Villicaña y Daniella Saucedo

Respira y chuta: goles e identidad de género

Ricardo E. Tatto

iPam, pam, pom...! ¡Pam, pam, pom...! Reverberan los tambores de la batucada, pero no estamos en el estadio del Morelia, sino en el Teatro Sergio Magaña, en la Ciudad de México. De pronto reina el silencio. Un penal está a punto de cobrarse en un imaginario partido de México contra España, “Chicharito” viene muy seguro a ejecutar el tiro, se detiene justo antes de pegarle a la pelota, alza la mirada y dice:

—Pero soy mujer.

Así inicia *Respira y chuta (Mi vida en fuera de lugar)*, dirigida por Everth García Islas sobre el texto original de Verónica Villicaña, quien también protagoniza la obra en el papel de la Chicharita. La puesta en escena cuenta las vicisitudes que atraviesa esta adolescente que desea jugar fútbol, algo no tan sencillo en un país donde el deporte nacional por antonomasia es casi indisoluble del machismo y la violencia de género.

Sus recursos escenográficos son mínimos y funcionales, ya que solo consisten en unas gradas, una estructura metálica de fondo y una alfombra de pasto sintético, lo cual nos sitúa en una de tantas canchas llaneras del país. Por encima, una pantalla sirve para proyectar videos que muestran la imaginación de las protagonistas en el estadio de Michoacán, de donde es la compañía La Luciérnaga Teatro. Mediante la batucada y una canción con coros y guitarra, tenemos interludios musicales que emocionan y alivian al espectador.

“El fútbol no es cosa de niñas”, “Te vas a volver machorra”, le dice su padre a la Chicharita para convencerla de dejar el deporte de las patadas y que se meta a una actividad más propia de su sexo, como el ballet. Pero ella es la capitana del equipo, es buena jugadora y ama lo que hace. Además, la acompañan sus amigas Messi y Beckham, que también son estudiantes de la secundaria técnica donde el equipo Las Campanochas pretende ganar el campeonato de fútbol femenino bajo la dirección de la entrenadora Campos.

Lo anterior sirve como excusa para contarnos una historia alegre y entrañable,

que aborda diversos temas afines a esa etapa formativa tan complicada como es la pubertad. Y los temas, aunque manidos, están ahí bajo una aproximación divertida, novedosa: la inseguridad, las relaciones y presiones familiares, la anorexia, el maltrato y el acoso escolar. La identidad de género y sus roles sociales se abordan sin caer en honduras sociológicas, con un lenguaje coloquial y accesible. Las actitudes típicamente masculinas dentro del mundo deportivo se satirizan y dan pie a un efectivo humor.

La batucada emula al coro griego clásico; el contraste entre las jugadoras de soccer y las bailarinas de ballet sirve para mostrarnos que ambas disciplinas no son tan disímiles, porque el acoso existe en todas partes. Chicharita no es buena bailando, no es tan femenina según los cánones de la Madame, su profesora, que con frases como “Cuiden, honren y respeten sus cuerpos” va prefigurando el imaginario cultural asociado con el estereotipo de la feminidad. Es entonces cuando el personaje rompe la cuarta pared para dirigirse al público: “Hasta una niña de 4 años podría hacerlo mejor”. Los tutús y las zapatillas no son para ella, por lo que desafía las órdenes de su padre y regresa al equipo justo a tiempo para la gran final del campeonato de intersecundarias.

La dramaturgia por momentos está fuera de juego. El texto tiene algunos lugares comunes y clichés temáticos que acercan la obra peligrosamente al melodrama televisivo. No obstante, aunque roza los lindes de lo cursi, sale airoso del reto gracias a que no tiene un afán aleccionador o moralizante. Es efectivo en conjunción con la labor física desplegada por las actrices, aunque de manera individual tienen tonos desiguales. Messi (Sofía Herrera) y la Chicharita (Villicaña) despliegan un buen ritmo tanto para la comedia como para el drama. La interpretación de Campos (Daniella Saucedo) es plana, un tanto apocada; en contraste, Beckham (Tayde Peraza) brilla sobre las tablas: tiene presencia escénica, dominio del balón, de la tambora, de la guitarra y de la construcción del personaje.

El trabajo del ensamble actoral es similar al de una escuadra bien entrenada, el equipo luce aceitado como el engranaje de la naranja mecánica holandesa: se nota que han dado decenas de funciones. El desenlace deja un aire esperanzador, una experiencia teatral que funciona y conecta con el público al que está enfocado, que es el de los niños y los adolescentes. No por nada fue seleccionada por el Programa Nacional de Teatro Escolar 2016 y se anotó un gol en la 39 Muestra Nacional de Teatro.





Sed

Creación colectiva de Tomás Rojas, Fernanda Bada, Edson Martínez
y Valentina Martínez Gallardo • Dirección: Valentina Martínez Gallardo
y Edson Martínez • Reparto: Tomás Rojas, Fernanda Bada
y Valentina Martínez Gallardo

La sensualidad, la muerte y la sed de lo infinito

Luz Emilia Aguilar Zinser
con la colaboración de Diana Tejada

Valentina bebió una laguna y terminó un ecosistema entero: su sed es insaciable, como la de Tomás. Fernanda es la presa, el cordero de sacrificio que renovará la rueda del deseo. Valentina, Tomás y Fernanda son los personajes de *Sed*, puesta en escena de creación colectiva, por la que llevan crédito María Fernanda Bada, Edson Martínez Luna, Valentina Martínez Gallardo y Tomás Rojas, con intervenciones textuales de Noelia Lacayo.

Sed, del Colectivo Charalito y La Justiciera, estrenada en octubre de 2017, se presentó en el Foro a Poco No, en el marco de la 39 Muestra Nacional de Teatro.

La obra transcurre en un escenario habitado por un buró con frascos de múltiples tamaños que desbordan agua, uno de ellos agua con sangre. Hay también una mesa de metal que pudiera encontrarse al servicio de un chef o de un limpiador de cadáveres, sillas, la piel de un lobo, un tocadiscos y la maqueta de un bosque con los emblemáticos perros de la noche.

Valentina y Tomás son vampiros, ella centenaria, él de edad indefinida. Valentina es muchos nombres: Sejmet, Jian, Emilia. Heredera de una tradición ancestral, oscila entre lo tangible y el mito. Comparte con Tomás el erotismo hijo de la transgresión, en el camino de Henry Miller. Fernanda es, en el triángulo, el contrapunto; es la presa, el cordero, el objeto del deseo. La tela blanca que ha de romperse y mancharse.

El fino y poderoso trabajo actoral mantiene una atmósfera intensa, envolvente, inquietante. Tomás Rojas construye un personaje de gestos contenidos, cortos, acompañados por un tumulto de imágenes y emociones internas, un brillo constante en los ojos capaces de expresar melancolía, ternura, una sensualidad de múltiples matices del placer al dolor. Logra una extraordinaria calidad expresiva en la construcción de ese personaje permisivo que justifica su fascinación por seducir mujeres jóvenes (en el caso de Fernanda no se trata de una menor de edad) como la transmisión de un conocimiento. Lo que para otros se considera

un abuso, él lo justifica como un servicio. El pivote originario de su placer está en el incesto y la infidelidad.

Valentina Martínez Gallardo nos da un personaje cargado de poderosa energía, con un lenguaje gestual plenamente persuasivo, entre la suficiencia y el vacío, atravesado de adentro hacia fuera por un erotismo en la orilla del crimen. En su papel, Fernanda se mantiene con una necesaria discreción, en un bordado sutil hacia el descubrimiento de los claroscuros del deseo.

Conforme avanza la obra, Fernanda evoluciona y se mancha, deja de ser una chica frágil a la que le sangran los tobillos cuando se pone nerviosa, que le tiene miedo al mar. Cambia el vaso de leche por una copa de sangre, se contagia del vértigo de oscuras profundidades en el océano de la sensualidad. ¿Es que Tomás y Valentina se renuevan a través de la extinción de la pureza? La muerte aparece en escena como una breve consumación de placer, donde la víctima es exaltada gracias a su sacrificio.

La efectividad actoral está basada en el talento de cada cual, en la evidencia de una pertinente formación y en su capacidad para estar en el presente, atentos el uno al otro, alimentándose de los mutuos estímulos, en la complicidad de grupo. Está en la capacidad de transformar la violencia en metáfora.

En la articulación del sistema de significados de *Sed* se da especial importancia a la pista de sonido, que llega para ayudar a construir la atmósfera, lograr transiciones, ubicar en el tiempo y sumar un guiño de ironía. Se incluye *People Are Strange*, de The Doors; *Girl*, de Alan Vega; *Funky Shit*, de Prodigy y *Vals sentimental* de Tchaikovski.

Sed, en el contexto de múltiples exploraciones de la violencia en el teatro mexicano contemporáneo, inserta en la discusión una mirada inquietante, en contrapunto. Nos recuerda la ruptura que significó Gurrola para nuestra escena en su diálogo colaborativo con Juan García Ponce, su fascinación por el universo de transgresiones planteado por Georges Bataille y el Marqués de Sade. Se aparta de la discusión política para retomar tradiciones de reflexión filosófica sobre el mal, el deseo, la sexualidad, la soledad, que contrastan con la crueldad desnuda, des-emocionalizada, sin más objetivo que la venganza, el ajuste de cuentas, un afán salvaje de poder, una inercia destructiva basada en la impunidad. Plantean otra perspectiva para pensar el presente al recordarnos la sofisticación de motivaciones emanadas de un complejo enramado de mitos, elaboraciones del deseo a partir de los tradicionales esquemas de prohibición, el deseo como soledad absoluta en la sucesión de instantes de absoluta cercanía.





El gran inquisidor

De Fiódor Dostoyevski • Idea original y adaptación de Sergio García
Dirección colectiva: Carlos Nevárez, Janina Villarreal y Antonio Craviotto
Repáto: Janina Villarreal, Carlos Nevárez y Antonio Craviotto

Jesucristo desciende a la tierra en el 2018

Rafael Volta

Al entrar, el público se va sentando en la gradería como testigo de un juicio por venir. La disposición frontal es cuidadosa en su búsqueda de una atmósfera de atemporalidad. Un pilote de madera al centro divide el escenario. Cadenas y cuerdas de acero cuelgan al fondo como símbolo de tortura. Sobre un cubo de madera se encuentra una botella de vino y pan, a modo de instalación. Aparecen dos hombres calvos y una mujer de cabello negro, largo y rizado. Todos visten trajes de montañistas, con pants y sudaderas en tonos oscuros. Ellos son los encargados de llevar a escena *El gran inquisidor*, relato que Iván le cuenta a su hermano Aliosha en la novela *Los hermanos Karamazov* de Fiódor Dostoyevski.

La dramaturgia sigue con fidelidad el texto publicado en 1880, a excepción de que lo sitúa en cualquier lugar del mundo en el siglo XXI y no en la Sevilla de los tiempos de la Inquisición y de que propone otro final. En *Los hermanos Karamazov*, Cristo desciende por segunda vez a la Tierra y vuelve a realizar milagros. La autoridad eclesiástica manda detenerlo y confinarlo en una celda del Santo Oficio. Ahí lo visita el Gran Inquisidor y lo interroga. ¿Hizo Jesús un bien o un mal a la humanidad al darle libertad? Para el inquisidor, la autoridad de la Iglesia que somete a los seres humanos a un riguroso código de bien y mal, que castiga brutalmente su desobediencia, no ha hecho sino enmendar el daño que hizo Jesús al hacernos libres. Solo una ínfima minoría necesita algo más que pan, es capaz de pensar por sí misma y cuestionar a quien la somete.

La idea de llevar a escena *El gran inquisidor* fue del maestro Sergio García, uno de los directores más destacados del teatro universitario de Nuevo León, quien falleció en 2018. La adaptación, dirección y representación es colectiva, a cargo de Carlos Nevárez, Janina Villarreal y Antonio Craviotto, quienes deciden culminar el trabajo de su maestro como un homenaje *post mortem*.

Los tres actores representan fuerzas antagónicas: Cristo, el inquisidor y el ser humano. En el primer acto la figura del inquisidor, marcada por una capucha que le oculta el rostro, es interpretada por Carlos Nevárez, quien la ejecuta con una

dicción un tanto atropellada y poco clara. Janina Villarreal se coloca una nariz de payaso para convertir su personaje en clown. En silencio y en tono fársico reparte el pan, sirve el vino, mueve el pilote y el cubo de madera, y participa en la tortura a Cristo: es la humanidad amaestrada. Por su parte, Antonio Craviotto es el Salvador. Lleva una corona de espinas e hincado en el piso sufre el peso del madero sobre los hombros. En los tres actos siguientes los roles mencionados se intercambian. La falta de pausas y énfasis en la voz de los tres actores debilitan el texto y lo pasan a segundo plano dando más protagonismo al clown y a sus bobadas. Destaca en este rol la interpretación de Antonio Craviotto, quien maneja articuladamente el lenguaje propio del género. El Cristo de Janina Villarreal remite a las lúgubres imágenes de una procesión del silencio, como las que se realizan en el centro histórico de Querétaro y en representación del funeral del hijo de David sobre las calles de cantera.

A lo largo de la obra se crean cuadros escénicos violentos que rememoran la tortura, las tres caídas y la crucifixión de Jesucristo en el Calvario. La propuesta del montaje apuesta al impacto visual. Hay cuatro imágenes que predominan: el inquisidor que vierte una copa sobre la cabeza de Cristo y el vino ahora es sangre que mancha su rostro y salpica el piso; el cuerpo clavado en la cruz junto con billetes engrapados sobre la madera; la elevación de Jesús, ya crucificado, mientras su sombra invade un telón sobre el que se han proyectado los pecados del mundo; y, finalmente, cuando es bañado con gasolina.

La música está basada en *pads* de sintetizadores y campanadas que se repiten una y otra vez a lo largo de la puesta en escena. El recurso no aporta tensión. Sobre el telón de fondo —evocación de la sábana santa— se proyectan imágenes cliché de consumismo, pornografía, hambruna y guerras que hemos visto infinidad de veces en videos musicales y películas.

La profundidad y los matices del texto no se reflejan en escena. En el original lo que está en juego no es el sufrimiento del Salvador, sino la libertad del hombre y su renuncia a ese regalo del creador frente al engaño de las estructuras de poder: la Iglesia y el Estado. Personificar a la humanidad entera como un clown que nunca cuestiona su papel ni lucha por liberarse implica una extrema simplificación.

La tortura de Jesús se mantiene de principio a fin. Y como telón de fondo la crítica del capitalismo y de la Iglesia como estructuras enajenantes. La escena final cambia el desenlace original de Dostoyevski: el cordero de Dios no se puede marchar tranquilamente después de besar al inquisidor. Ahora está bañado de gasolina como el peor de los huachicoleros, listo para ser quemado. Se reparten cerillos al público. El que esté libre de pecado que inicie el fuego. El que quiera

salvar a Cristo que tome su lugar. El inquisidor enciende un cerillo, pero el clown sopla y lo apaga en un acto de piedad. La humanidad entera se redime. En este cierre alternativo es el hombre quien salva al Jesucristo dos mil años después de haber sido crucificado.





La casa de las amapolas

Escrita y dirigida por Eunice de la Cruz

Reparto: Eunice de la Cruz, Zay Negrete y Humberto Rochez



Una confrontación valiente

Isaac Sainz

La trata de mujeres en México reporta uno de los más lucrativos negocios del crimen organizado. Es un problema relacionado directamente con la pobreza, el rezago educativo, la ausencia de oportunidades y la impunidad. En el ámbito teatral se puede apreciar un creciente número de montajes que abordan el tema en un intento por denunciar los mecanismos culturales que lo posibilitan.

Producida en Nayarit, *La casa de las amapolas* pone de relieve la importancia del imaginario social en la promoción de principios, valores y costumbres machistas que dan lugar a la esclavitud sexual. La puesta en escena, que ha dado cerca de treinta funciones en distintos marcos, es la ópera prima de la compañía La Comuna Teatro, fundada en junio del 2017 por Eunice de la Cruz, quien escribe, dirige y actúa en este trabajo. De la Cruz cuenta con una trayectoria teatral iniciada a los 15 años, que incluye un diplomado en Teatro y otro de Actualización Profesional en Producción Escénica, además de una licenciatura en Psicología.

Al llegar a la función en el Teatro Benito Juárez, el público se encuentra con la protagonista llamada Inés sentada en su catre y con un cigarro encendido en la mano. Lleva un vestido provocativo, peluca y un cargado maquillaje. Los espectadores se sientan en las butacas de la sala y otros suben a la gradería ubicada a los lados del escenario. Pronto comienzan a surtir un efecto envolvente la cercanía, el estado meditabundo de Inés y el olor a tabaco. A la izquierda está una de esas mesas endebles de cantina, con una botella de licor y otros objetos. El piso se encuentra cubierto por numerosas colillas de cigarro.

La obra cuenta la historia de una joven que vive con su madre, una mujer que tiene que trabajar en horarios prolongados, lo que da lugar a horas de abandono de su hija, quien se relaciona con un sujeto seductor en un principio, pero que al tenerla asegurada la maltrata. La joven decide abandonarlo con la consecuente recriminación de sus amigas. Quizá por despecho, la violenta Morsa —como se llamaba aquel hombre— entrega a la joven a una red de trata de mujeres de la que él forma parte.

Sobre la escena coexisten la violencia, la sujeción, la solidaridad y la ternura, así como el filo del machete, el grito, la agresión física, con algunas logradas soluciones metafóricas. El planteamiento escenográfico es realista. La estructura narrativa es circular, en la que se desarrolla el recuerdo de un modo predominantemente ilustrativo. Hay algunas soluciones poéticas logradas, como la representación de un asesinato, donde la sangre y la pérdida de la vida se evocan con una sábana roja que se rasga o bien cuando Inés limpia su habitación con esmero y calma, mientras la Morsa, su amante y verdugo, en otro plano temporal la ensucia. Acciones como trapear con Pinol y llenar el espacio con su olor logran imponer la fisicalidad sórdida e impregnante de un jodido cuarto en los márgenes de la geografía social.

Luego de un buen inicio, la obra se desarrolla con altibajos entre el hallazgo y la monotonía. Hace falta un mayor dominio de la actoralidad. De los tres intérpretes, Eunice es la que tiene mayor presencia y sentido de verdad. El actor que asume el papel de la Morsa (interpretado por Humberto Rochez) se mantiene plano, sin matices, como la actriz que encarna a la madre (Zay Negrete). En los tres hace falta un mayor control de la respiración y de la voz.

La trata de personas no solo afecta a las jóvenes secuestradas y esclavizadas, sino también a sus familias que sufren el dolor por la pérdida de los desaparecidos. Inés logra escapar de la esclavitud sexual luego de un crimen que no tiene consecuencias. Pero al verse liberada no vuelve con su madre, a quien vemos en escena manifestarse, gritar su nombre, denunciar por todos los medios a su alcance el rapto de su hija. Inés está convencida de que fue por su madre, por los valores machistas que le transmitió, que cayó bajo la crueldad de la Morsa. Una vez liberada por sí misma, no encuentra otra forma que continuar prostituyéndose para subsistir. La protagonista cree que será una carga, un estorbo, una vergüenza para su madre, por lo que permanece en la sombra, desaparecida.

Si bien este final llama a reconocer cómo los estereotipos y censuras sociales funcionan desde dentro de las personas, abre la puerta a la justificación de que si las mujeres desaparecidas no son encontradas, puede ser porque ellas mismas se ocultan. Algo paradójico en la necesidad imperiosa de denunciar la impunidad y la ineficiencia de las autoridades en un contexto de miles de desaparecidos.

A pesar de las deficiencias del montaje, la mirada de Eunice tiene fuerza, arrojo, una confrontación valiente y un compromiso discursivo prometedor.





Ñeyivi Meeni, niña tierna mía

De Francisco Reyes • Dirección: Pedro Lemus

Reparto: Jessica Daysí García Reyes, Cielo Edén Hernández Vázquez,
Marycarmen Olivares López, Palemón Olmedo Ávila,
Jesús Manuel Loeza Santiago, María de la Luz de la Rosa Hernández,
Nayeli Isabel Dovalí Zárate y Karyme Tobías Martínez



Enunciar no es denunciar

Edwin Sarabia

El grupo de teatro Crisol, fundado en 1993 y procedente de Oaxaca, se presentó en la 39 Muestra Nacional de Teatro con la puesta en escena *Ñeyivi Meeni, niña tierna mía*, original de Francisco Reyes y dirigida por Pedro Lemus. La permanencia de esta compañía a lo largo de los años es digna de reconocimiento por la carencia de profesionalización en la que se encuentra el estado, donde es característica la posición marginal y de asimetría teatral respecto del centro del país. El montaje expone una urdimbre de temáticas lacerantes en el mundo rural oaxaqueño: la compraventa de niñas y adolescentes, violencia doméstica, incesto, estupro y fratricidio.

Se nos presenta la historia de Rosa y María, que ante la miseria económica de sus padres, son vendidas a Pedro, el cacique del pueblo. Primero será el destino de Rosa, quien sufrirá a manos de Pedro vejaciones, golpes, violencia sexual y doméstica. Rosa es estéril, mujer seca, incapaz de fecundar la milpa y culpable de la sequía en la región, asociada a su imposibilidad de ser madre. Después será María, su hermanita, quien será sometida y humillada. María es una adolescente, casi una niña, con la que Pedro comienza a obsesionarse, por su inocencia, pues el elote tierno es el de más jugo.

Derivado de este triángulo, y en una relación de dominio obscena con su victimario, las hermanas iniciarán una velada y luego más explícita confrontación. Rosa, la primera mujer por derecho de antigüedad, comenzará a sentir celos por las atenciones que Pedro tiene con su hermanita. Desesperada, contratará a una persona que haga desaparecer a María y así volver a tener la atención violenta de su verdugo. Sin embargo, las cosas se complican: María se resiste al secuestro y Rosa, desesperada al ver amenazados sus planes, le asesta un golpe, posiblemente mortal. Pedro atajará con su poder de cacique omnipresente el secuestro de María, en un acuerdo con el captor contratado por su mujer número uno. Descubierta el artilugio, confrontará a Rosa expulsándola de la casa familiar, la morada del abuso y dominio del victimario.

Desterrada de su único territorio, Rosa vagará sin rumbo como un Caín expulsado del Edén con la marca de su error indeleble en la frente y el andar de sus pies. Siente que lo ha perdido todo. Intentará regresar a la casa de sus padres pero los guardianes del pueblo, una especie de coro griego formado por nahuales, no lo permitirán. Es perseguida por un ordenamiento que se vuelve cómplice de este errático proceder.

La afrenta de haber sido expulsada por su esposo del lecho familiar y haber quedado en la orfandad carente del mejor hombre del pueblo, se castigará con la muerte, no sin antes dejar en claro que la culpable de todo ha sido ella. Una revictimización en escena.

Si bien es cierto que el complejo mundo rural mexicano es un territorio de claros y contrastes cotidianos, donde se encuentra una serie de conocimientos ancestrales, base cultural de México y sustrato de nuestra identidad, también es un espacio donde se perpetúan violencias sistemáticas de género. Huellas lacerantes de un sistema de usos y costumbres que condena a miles de mujeres de este país a la violencia machista.

Siempre será urgente visibilizar este tipo de hechos, pero desde un tratamiento que refleje un posicionamiento claro en la dramaturgia y la puesta en escena. Es necesaria una convención de sentido mediada por el hecho escénico. Señalar lo que está mal no es suficiente, se precisa de una construcción que amplíe la mirada del fenómeno que observamos en el escenario.

La indefinición discursiva de la dramaturgia es acompañada por actuaciones imprecisas que caen en el terreno de lo escolar, un tono realista transformado en comedia involuntaria, un ritmo lento derivado de la poca fuerza interpretativa, una escenografía estetizada no concordante con el crudo universo planteado en la dramaturgia y la dirección actoral.

Finalmente, es una oportunidad para preguntarnos: ¿cómo a través del teatro podemos visibilizar y confrontar a la población con una normalizada violencia de género? Es necesario tener presente que enunciar no es denunciar. Al carecer de un mínimo de contrapuntos, en la ambigüedad de solo retratar y no posicionarse, la puesta en escena nos colude peligrosamente con la violencia feminicida. El teatro comunitario, el que pretende dialogar con sus contextos, reivindicar a quienes han sido históricamente oprimidos, así como develar la injusticia estructural y sistemática, está obligado a provocar miradas complejas, dispositivos críticos capaces de detonar la discusión sobre la realidad. No basta con exponer en escena una práctica concreta, es necesario aportar elementos que nos permitan develar los mecanismos ocultos que favorecen su permanencia.



A man is shown from the waist up, wearing a dark shirt and shorts. He is surrounded by a thick, billowing cloud of white smoke or steam that obscures his face and torso. Above him, several clear glass objects, including what appear to be wine glasses and a pitcher, are suspended in the air as if falling. The background is a deep, dark blue or black, creating a dramatic and surreal atmosphere.

***¿Quién soy?
(Recetario sobre
usted mismo)***

De Itzel Lara • Dirección: Anabel Saavedra
Reparto: Jesús Rodríguez y Juan Carlos Saavedra



Desazón

Said Soberanes

En un historial médico no existe el yo, existe la patología. El padecimiento se trabaja como un hecho desconectado de la experiencia de vida de quien lo sufre. Para situar en el centro al ser humano que se aflige y padece, hemos de convertir ese historial clínico en relato. A razón de esto, Teatro Ciego/Arte Ciego A. C. crea en la obra: *¿Quién soy? (Recetario sobre usted mismo)*, de la dramaturga Itzel Lara, un paseo por la mente atormentada de dos hermanos que comparten el mismo nombre y un pasado tortuoso. Bajo la dirección de Anabel Saavedra, Jesús Rodríguez (actor invidente) y Juan Carlos Saavedra, interpretan a los hermanos Andrés, quienes encuentran en la cocina el nexa más fuerte con la realidad.

La compañía Teatro Ciego/Arte Ciego A. C., habituada a llevar a los espectadores videntes a la experiencia vivencial de la ceguera, ha decidido cambiar sus prioridades para permitir a los espectadores ciegos tener la experiencia de la mirada. El uso de audiodescripción para los espectadores ciegos en tiempo real, interpretado por Doménico Espinosa, permite explorar la construcción verbal de las imágenes escénicas. Una posibilidad que divide la experiencia entre público vidente e invidentes o entre quienes acceden a los audífonos y quienes no.

La obra presenta un universo visualmente atractivo con una mesa metálica al centro, que recuerda más a un laboratorio o a una camilla forense que a una cocina, y al fondo un marco encuadra lo que parece ser un enorme horno. Dos percheros colocados en ambos extremos de la escena contienen diferentes elementos de vestuario y utilería: batas, palas, batidoras, sacos con sal, cubos metálicos.

La audiodescripción detalla el sobrecargado escenario con la precisión obsesiva de un historial médico y relata con creciente emoción las acciones de los intérpretes. Mientras más nos adentramos en su experiencia más se pierde la sobriedad.

Con los tonos infantiles, los vestuarios idénticos y las acciones actorales paralelas, la dirección sugiere la posibilidad de que estamos ante un mismo individuo que se ha desdoblado por un trauma infantil innombrable.

La obra está dividida en escenas a la manera de un recetario de cocina. Los her-

manos ponen en práctica las recetas en fragmentos desordenados, en expresión de una psique perturbada que busca organizarse sensorialmente. Cada platillo remite a un punto crucial de su historia. Con la madre de fondo y el trauma de un hermano muerto al nacer, el drama encuentra su conflicto en el intento vano de dos hombres de ser ellos mismos. Al carecer de un nombre propio que identifique su individualidad, solo poseen el nombre del padre que los abandonó.

Una escena significativa que comparte la obra para las dos experiencias es cuando los hermanos realizan la receta de un pay de limón en completa oscuridad, para abordar la muerte de su tercer hermano. A través de sonidos metálicos y chirriantes, la ceguera cubre momentáneamente los ojos de los espectadores videntes para relatar la herida incurable que recibió la madre con la muerte de su hijo. “Mis ojos se llenaron de miedo”, dice Andrés. “Los míos de rencor y oscuridad”, dice Andrés ciego. La audiodescripción, mientras tanto, enmudece. Incapaces de mirar el trauma, la locura no deja de amargar sus cuerpos.

En algún momento los niños se convierten en adultos, sin que veamos un cambio significativo en su apariencia. Quizás se deba a que la palabra *sazón* también significa madurar, y en su desazón, estos personajes permanecen verdes, crudos, inadecuados, enfermos, llenos de pecados no cometidos.

La obra resulta un caos creciente que dificulta el seguimiento de la historia, pues la dramaturgia de Lara renuncia a la progresión para explorar la ambigüedad de la identidad de estos personajes dentro de un limitado número de elementos y situaciones. A su vez la escenografía está repleta de objetos riesgosos que son utilizados con destreza por los intérpretes, por medio de una partitura de acciones dinámica, que se realiza con precisión por parte de ambos. Sin embargo, la relación entre los actores resulta acartonada, sin matices. La dirección de Saavedra nos permite transitar por la experiencia de estos personajes que se complementan en mirada y ceguera, luz y oscuridad, un acierto que decae al plantear tonos infantiles para sus actores, que también provocan una monotonía en el ritmo de la obra.

Esta exploración de Teatro Ciego consigue llevar la estrategia inclusiva de las personas con capacidades diferentes, a una interesante exploración de los desórdenes de la personalidad. Hace de un libro de cocina la clave para entrar a los laberintos de la pérdida y del dolor, y convierte un historial médico en la vida de personas de carne y hueso.

Junto con la obra *¡Silencio, Romeo!*, esta puesta en escena representa en la programación de la 39 MNT la perspectiva del teatro para públicos con capacidades diferentes, no solo como agente de inclusión sino como exploración poética.





Ciudad de tres espejos

Escrita y dirigida por Saúl Enríquez • Reparto: Genaro Sahagún, Zeira Montes,
Marichú Romero, Rodolfo Arriaga, Enrique Rivera y Andrés Vizar

Una ciudad herida por la lluvia de balas

Luis Santillán

“¿Qué nos caracteriza como culiacanenses y por qué?”, es una de las preguntas de las que parte el dramaturgo Saúl Enríquez para escribir *Ciudad de tres espejos*, proyecto realizado durante una residencia con el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (Tatuas) como parte de las celebraciones del 35 aniversario de la reconocida compañía teatral. En 1983 Óscar Liera fundó este grupo, que desde entonces ha constituido un referente del teatro sinaloense, tanto por mantener una actividad escénica constante, como por dar cabida a los creadores del estado.

Enríquez entrelaza tres historias: una mujer invidente que busca a Julián, su hermano menor desaparecido; un padre y un hijo que crean historias para reencontrarse en una ciudad que ha cambiado; y una pareja que intenta adaptarse a un poblado donde las lluvias ya no son de agua. El hilo que une a estas historias es el azar fatídico que comenzó con las balas que caían del cielo.

El espacio está delimitado en un cuadrilátero. En el centro cuatro cajas de madera dispuestas como mesas sostienen escenografías a escala: en todas hay pequeños espejos semienterrados en la arena. En uno destaca un árbol seco en miniatura en alusión a un arrayán; en el segundo hay unas casitas; el cuarto es más árido y sobresalen unas botas viejas y gastadas. En todas las cajas hay veladoras. La arena está esparcida por el escenario, lo que imprime una textura de paisajes yertos. Pendientes del telar hay paneles blancos que sirven para dispersar la luz. Todo en su conjunto emula un espacio forense, donde los elementos a la vista son las evidencias, objetos que servirán para hilvanar los relatos y responder a las preguntas que surgirán durante la obra.

Seis actores irrumpen en escena. El actor mayor pide que usen expresiones que antiguamente han dado identidad a los habitantes del estado. Pero nadie lo hace porque nadie las conoce. Dos generaciones encontradas, enfrentadas a partir del lenguaje. Las cosas han cambiado, también las palabras. Se relata un partido de béisbol: después de un batazo, el jugador del equipo contrario atrapa la bola, pero

esta se le escapa al caer inesperadamente. No se levanta hasta que la botarga del equipo se da cuenta de que está muerto. Muerto por una bala perdida, una de varias que comienzan a caer y que dan cuenta de que aquellos buenos tiempos vividos en la ciudad comienzan a ser contaminados por la violencia. ¿Cómo se habita una ciudad que requiere de un nuevo vocabulario que nombre la muerte, las desapariciones, la búsqueda de seres queridos?

Hasta ese momento el ritmo de la obra fue ágil, con destellos cómicos, pero esa agilidad y esa comicidad se pierden al comenzar las historias sobre estos nuevos tiempos lúgubres. Las historias y actuaciones se aletargan por la repetición sin variantes de las situaciones. El trabajo actoral que caracteriza a cada personaje se mantiene sin matices y los elementos con los que trabajan se van desgastando. Predominan las acciones sin sustento. Un ejemplo es cuando se incita al público a ponerse de pie y tomarse de las manos como un acto de hermandad y de unión emotiva. Esta acción resulta forzada y no logra establecer la experiencia convivial.

Los relatos van perdiendo contundencia y se vuelven confusos. Exigen una gran atención para poder seguir las historias; la que conserva mayor claridad es la de la invidente. En un afán de ayudarla a que su dolor acabe y concluir la búsqueda, surge la posibilidad de entregarle un cuerpo falso en lugar del cadáver de su hermano. Los personajes en este relato están muy bien contruidos desde la dramaturgia y la dirección. El hombre que puede conseguir el cuerpo de un niño, por ejemplo, es representado como un reptil que se arrastra por el piso y, al levantarse, recuerda al diablo con una de sus manos metidas en una de las desgastadas botas norteñas. O como cuando la mujer invidente escarba en la arena y saca el zapato de un niño. La caída de la arena del pequeño tenis conjuga una fuerte y emotiva imagen.

El texto dramático de Saúl Enríquez tiene varios aciertos: la forma en que se alternan las líneas anecdóticas, la construcción de algunos de los personajes, de sus motivaciones y anhelos, y la sutileza con la cual se amalgaman los relatos. Pero en escena no se potencia esta propuesta. El desequilibrio actoral debilita la obra, a lo que se suma el desaprovechado uso de los elementos de las cajas de arena. La temática y no la poética es lo que queda en la memoria.





Decibeles urbanos 3.2 o del arrítmico Ícaro

Escrita y dirigida por Armando Luna • Reparto: Brisa Aguayo, Miguel Camargo, Lilian Andrea Cuervo, Raquel Diner, Uriel García Mendiola, Ángel Hernández, Juan Gabriel López Jurado, D. Montoya, Fabián Rivera y Pablo Iván Viveros • Ballet sonidero: Bere Brooks, Grecia Cabrera, Juan Pablo Chavando, Alex Coquis, Cecil Cruz, Diana Díaz, Diego Durán, Dulce Flores, César Fragández, Atzíri García, Mafer Góngora, Bibiana Guzmán, Pako Hernández, Norma Hernández, Trish Luna, Itzel Loredo, Eunice Martínez, Evven Martínez, José Monkey, Erick de Nova, Minerva Quintero, Flor Ramos, Edith Reyes, Alfredo Saljar, Elizabeth Sánchez, Alistair Santiago y Enrique Vera



Sonido contención

Carlos Urani Montiel

Desde las inmediaciones del metro Auditorio se escuchan las canciones que reclaman ser bailadas. Sonido y luces robóticas guían a los asistentes hacia el estacionamiento del Centro Cultural del Bosque, contiguo a la Plaza Ángel Salas, donde tendrá lugar *Decibeles urbanos 3.2 o del arrítmico Ícaro*, de la compañía La Urba Teatro, montaje escrito y dirigido por Armando Luna. La obra se ubica dentro de las Acciones artísticas especiales de la 39 MNT; parte de la premisa de recrear un sonidero urbano para utilizarlo como contenedor escénico y, en este caso, narrar el mito de Ícaro con el objetivo de abordar la problemática del suicidio en adolescentes.

Al acercarse a la carpa, un grupo de personas se distingue de entre la concurrencia por su colorido y estafalario vestuario. Los zapatos altos y el grueso maquillaje los delata como parte del elenco. La tradicional voz del sonidero completa la bienvenida y anticipa lo que será a la vez el motivo del convivio y el inicio de la trama: la coronación de Ícaro, hijo predilecto del líder de barrio, Dédalo, quien aparece caracterizado con un traje blanco con vivos en amarillo, como un pachuco muy a lo *Zoot Suit*, de Luis Valdés. Este momento marca el paso de la fiesta a la ficción, que inicia su curva dramática cuando la policía interrumpe la fiesta porque una "rata" se ha infiltrado. Se trata de Talos, quien resulta ser sobrino del líder, por lo que recibe cierta inmunidad. El barrio lo respalda. Dicha irrupción acentúa el conflicto de sucesión, ya que Talos también competirá por la corona en un concurso de baile en donde el ganador será elegido por su tío. Más allá de las dificultades técnicas con el audio, la cantidad de diálogo excede las convenciones de un espectáculo callejero que sale de los escenarios para apropiarse del espacio público.

La convivencia de Talos con su primo abre otra discusión sobre el aprendizaje del baile: lo innato frente a lo aprendido. Este conflicto, nuclear en la historia y central en la disposición espacial, además de decantarse por las habilidades inherentes al individuo desechando el aprendizaje y la formación, se desarrolla en una tarima de 30 o 40 cm, lo que impide que observemos la supuesta impericia por parte de

Ícaro. El intérprete contradice la arritmia del título con su habilidad en la pista. La victoria de Talos suscita un asesinato por el que su primo será incriminado y enviado a la correccional. Tiempo después, cuando alcanza la libertad, intenta reinsertarse en el mundo que dejó atrás, pero la confesión de su padre merma su ánimo, por lo que toma una trágica decisión, resuelta de forma actoral lejos de lo que supone un clímax dramático.

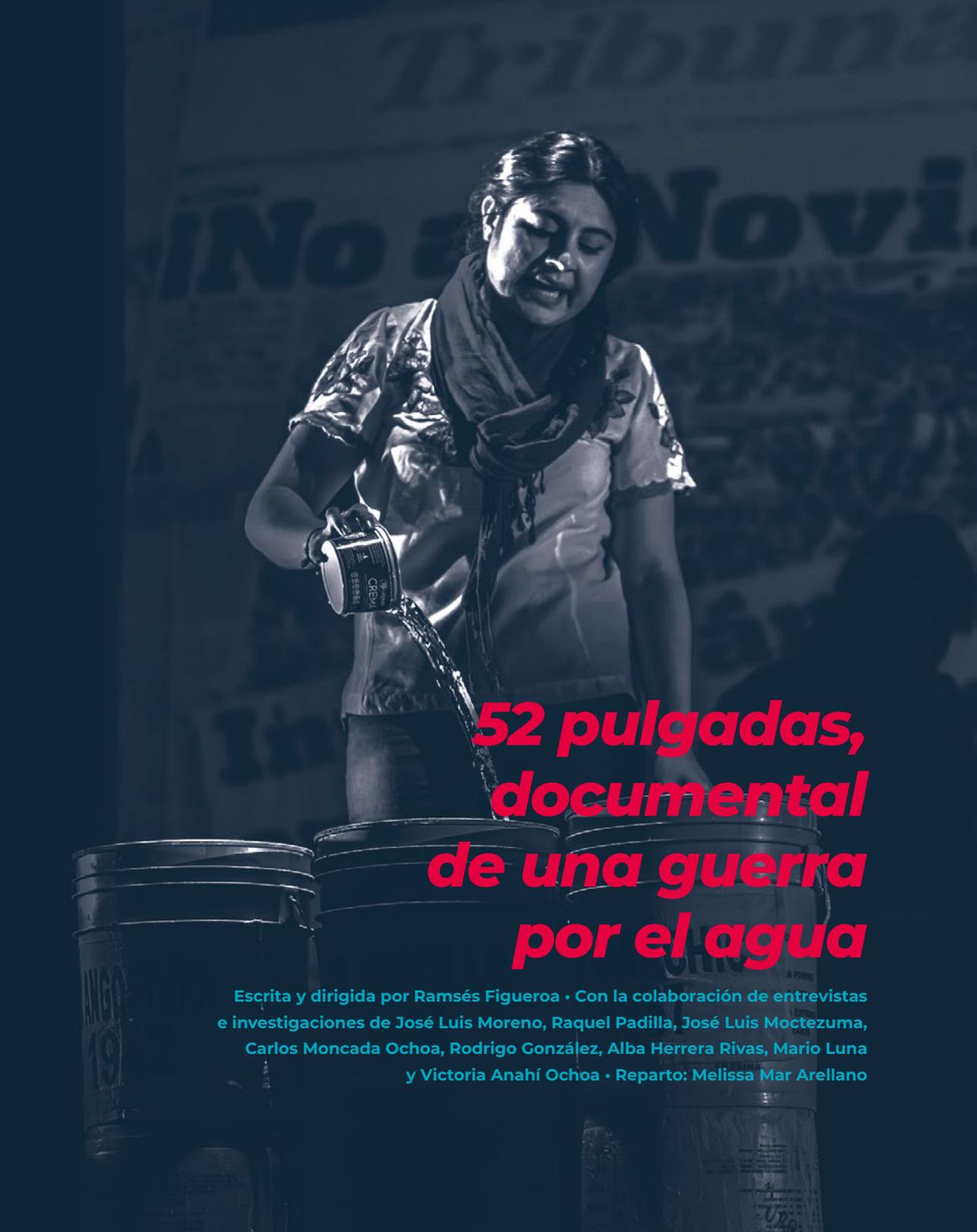
El fenómeno social del sonidero conjuga la apropiación del espacio público, el baile callejero y la industria musical. Estas expresiones masivas tienen su origen en contextos periféricos y suburbanos incorporados a la Ciudad de México. Las fiestas acogen al barrio entero con todas sus escalas, avenencias y tensiones. La atmósfera creada por el equipo de Armando Luna, apoyada por el Sonido Confirmación y Bongo, está bien lograda en un inicio, pues el grueso de los asistentes disfruta y se esparce, pero la expectativa decae. Mientras que los casi 40 actores en escena, entre el reparto y el ballet de las Chicas del Tercer Sexo, permanecen atentos a la trama, en los corredores laterales hay parejas que solo esperan que regrese la música. En este sentido, *Decibeles urbanos* luce autosuficiente e independiente, ya que parece contar con su propio público, indicativo de que el grupo tendría que pensar otras estrategias para implicar a todos los presentes en el orden de los sucesos presentados.

En cuanto a la referencia mitológica, la resignificación del mito resulta forzada e inoperante. ¿Por qué el drama que sucede en una colonia popular necesita de un subsidio de la alta cultura? Toda vecindad encierra tragedias intestinas. El conflicto construido en torno a una sucesión sanguínea de dirigentes de barrio recupera la preocupación y cuidado de Dédalo por su hijo. No obstante, *Decibeles urbanos* se distancia de núcleos narrativos del mito (el castigo de Minos, el invento para huir, la emoción de acercarse o emular al astro, el dolor del padre y el cuestionamiento sobre el uso de la tecnología) sin que haya una propuesta o revisión sobre la muerte del Ícaro latino, quien no se suicida, ya que incluso lucha por no caer tras menospreciar las advertencias y consejos de su padre.

La escalofriante cifra mostrada por el grupo al final de la obra proviene de datos estadísticos tomados de diferentes secretarías y organizaciones nacionales e internacionales. Los problemas familiares se perfilan como la causa más destacada de los 16 suicidios juveniles diarios. La conducta de quien atenta contra su vida merece mucha mayor atención y un tratamiento sumamente responsable por parte de cualquier artista. En ese sentido, la propuesta de La Urba Teatro parece necesaria al mismo tiempo que arriesgada. Vital por partida doble porque explora las posibilidades escénicas en espacios abiertos (públicos y no convencionales) en

un gran formato y pone en juego las presiones sociales detrás del suicidio en adolescentes. Sin embargo, los elementos que conforman la obra (trama, actuaciones, metáfora teatral griega, recreación del sonidero y reflexión final) se desarrollan de forma aislada, provocando un desconcierto de componentes que adolecen de cohesión. Al final, el público que ha decidido permanecer en el estacionamiento solo aplaude por las intenciones contenidas.



A black and white photograph of a woman in a patterned blouse and scarf pouring water from a can into several buckets. The background is dark with faint, large text that reads "¡No a Nov!".

52 pulgadas, documental de una guerra por el agua

Escrita y dirigida por Ramsés Figueroa • Con la colaboración de entrevistas e investigaciones de José Luis Moreno, Raquel Padilla, José Luis Moctezuma, Carlos Moncada Ochoa, Rodrigo González, Alba Herrera Rivas, Mario Luna y Victoria Anahí Ochoa • Reparto: Melissa Mar Arellano



Un mundo donde quepan todos los mundos

Edwin Sarabia

Si las guerras por el petróleo fueron cruentas a lo largo del siglo xx, en el siglo xxi las confrontaciones por el agua se perfilan aún peores. El cambio climático y el crecimiento poblacional potencian la escasez del recurso. En este contexto avanza el intento por privatizar la distribución del vital líquido, en el afán de poderes locales y grandes transnacionales por monopolizarlo.

La compañía Silencio Teatro, fundada en 2003, con presencia en Veracruz, Michoacán y Sonora se presenta en la 39 MNT con la puesta en escena *52 pulgadas, documental de una guerra por el agua*, escrita y dirigida por Ramsés Figueroa, con la actuación de Melissa Mar Arellano. La obra expone la batalla del pueblo yaqui contra el despojo de su principal fuente de agua por la construcción del acueducto Independencia.

El proyecto parte de una investigación exhaustiva, de enfoque etnográfico, apoyada especialmente en fuentes periodísticas. Lo que se pretende contar es el posicionamiento político ante estos hechos y la complejidad del fenómeno donde confluyen lo ambiental, lo sociocultural y lo económico.

Melissa Mar Arellano representa en esta obra a Ana, una activista del pueblo yaqui caracterizada con trenzas y rebozo. Detrás de ella hay una gran pantalla donde se proyectan clips de noticias locales, en los que vemos al exgobernador Guillermo Padrés anunciar triunfante la construcción del impugnado acueducto; imágenes panorámicas de la monumental obra hidráulica; manifestaciones de los yaquis y de la clase media sonorenses en protesta por el despojo del agua. A eso se suman datos duros y mapas, un conjunto de información que ayuda a contextualizar la problemática, pero que, tejido a la narrativa en voz de la actriz, complica por momentos la fluidez. Los datos colisionan de forma vertiginosa con riesgo de confundir al espectador.

Dispuestas en la escena hay cubetas que se van reconfigurando en diversas posibilidades. Como símbolo de la carestía del agua resultan en principio un recurso potente, que muy pronto queda desaprovechado. Son pocas las figuras metafóricas

que se construyen con estos elementos y cuando ocurre, con frecuencia resultan tautológicas. Un misterio es el foco solitario que la actriz enciende y apaga en momentos en que no queda claro su sentido.

La protagonista nos irá contando el desarrollo del conflicto desde 2010. Las peripecias e injusticias del gobierno sonorense que intenta imponer sus intereses, en contraste con los ancestrales procesos de resistencia que los yaquis han llevado a cabo para impedir el despojo territorial de sus comunidades. La falta de agua que ya padecen provoca migraciones. Mientras la protagonista comunica datos duros y narra las luchas de los yaquis, nos hará cómplices de su relación amorosa con el vocero de la tribu yaqui, miembro activo de la lucha, relación que se pone a prueba en la resistencia y logra sobrevivir. Urdimbre que se teje entre lo público y lo privado, que devela que también el amor es una relación política.

Se requiere de mucha concentración para estar 60 minutos presentando datos, cifras en el entramado de una relación amorosa. En este transcurso, si bien la actriz logra mantener el interés, el tono de voz se percibe gritado, con carencia en el manejo de los matices y dificultad en sus trayectorias en el espacio. El conjunto de recursos parece estar ahí más por la urgencia de decir que como resultado de una poética ponderada. Las proyecciones, las cubetas, el salto de los datos duros al relato de la relación del personaje único en escena con el activista en resistencia, a quien encarcelan, fluyen al azar, sin que se pueda decir que hay una razonada dirección de escena.

Con sus aciertos y fallas el montaje nos regala un soplo de esperanza ante el sistemático saqueo de nuestros recursos naturales, proceso en el que son los pueblos originarios los más agredidos y vulnerables. La imposición de un modelo de desarrollo unilateral, basado en criterios meramente comerciales, atenta contra el derecho a la libre determinación y autonomía de las comunidades indígenas a lo largo de la geografía nacional. Presentar un testimonio de resistencia colectiva es pertinente, como es oportuno también recordar que en un mundo dominado por la sed de éxito, de acumulación de dinero y de poder, el amor puede ser el más revolucionario de los antídotos. En *52 pulgadas, documental de una guerra por el agua*, el amor juega un papel relevante para mantenerse contra la adversidad. Se gesta en el mutuo reconocimiento de la rebeldía y en la necesidad de imaginar un mundo donde quepan muchos mundos, como dirían los zapatistas.





El rey enano

De Wilberth Herrera • Dirección: Andrea Herrera López
Reparto: Cristina Cardeña, Miguel Flota, Anaii Cisneros, Guillermo Rivera,
Verónica Castillo, Andrea Herrera y Ángel Aguilar



Títeres y leyendas

Araceli Álvarez Ugalde

En Uxmal hay una profecía: cuando suene el cascabel de oro, terminará el periodo del rey y aquel que lo haya hecho retumbar será el nuevo soberano. Es lo que dicen los ancianos, es lo que está escrito, aunque el rey trate de evitar su destino cortando la cabeza de sus adversarios.

La compañía Titeradas de Yucatán cuenta esta leyenda maya con el título de *El rey enano*, una adaptación de la obra que presentaron en 1982 con la dramaturgia del fundador de la compañía Wilberth Herrera, quien falleció en 2011. Para esta nueva versión utilizan música de cámara en vivo, la danza contemporánea y el teatro de sombras, además de técnicas de manipulación y títeres de vara, marionetas e híbridos.

Para iniciar el relato se proyecta un video de libélulas al mismo tiempo que ocurre una pieza de danza contemporánea interpretada por una de las integrantes de la compañía. La buena ejecución de la música de cámara y sonidos prehispánicos que acompañan la historia y marcan las transiciones entre las escenas, resultan un elemento esencial para la creación de una atmósfera mítica. Este comienzo anuncia que habrá una mezcla interesante de elementos para el espectador tanto infantil como adulto.

Después de este prólogo, el escenario se oscurece y vemos el títere de una anciana de rebozo y blusa bordada espulgando frijoles en su vieja olla de metal. Cuenta que cuando era niña su abuelita la ponía a limpiarlos y recuerda cómo le habló de los coyoles, frutos de la península, duros como el coco, que están relacionados con la leyenda del rey de Uxmal. Ante la mención de la historia en la que se centra el espectáculo, uno de los músicos toca un caracol hacia los cuatro puntos cardinales en señal de pedir permiso a los dioses y honrarlos. Aparecen los títeres del rey, el brujo y el esclavo. Sus manipuladores están detrás de los títeres, pues esta parte está basada en la técnica del bunraku, género teatral de Japón que pone a los titiriteros a la vista del público. Tradición que además separa los elementos visuales y sonoros, por lo que quienes manejan los títeres no son quienes les dan

voz y es por ello que para esta puesta en escena escuchamos los diálogos a través de una grabación.

Creados con sumo cuidado, los títeres remiten a los antiguos mayas con sus taparrabos, huaraches, joyas; en el caso del rey, penachos, y con sus lanzas, en el de los esclavos. “Traigan aquí a quien ha osado poner en duda mi reinado”, dice el rey dispuesto a cortar la cabeza de todos los que repitan la profecía. Luego aparece la casa de una vieja bruja que se lamenta por no poder tener hijos, pero un murciélago, símbolo de la noche y la fertilidad, le dirá que recoja del monte de Kabah un huevo abandonado por una tortuga, que lo cuide y, después de nueve días, saldrá un niño. El esmero en los pormenores se aprecia también en estos personajes: ella porta un vestido de manta y bordados, collares, aretes y un hermoso pelo cano, mientras que el animal despliega sus alas y sus ojos rojos resaltan de su cuerpo gris. La bruja va por el huevo, todo se oscurece y solo se puede apreciar el cascarón resplandeciente, luminoso. La luz cenital enfatiza el momento clave: el nacimiento del próximo rey. Aparece no un niño sino un hombre más pequeño que los demás, por lo que no se acentúa el elemento que le da el título a la obra, pues no queda claro si se trata de un niño o de un adulto enano. Sin embargo, la leyenda continúa y nos dice que “al crecer” la bruja le advierte a su hijo que nunca toque el fogón pues es peligroso, pero este se acerca y encuentra sobre el fuego el mítico cascabel que puede destronar al actual rey de Uxmal. Al tocarlo, su sonido se extiende por todo el territorio y el rey llega presuroso a enfrentar a quien lo ha retado. Con la ayuda del murciélago y de la bruja, el niño-enano logra engañar al rey para vencerlo en el reto de romperse cien coyoles en la cabeza. El clímax de la historia es contado a través de teatro de sombras, en donde se proyecta al enano recibiendo el golpe de los frutos sin problema. Ante este evento, el rey suplica piedad, pero muere al contacto con el coyol, lo cual indica que Uxmal tiene ahora nuevo rey.

El rey enano es una propuesta que cautiva por la variedad de sus elementos en escena, aunque habría que afinar la integración de las distintas disciplinas, dada la expectativa que crean, puesto que el conjunto de elementos no encuentra una integridad total. Ejemplos como la danza contemporánea del inicio no aportan a la trama, ya que no termina de integrarse al resto de la propuesta escénica. También habría que valorar el aporte de los diálogos pregrabados, pues al marcar el ritmo de toda la función puede desconcentrar al público por lo lejano de la grabación, como sucedió en la función presentada en la Sala Xavier Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque. El trabajo de dramaturgia en cuanto a construcción de personajes y unión de escenas se limita a presentar los puntos básicos de la leyenda, lo cual produce vacíos y momentos que no terminan de cerrar, como es el caso del perso-

naje de la anciana que inicia con el relato y no vuelve a aparecer o la indefinición del personaje principal como niño o adulto enano.

Desde 1972 el grupo Titeradas ha representado historias en el Teatro Pedrito en Yucatán, exclusivo para títeres. Fue creado por Wilberth Herrera y ahora su legado está en manos de su hija Andrea Herrera, quien se ha dedicado a revalorar la obra de su padre. Integran el reparto Cristina Cardeña, Miguel Flota, Anaii Cisneros, Guillermo Rivera, Verónica Castillo, Andrea Herrera y Ángel Aguilar, así como Jimena Herrera Cardeña en el violín, Andrea Herrera Cardeña en la flauta, Ricardo Huchim en la viola, Mario Tello en el cello y Gilberto Caamal en la percusión prehispánica.





Bitácora de Guerra

Idea original y dramaturgia de María José Pasos • Dirección: Ulises Vargas

Reperto: Gina Martínez Ortega, Alejandra Argoytía / Susana Francine,

Edu Navarrete y Jorge Luis Reyes

Alzheimer de una historia fotográfica

Diana Tejada

Política y resistencia, historia y memoria, realidad y ficción: lo efímero del teatro contrapuesto a la permanencia de la fotografía. *Bitácora de Guerra*, de la compañía Belacqua del estado de Yucatán, es una obra sobre el archivo fotográfico Pedro Guerra. La puesta en escena nació luego de que la dramaturga y directora María José Pasos trabajó en la hoy llamada Fototeca Pedro Guerra, perteneciente a la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. El 2017, la fototeca cumplió 40 años y es heredera de uno de los acervos más importantes del país. Este archivo alberga placas, negativos, vidrios e imágenes con más de 100 años de antigüedad que, por abandono y negligencia, está en riesgo inminente de perderse.

Al entrar a la sala el espectador se convierte en miembro de la Liga de Maestros Socialistas del Sureste, mientras que Livia Guerra, hija ficticia de Pedro Guerra — interpretada por Gina Martínez— habla de una serie de levantamientos por parte de los campesinos. Estamos en 1924. Fuera de personaje, Martínez le explica al público que el proyecto parte con una visita a la Fototeca Pedro Guerra mientras que interactúa con objetos imaginarios pero proyectados en una pantalla detrás de ella y que son manipulados desde fuera de la escena. Un bello y coordinado juego de montar y desmontar fotografías de Pedro Guerra, padre e hijo.

La obra aspira a denunciar el descuido en el que se encuentra el acervo, más allá de proveer un contexto sobre la colección de la familia Guerra o la pertinencia de por qué nombrar al activista, periodista, coronel y primer gobernador socialista de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, como parte de la historia. Se termina por dar protagonismo al espacio y dejar al aire preguntas como: ¿quién es Pedro Guerra?, ¿por qué asesinaron a Carrillo Puerto?, ¿en verdad no se puede evitar la posible pérdida de la memoria histórica?

Sin orden cronológico, la obra salta del 1924 al presente y hasta el 2024. Estos cambios de temporalidad se establecen a través de la proyección de un plano con los espacios de la fototeca, en los que está escrito el año y sobre el que se indica

dónde se desarrolla la acción. El taller se evoca físicamente sobre el escenario, con una mesa y un proyector antiguo, y la bóveda que preserva los negativos con un mueble de anaqueles. En esos espacios van alternando los relatos.

La estructura atemporal es una propuesta compleja e interesante, aunque descuida la dramaturgia creando confusión y extrañeza; de manera que, sin conocer bien el contexto en el cual la dinastía Pedro Guerra cobra auge, se pasa a un segundo espacio ubicado en el año 2024 donde Emilia (Susan Tax) recorre frustrada la bóveda que resguarda los negativos. Su colega, Alex (Eduardo Navarrete) la confronta con su Alzheimer en vez de ayudarla a resolver la aplicación de las fórmulas para evitar el daño biológico a causa del clima húmedo de la costa. La tensión sexual entre ambos personajes desvía la atención del conflicto y la ironía de la anécdota deja en segundo plano la denuncia sobre el descuido que amenaza la colección.

El momento más logrado del montaje transcurre en el presente, cuando el fotógrafo (Jorge Reyes) analiza el contenido de una fotografía, a primera vista sin relevancia. Se trata de la imagen de un muchacho indígena al que vemos de pie, a un lado de una columna donde posa un perro de raza pequeña, adornado con un moño y cascabeles. El expositor reflexiona sobre las implicaciones de que las manos del niño que cuidan al perro no estén a la vista, así como el significado de la distancia entre el muchacho y el can. Añade que el atuendo del chamaco es el típico de un peón de hacienda, sin capacidad para pagar un retrato de esa naturaleza. El fotógrafo va reduciendo el encuadre hasta mostrar únicamente al animal. La imagen recortada deja en evidencia que el objetivo del retrato era el perro y que el muchacho de tez oscura no estaba ahí sino para cuidar que la mascota no saltara de la columna. *Bitácora de Guerra* logra con esta escena crear el cosmos de contrastes sociales de hace un siglo, a través del análisis de una imagen capturada por el nitrato de plata que nos remite a una microhistoria.

Al final se invita al público a acercarse a un simulado cuarto oscuro para hacer una demostración del revelado tradicional de una fotografía análoga. Pese a que esto no aporta nada a la narrativa o a la historia, sensibiliza sobre un proceso que se va perdiendo. A manera de despedida, Livia Guerra le toma una foto al público y se proyecta junto con otras fotografías de públicos anteriores. Al igual que esta colección de fotografías, *Bitácora de Guerra* deja un conjunto de imágenes sueltas que no terminan de responder preguntas y contar una historia.





Ambulante (voces de la calle)

Escrita y dirigida por Claudia Anguiano "Clos" • Reparto: José Luis Partida,
María del Carmen Jiménez y Mario Iván Cervantes

Nostalgia, fresca, desgaste y artificio

Luis Santillán

Las voces, sonidos, oficios que han dado vida y sabor a las ciudades en el siglo xx son día a día desplazados por las nuevas tecnologías y el avance de la gentrificación. El frenesí por el éxito, basado en la acumulación de dinero y poder, ha dejado de lado el respeto por la honestidad, la solidaridad y la vocación de servicio.

Ambulante (voces de la calle) es un proyecto escénico de Claudia Anguiano "Clos", que nació con el afán de visibilizar personajes y oficios en extinción en Guadalajara, iniciativa congruente con los trabajos documentales anteriores de la directora, como *La Fábrica, memorias de la línea*, en el que rendía homenaje a la empresa mexicana de zapatos Canadá, ejemplar en su trato con los empleados, en contraste con la pauperización de las relaciones laborales en el marco del neoliberalismo.

Organizada en 19 segmentos, *Ambulante* es un híbrido de proyecciones, historias compartidas de un auténtico escribano y una verdadera profesora comunitaria; un actor que interpreta a un pajarero, un bolero y un tramposo mago de banqueta; así como un afilador, un chofer de calandria y el luchador conocido como Satánico, presentados a través de videos. La experiencia comienza con imágenes antiguas y contemporáneas de la ciudad de Guadalajara, lo que marca el tono nostálgico que atravesará el registro de los oficios y sus oficiantes.

La profesora comunitaria relata cómo el sismo de 1985 fue decisivo para la integración de una cooperativa de mujeres organizada para reconstruir las casas derribadas y que una vez cumplido ese objetivo la organización se ha mantenido en pos de distintas acciones feministas. Hacia el final, en una protesta contra el creciente número de mujeres desaparecidas, la profesora reparte muñecas artesanales de cartón, a las que nombra al entregarlas en mano de los espectadores: "Susana importa", "Mónica importa"...; mientras se escucha una grabación de *Oficios de mujer*, compuesta por Kenji Kishi. Acompaña esta escena la proyección

de imágenes de protesta contra los feminicidios, un llamado que contagia a una parte del público y a otra la deja indiferente.

El escribano en sus intervenciones muestra, con ayuda de trazos con gis en el piso del escenario, la distribución de su puesto en el centro de Guadalajara en el que lo acompañaban otros colegas. Más adelante introduce su máquina de escribir, la cual pone sobre una mesa e invita a un espectador a sentarse a su lado para redactar una carta de recomendación. Las sugerencias del voluntario las adereza el escribano con gracia, las complementa y mejora como lo ha venido haciendo con los contratos, cartas de amor, de perdón, de renuncia o felicitación solicitados por numerosos clientes a lo largo de varias décadas. Comparte en sus intervenciones su historia de vida y anécdotas destacadas.

Al final el escribano, la profesora y actor se reúnen a hacer ladrillos con sus manos, en un procedimiento artesanal, como aprendieron las mujeres de Ciudad Guzmán en el terremoto del 85, cuando surgió la cooperativa a la que pertenece la profesora.

En *Ambulante*, un acierto es la alternancia de proyecciones y exposición en vivo, en una fragmentación de discursos en la que la nostalgia es el hilo conductor que enlaza los relatos con el público. Una debilidad es el anquilosamiento expresivo del escribano y, sobre todo, de la profesora en la repetición de gestos y palabras, en contraste con el actor, que no trabaja con su experiencia sino con su capacidad para asumir y crear personajes y que cuenta con una técnica para mantener con vida sus gestos.

El gozo por brindar un servicio a la comunidad y el dolor ante el desgaste del tiempo producen empatía en esta puesta en escena, en especial en el caso del chofer de la calandria y el afilador, por la frescura de la toma directa, fija en las inflexiones de voz, los gestos, los ritmos. El contraste entre lo que vemos en escena, ya desgastado, y esas imágenes resulta abismal.

Con sus logros y torpezas, *Ambulante* hace visible el proceso de extinción de un modo de vida en las ciudades, de asumir los oficios, de dar a la existencia un sentido a través de un trabajo benéfico para los demás. Es tiempo de que Anguiano tome decisiones que limpien la propuesta y la lleven a desarrollar su potencial a plenitud.





Nos volvimos búfalos

Escrita y dirigida por Diego Ugalde de Haene • Música en vivo,
manipulación de marionetas, iluminación y actuación: Raúl Ruíz Rivera,
Cecilia Navarro Jiménez y Diego Ugalde de Haene

Mirar desde otro lugar, hacia otro tiempo

Said Soberanes

“**T**oksha ake wacinyanktin ktelo” (Los veré de nuevo), así se despidió Wakan, la mujer búfalo blanco de la tribu lakota del norte de Estados Unidos, después de entregar a su gente enormes manadas de búfalos que equilibrarían el balance entre la humanidad y la naturaleza. Con base en esta historia, la compañía Banyan de Marionetas presenta *Nos volvimos búfalos*, obra que utiliza la técnica de títeres de sombra karagöz, proveniente de Turquía, para relatarnos las vicisitudes que padece la tribu norteamericana lakota con la invasión del hombre blanco a su territorio. La compañía queretana, dirigida por Diego Ugalde, quien también funge como animador junto a Raúl Ruiz y Cecilia Navarro, se ha dedicado a hacer una profunda investigación, con la asesoría técnica de títeres de sombra del maestro Gengis Ozek y la anuencia de algunos integrantes del pueblo lakota.

La acción se escenifica en una pequeña pantalla adornada con cintas de colores, donde se presentan títeres realizados con piel de camello, lo cual permite colorear las sombras. Los elementos escenográficos y los títeres son de una manufactura admirable en sus detalles. Por el tipo de manipulación de esta técnica, el movimiento del títere sucede en un solo plano y se utiliza la relación de este con la fuente de luz para incrementar su tamaño y así poder realizar ciertos acentos dramáticos. La obra prescinde de la palabra y caracteriza a los personajes con gestos guturales y onomatopeyas, utilizando también cantos lakotas, con el cometido de crear una atmósfera adecuada e insertarnos en una temporalidad fuera de la aceleración cotidiana.

La trama se centra en la niña Wakan, para ver a través de su mirada cómo el tío Sam expropia sus tierras con ayuda de las fuerzas policiales, permitiendo a la gran serpiente negra, figura que representa el oleoducto Lakota Access, apoderarse del río y con su lengua de dispensador de gasolina envenenar a su pueblo y robar su identidad como tribu. La obra también nos muestra a los muertos coexistiendo con los sobrevivientes lakota, quienes están anulados bajo el embrutecimiento repre-

sentado por la televisión y el alcohol. La represión contra la resistencia y el abuso de autoridad es ejemplificado en una cruda escena, en la que solo vemos sombras oscuras de dos policías que rodean a una niña, la mejor amiga de Wakan, para violarla; un hecho que conduce a la infante al suicidio y que vemos representado con su pequeño cadáver colgado de un árbol. Ante este brutal hecho, Wakan huye a lo alto del monte y observa a la distancia el exterminio de búfalos por el gobierno americano para acelerar la desaparición de su tribu, que obtiene su vestimenta y alimento de estos animales. Una escena que induce no solo su llanto, sino a la aparición de su primera menstruación, lo cual transforma a Wakan de niña a una mujer sabia, que será siempre acompañada por el espíritu de un búfalo blanco. Este cambio de carácter en el personaje principal, donde se convierte de observante a vengadora de las vejaciones que ha sufrido su clan, introduce un ritmo acelerado en las acciones de la trama, que muestra una resolución poco convincente ante la suma de eventos que nos había presentado hasta el momento. Si antes la niña había sido meramente espectadora, ahora como mujer es capaz de actuar confrontando cada uno de los males del pueblo con una fuerza sobrenatural, que si bien puede corresponder a la historia original, aparece dentro de la obra como un elemento fuera de tono, por contraste con el realismo brutal que se nos había presentado.

La obra toca una infinidad de temas relevantes que se perciben enunciados con premura, lo cual resulta en una colección de postales reflexivas sobre una variedad de problemáticas que afectan no solo al pueblo lakota. Asimismo hay un uso repetitivo de los elementos, como los tonos de voz o movimientos realizados por los títeres, que nos permiten reconocer al personaje y resultan atractivos en un principio, pero se agotan rápidamente y provocan un estancamiento.

Nos volvimos búfalos es una obra compleja que realiza un ejercicio de descontextualización de una técnica milenaria de títeres, para hablar de las mitologías de una tribu norteamericana que aún se encuentra en resistencia por conservar su identidad originaria. Su cometido es mostrarnos la forma en que la humanidad ha llegado al desequilibrio natural y moral, apoyando la lucha de los pueblos originarios contra los modos de colonización occidental y en favor de su supervivencia. Un trabajo interesante y loable, que sin duda requiere afinar sus elementos para transmitir su mensaje con mayor claridad y potencia.





Algo en Fuenteovejuna

Escrita y dirigida por Fernando Bonilla • Reparto: Héctor Bonilla,
Francia Castañeda, Carlos Corona, Ricardo Esquerro, Juan Carlos Medellín,
Malcolm Méndez, Patricia Ortiz y Valentina Sierra



Todos a tres: Tepalcatepec

Carlos Urani Montiel

El montaje de la compañía Puño de Tierra participó en la 39 MNT dentro de la línea curatorial dedicada a la escena experimental, en donde se incluyeron procesos de investigación que partían de algún texto icónico, reconfigurando su significación para adecuarla al entorno actual. *Algo en Fuenteovejuna*, escrita y dirigida por Fernando Bonilla a partir de la famosa comedia de Lope de Vega, se presentó en el Teatro Benito Juárez.

Los ajustes realizados en esta versión libre responden a una realidad en la que resuena la osadía de una aldea en la España del medioevo que tomó justicia por su propia mano. Fernán Gómez de Guzmán, comendador al frente del cartel de la Cruz de Calatrava, interpretado con gran fuerza vocal y actoral por Carlos Corona, “protege” al tiempo que cobra cuotas en el pueblo de Fuenteovejuna. El alcalde lo consiente, ya que se encuentra coludido con el narco. El licenciado Esteban Valverde, dirigente de la villa y padre de Laurencia, solicita ayuda a instancias superiores. Los criminales asolan la región, secuestran mujeres y se disputan la plaza con Los Reyes Unidos. Frondoso defiende a Laurencia, quien iba a ser raptada, y asesina a un policía. Los jóvenes se casan. ¡Que vivan los novios!, pero a la boda irrumpen con furor el capo y sus sicarios. El fenómeno de los grupos de autodefensa viene a cuento, no solo porque Esteban, interpretado con acertada sobriedad y potencia por Héctor Bonilla, sea el espejo del doctor Mireles Valverde, sino porque las figuras satíricas con máscaras comentan —desde la comodidad de un café, al inicio de la obra, o en la suprema corte de justicia, en repetidas ocasiones—, la violenta situación con frivolidad e indolencia.

El vínculo entre el texto original publicado hace cuatro siglos y su puesta en escena resulta efectivo y entretenido, ya que recupera emociones para expresarlas en un juego de equivalencias y continuidades a nivel escenográfico, de representación de las figuras de poder y discursivo (diálogos). Los referentes han cambiado, pero la impotencia, el miedo y la querrela por la resistencia siguen siendo los mismos

elementos que recibieron la ovación en los corrales de comedias en tiempos del Fénix de los Ingenios.

El dispositivo escénico diseñado por Tenzing Ortega explota las dimensiones a lo largo, ancho y alto del tablado. La amplitud de la escena frontal es recorrida en su totalidad por el reparto, compuesto por ocho actores que dan vida a casi veinte personajes. Al centro, una fachada de lámina grisácea crea un espacio íntimo e interior traspasado por la puerta corrediza o la ventana. En las orillas, la arquitectura se hace más compleja. Un doble fondo del lado derecho aloja la parrilla de una troca que se desplaza, ya sea como automóvil o como tarima. Arriba, y simulando un teatrino con su propio telón de guillotina (sobre el que también se proyectarán videos), aparece el grupo de máscaras. A la izquierda, un pequeño altar alumbraba una construcción carmesí que genera profundidad por medio de una columna. En ese pequeño cuarto, sobre el que se recarga una escalera para acceder al techo, yacen sillas y una mesa, mobiliario que ocupará un lugar central según requiera la escena.

El ágil trazo escénico delimita las secuencias para que cada espacio sea funcional y distintivo de las tres fuerzas de poder antagónicas, las cuales se caracterizan de forma convencional a favor de la claridad de la trama. En primera instancia, un negro sombrero, el saco vaquero escarlata, un grueso collar (con la insignia de la cruz), la hebilla y botas de Fernán Gómez concuerdan con la imagen preconcebida de un cabecilla narcotraficante. De igual manera, las armas largas, lentes oscuros, paliacates y cubrebocas con calaveras completan el aspecto de los gatilleros. A estas fuerzas armadas se añade la policía que viste el tradicional uniforme azul marino. Al poder político, por su parte, lo representan un trío de ridículos ministros y el mismo presidente. Los cuatro portan máscara y un elegante saco oscuro. La máxima autoridad se distingue no solo por su somnolencia, sino también por la banda tricolor; sus pocas intervenciones con palabras inteligibles demuestran el sinsentido de su mandato. Por último, el atuendo realista y sin aparato (camisa a cuadros y pantalones de mezclilla) evoca un ambiente rural acentuado por melodías de fondo, como *Mi casa nueva*, que representa la fuerza de poder más genuina: la de los pobladores de Fuenteovejuna, para quienes las armas fueron la última consecuencia.

La versificación del teatro clásico español pasa inevitablemente por el tamiz de las centurias, sobre el que se van superponiendo otras tradiciones poéticas. Fernando Bonilla y Leonardo Soqui, encargado de la musicalización, trabajan a fondo con este fenómeno, ya que incorporan la métrica del mejor exponente de la lírica popular mexicana, el corrido. *Algo en Fuenteovejuna* recupera los romances

de Lope para las narraciones de sucesos, y las redondillas para la interlocución entre los amantes, como dicta el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), y añade versos, también de rima consonante y en arte menor, para las canciones originales interpretadas en vivo, y algunos diálogos que nos suenan más próximos: “Ahora sí. Grítalo, pariente”. La convivencia entre ambas expresiones poéticas, así como la intercalación entre verso y prosa producen un acertado dinamismo sonoro.

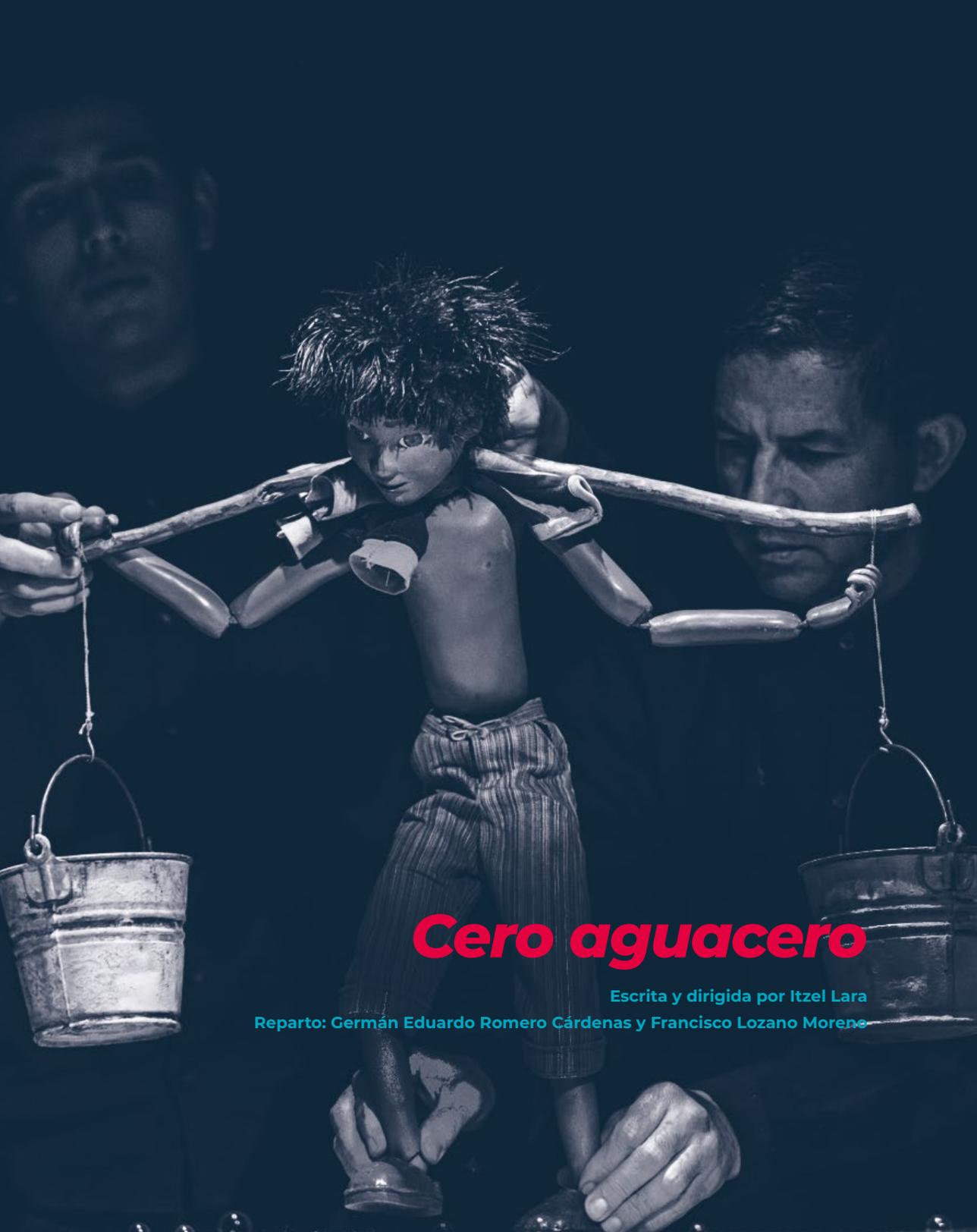
La escena festiva que da la bienvenida al capo por haber ganado la plaza, ejemplifica la alternancia en el registro vocal. Uno de los matones, Ortuño, relata en octosílabos y con altavoz en mano cómo “el comendador Fernando / con esfuerzo ha retornado”, mientras que los campesinos “han sido bien resguardados”. Las dádivas y peticiones que la comunidad ofrece al narcotraficante se sustentan en la “benevolencia” de estos bandidos y se expresan en prosa: “Pues si me pudiera ayudar con un dinerito, fíjese que con las inundaciones se metió toda el agua en la casa”. Fernán es desprendido, e incluso rompe la cuarta pared para brindar por su victoria y regalar cervezas al auditorio. Enseguida, canta una letrilla, al ritmo de acordeón y bajo sexto, que devela su carácter y presagia las acciones: “Que chula morrilla / que traigo en la mira, / yegua alebrestada / que al jinete tira, / y aunque por las malas / voy a hacerla mía; / yo sabré amansarla / y jalarle las bridas. / Para mí las hembras / que son orgullosas / son como las flores, / gardenias y rosas. / Si por algo crecen / en ajeno piso / hay que ir a cortarlas / sin pedir permiso”.

Puño de Tierra utiliza múltiples recursos para conciliar la propuesta estética de la comedia áurea con una agenda política, en tiempos en donde sabemos “más de azotes que de versos”. Llamamos la atención la forma en que se restaura el poder judicial, las grabaciones en vivo que remplazan a las cartas como medio de comunicación, el tratamiento grotesco de la estética del narco. No obstante, un ajuste significativo a la trama original merece mayor atención: el asesinato de un protagonista (Fronoso) y de personajes secundarios (el gracioso Mendo y Pascuala). Su deceso concuerda con la inclemencia distintiva de los grupos paramilitares, ya sea la Cruz de Calatrava en la ficción, o los Caballeros Templarios y la Familia en nuestro México *mágico* (como se lee en la consigna de la playera que porta Mendo). Tal retoque dota de suma energía a dos escenas clave en la versión de Fernando Bonilla, en las que sobresalen las actuaciones de los protagonistas. La entrevista ocurrida frente a frente en proscenio entre Fernán Gómez y Esteban, en la que el licenciado exige el cuerpo de sus vecinos, nos remite a Tierra Caliente y al proceder de Mireles en Tepalcatepec. A toda luz y sin sonido de fondo, la tensión se concentra en el poder de la palabra, una que reta y amedrenta frente a otra que respeta con un dejo de amenaza. Por otra parte, el famoso reclamo de Laurencia, hecho carne

y voz por Francia Castañeda, se dirige hacia el público, ya que sus paisanos han sido diezmados. Afortunados aquellos quienes hemos visto el montaje. Sorprende que las circunstancias límite justifiquen una resolución desesperada y atemporal por parte de un pueblo: ¡Todos a una: Fuenteovejuna!







Cero aguacero

Escrita y dirigida por Itzel Lara

Reparto: Germán Eduardo Romero Cárdenas y Francisco Lozano Moreno



Un mundo sin lluvia

Rafael Volta

Aproscenio se encuentran dos mesas juntas cubiertas con manteles de color arena. Sobre ellas hay una tina y cubeta de latón, un tronco seco de playa, una caña de pescar, un cántaro y una llave de agua con una manguera conectada: todos estos objetos a un tercio de su tamaño natural. Del escenario de la Sala Xavier Villaurrutia no solo se ha reducido la profundidad, sino también el área de la bocaescena. Esto permite enfocar la mirada en los detalles. La sala se oscurece y se escucha una voz en *off*:

Agua pasó por aquí, cate que no la vi. Este niño no es Pin Pon, es Emiliano. Niño de huesos de cedro y piel de polvo de cartón, que también se lava la carita con agua y con jabón... Aserrín, aserrán pide agua y no le dan... pide Emiliano que llueva, que llueva con toda su fuerza.

Con esta breve rima, inicia el cuento y se establece el tono. En adelante la trama se desarrolla sin palabras, con el apoyo de música de fondo y solo a partir de acciones escénicas. Aparece Emiliano, un títere que representa a un niño de siete años, de aspecto humilde, costeño, piel morena, cabello afro y vestido con playera y bermudas.

Asistimos a sus rutinas cotidianas: se baña, juega al soldadito con la cubeta, va a pescar al río cerca de su casa, riega su plantita, toma mucha agua y hace pipí. Los cambios en la escenografía se resuelven con prolongados oscuros, que rompen la magia y nos recuerdan que son dos titiriteros vestidos de negro los que animan al niño.

La crisis en el mundo de Emiliano comienza cuando al otro día quiere bañarse, abre la llave y el agua no cae. Su mamá lo manda a un pozo. Llega con dos pesadas cubetas. Durante el baño Emiliano fantasea que su tina es un barco de piratas navegando en un furioso mar. Esta escena lúdica se ve interrumpida por el sonido de un helicóptero que sobrevuela el área donde él vive.

Las superficies de tres cubos de cartón se ordenan, a manera de Tetris, para mostrar el dibujo de un hombre que taladra el suelo, destruye el pozo y entuba el líquido hacia un lugar lejano. El agua que antes era un regalo de la naturaleza, ahora Emiliano no la puede pagar. Su mundo está roto.

Las escenas se han vuelto más largas y con ello más ágiles las transiciones. La convención ya no se rompe. Las manos y el cuerpo de los titiriteros parecen invisibles. Creemos que es un niño de verdad, que está triste y llora porque le han quitado el agua. Un juego con distintos planos de ficción se abre en *Cero agua-cero* cuando Emiliano es consolado por uno de los titiriteros como figura paterna que lo lleva a dormir. En el sueño el niño tiene pesadillas. Ha caído en el río que lo lleva al océano, donde peces y medusas se han vuelto cadáveres, y caen en el lecho marino. Emiliano flota dejándose llevar hasta que la fuerza de succión de un tubo lo despierta.

El protagonista intenta desde su único recurso, la imaginación, resolver la falta de agua. Ya no puede bañarse ni calmar la sed. Ahora solo pesca botellas de PET, pañales desechables y peces muertos. Fracasa en su intento de crear un pozo. Ingenuamente localiza agua con una varita y desea hacer más profunda la excavación con una “palomita” de pólvora.

Ante la desesperación, lo único que le queda es migrar. Resignado intenta un último recurso: invoca con su tambor al dios de la lluvia. El agua no cae hasta que el personaje rompe la cuarta pared e invita al espectador a seguir su ritmo con los pies. Entre el público muchos lo hacen y sucede el milagro: llueve. La naturaleza es generosa con Emiliano y con el hombre, a pesar de sus errores y abusos.

Con sencillos recursos, *Cero aguacero* resuelve en su complejidad los tres niveles cognitivos del personaje: realidad, imaginación, sueños y la ambigua presencia de los titiriteros. La escenografía es tan imaginativa como el universo infantil. Se muestra lo que vive, lo que puede ser y lo que se desearía que fuera. La obra es creación colectiva de Teatro Rodante, compañía fundada en 1999 en Colombia e integrada por María del Carmén Cortés, Germán Eduardo Romero Cárdenas y Francisco Lozano Moreno. *Cero aguacero* nace de la preocupación de que en la ciudad de Colima, donde Teatro Rodante se ha establecido desde 2001, “hay mucha agua, pero no se ve, está entubada”. La obra es linda, orientada a un público infantil. Busca concientizar acerca de la explotación desmedida del agua y la destrucción de los ecosistemas, con un tono lúdico y un poético tratamiento de la imagen.





Ricardo III (versión 0.3)

De William Shakespeare • Dirección: Itari Marta • Reparto: Fidel Gómez Pérez,
Fidel Detor Escobar, Rafael Martínez Hernández, Antonio Escalera Rosas,
Cándido Alberto Herrera, José Francisco García Ortiz, Óscar Lara Ramírez,
Juan Luis Hernández Domínguez, Jorge Juárez Arévalo, Juan Antonio Santillán Téllez,
Josué de León Arellano, Jorge Alberto Villar Reyes, José Luis Padilla Hernández,
Javier Cruz Ledezma, Valeria Lemus e Ismael Corona

La legión de Ricardo III: ¿mi reino por una paleta Payaso?

Ricardo E. Tatto

Un hombre sale al escenario portando baquetas de madera. Después del tac, tac, tac, aparece una banda de guerra marchando con solemnidad marcial, ocupa el proscenio y las butacas del Esperanza Iris y exclama al ritmo de los tambores: “somos caballeros de la muerte”, al tiempo que otras voces responden “¡juntos somos legión!”. Las percusiones acompañan esta declaratoria de principios mientras los espectadores miran en todas direcciones; se encuentran rodeados por soldados con capuchas.

Se nota un cierto nerviosismo en el aire, la presencia policial es notoria desde el ingreso al recinto. Para nadie es un secreto que se encuentran presentes algunos convictos que purgan condenas por delitos graves, personas que un viernes 9 de noviembre dejaron la cárcel de Santa Martha Acatitla para presentarse en la 39 Muestra Nacional de Teatro. Queda claro que la Compañía de Teatro Penitenciario del Distrito Federal, en mancuerna con miembros del Foro Shakespeare, ha llegado para dar batalla...

Así comienza la representación de *Ricardo III (versión 0.3)*, una adaptación muy libre de la tragedia del rey Ricardo III de William Shakespeare. Abyecto y jorobado, como lo describiría el Bardo, el personaje de Ricardo III prefigura el complejo de inferioridad al servicio de la tiranía, del deseo de gobernar y de la dominación a través de subterfugios y asesinatos. Esta condición es retomada como un síndrome que provoca rencor y venganza en quienes lo padecen, compensando las desventajas físicas mediante un retorcido intelecto.

Vemos una alfombra roja que se extiende hasta llegar a un trono del mismo color, un asiento coronado por dos cuernos diabólicos. Es el centro de gobierno cuya energía llena hasta el último recoveco del centenario edificio en esta tarde histórica, donde propios y extraños fueron testigos de un violento montaje en tono de farsa, en el que el drama original se convirtió en una tragicomedia que no dejó a ninguna persona indiferente.

El objetivo central fue evidenciar el lado oscuro del ser humano; todos somos

Ricardo III: seres con impedimentos físicos y emocionales, individuos pugnando por sobrevivir a pesar de nuestras carencias, personas con deseos e intereses ulteriores. El príncipe del cinismo, al igual que el ansia de mandar, se mantiene más vigente que nunca en los aforismos políticos y sociales gritados por los reos: "Este es el Santo Evangelio de Maquiavelo".

Uno tras otro, con variadas discapacidades anatómicas subsanadas por prótesis y la ambición desmedida, los actores van ocupando el trono dejando un rastro de sangre en el proceso. Cada uno representa un aspecto de las muchas caras del gobernante que, mediante el artificio de la puesta en escena, ha conseguido devolvernos una mirada a nuestros abismos interiores. Máxime cuando la cuarta pared es resquebrajada en este juego escénico, que lo mismo funciona como circo que como espejo de la vanidad que asola este país sin parangón.

Richi, magistralmente encarnado por Ismael Corona, es la mascota de los Ricardos, un perro que más bien es el lobo del hombre, quien funge como hilo conductor y da cuenta del carácter de cada monarca durante sus breves pero sanguinarios mandatos. El desplazamiento fue integral en una escenografía que presentó unas gradas con público dispuestas a los lados a manera de una corte regia. Este espacio se transgrede cuando la guardia real baja de las tablas tomando por asalto los pasillos entre la audiencia. Un fornido soldado enumera a los monarcas encumbrados y caídos al colocar banderines rojos al filo del proscenio.

En el marco de este ambiente de confrontaciones, traiciones y venganzas, tanto actores como público expusieron su vulnerabilidad frente a las logradas metáforas visuales cuyos referentes podemos encontrar en el cristianismo y en el realismo social, como las impactantes imágenes de tortura, ahorcamiento y la violación a la única mujer del elenco, la actriz Valeria Lemus, quien fungió como Lady Anne.

Estos cuadros escénicos no estuvieron exentos de cierta misoginia, dado que los soldados, a manera de coro griego, proferían comentarios soeces, confrontándonos con el acoso sexual que las mujeres viven todos los días, solo que al ser enunciados por pesos cobrará una excesiva manifestación de lo obsceno. En ese sentido, el tono general del texto osciló entre la farsa tragicómica y el descarnado realismo.

No obstante, el manejo de la representación simbólica fue mucho más elegante y efectivo. Tal es el caso de la paleta Payaso que esgrimieron los actores ante el público, emulando un preciado cetro, objeto que detenta autoridad, poder, ambición y el llamado destino manifiesto de la realeza. Es decir, la paleta como detonador de las peores pasiones. Esta codificación no fue del todo comprensible para el público, ya que al ser ofrecida en un marco lúdico, no faltaron los espectadores que se precipitaron para obtener el simbólico catalizador de su autodestrucción.

La dirección general y artística de Itari Marta fue bien recibida, a pesar de que por momentos el ritmo tuvo sus tropiezos con alegatos panfletarios que cayeron en el chiste fácil, con alusiones condescendientes a la coyuntura política del momento y otras tantas a la Muestra Nacional de Teatro. Asimismo, la diferencia en cuanto a presencia escénica de algunos actores con más tablas (entre exconvictos y los que todavía purgan su condena), causó altibajos en una obra donde se privilegió el efectismo por encima del contenido.

Esta adaptación dramática dio resultado, aunque el discurso en contra de la tiranía se fue diluyendo. Los recursos desplegados por la directora exhibieron la realidad dentro de la ficción, manteniendo el interés de la gente. A pesar de sus debilidades discursivas, el pueblo habló en esta versión sui géneris de *Ricardo III*, siendo recompensada con una ovación de pie en donde minutos antes fueron pronunciadas estas palabras: "¡Iris, Iris! Este mundo no está hecho para tener esperanza..."





El gran dios Brown

De Eugene O'Neill • Dirección: Luis Manuel Aguilar "Mosco"
Reperto: Carolina Ramos "Kärlek", Luis Velázquez y Xésar Tena

El gran dios Brown: la máscara que nos oculta, la máscara que nos revela

Verónica Bujeiro

Si bien los clásicos son parte de toda Muestra Nacional de Teatro, sorprende encontrar en la emisión 39 *El gran dios Brown*, de Eugene O'Neill, obra publicada en 1926 cuyas complejidades poéticas y de realización, poco atendidas por la escena contemporánea internacional, son exploradas por la compañía de Guadalajara La Piedra de Sísifo, bajo la dirección de Luis Manuel Aguilar "Mosco".

La obra relata la rivalidad entre dos personajes marcados por un antagonismo relacionado con la posesión del talento artístico, encarnada por el atormentado pintor Dion Anthony, o su nulidad representada por el mediocre arquitecto millonario William Billy Brown. Dion y Billy han estado unidos desde la infancia por el vínculo mercantil entre sus familias y el interés amoroso por la misma mujer, Margaret, quien ha elegido como esposo al artista, pero recurre constantemente al millonario para rescatar a su familia del desastre derivado de las inseguridades y estilo de vida de su cónyuge. El atractivo de la obra reside en la elección del autor por el género de la farsa, lo cual permite incluir dentro del cauce de los acontecimientos un nivel simbólico en el que se implica la utilización de la máscara para señalar la frontera entre la persona pública y la privada; un elemento literario que impone a la puesta en escena un reto importante por el manejo de distintos recursos teatrales.

Para lograr el cometido de transmitir las intenciones del texto dramático al espectador contemporáneo, el director comienza la inmersión en la época de la obra por medio de la ambientación musical, interpretada en vivo por él mismo y Valentín Garbo, mientras que un trío de actores compuesto por Xésar Tena, Carolina Kärlek Ramos y Luis Velázquez deambulan por el escenario. Esto permite percibir los detalles que componen el espacio escénico, como las candilejas o el elegante tapete blanco, trazado con cinta *gaffer*, una atinada referencia a la estética del Art Déco.

La introducción establece un ritmo que nos prepara para el universo propuesto por O'Neill, al marcar un tono en la voz impostada de los actores y el uso de máscaras que cubren solo una parte de su rostro, una convención atractiva que

ayuda a transitar la trama, pese a las dificultades que implica el lenguaje poético del original. Parte del entendimiento de este cifrado universo proviene de los atinados contrastes que brinda la intención y corporalidad de los actores en cada momento, siempre atentos al ritmo y a la claridad de sus parlamentos, mediante una plasticidad disfrutable que se asemeja a una caricatura estilizada. La obra se va construyendo en sus detalles, ya sea en las bebidas que cambian de color para demostrar las intenciones secretas de los personajes o en los objetos y títeres que apoyan la acción, lo que provoca sorpresa y deleite estético, como es la ocasión en la que aparecen los tres hijos de Dion montados literalmente sobre el cuerpo de Kärlek Ramos, quien interpreta a su madre.

Es la atinada orquestación de los elementos que componen la puesta lo que permite un paso hacia la reflexión que subyace a la fábula, en donde se puede percibir la máscara, ya no como un elemento teatral, sino como un componente de nuestro propio rostro creado por los códigos y aspiraciones de la convivencia social. “La máscara es lo que nos oculta, pero también es lo que nos revela”, dice el escritor Javier Cercas y la frase comulga con la vigencia del mensaje propuesto por el autor norteamericano en cuanto a la envidia y obsesión que nos provoca la careta del otro, a la vez que esconde la fragilidad de nuestro verdadero ser.

Si hay algo que define el montaje es su brillante capacidad de síntesis, desde la empresa de resolver con tres actores y diversos elementos los requerimientos de personajes y espacios del texto original, hasta la profunda comunión que el equipo establece con la obra, al tomarla como una partitura a la que el juego de interpretación termina por completar; particularidades que provienen del interés e identificación con la pieza por parte de Xésar Tena, quien fue el impulsor del proyecto.

Si hay algo que operó en contra de *El gran dios Brown* en la función vista en la Sala Xavier Villaurrutia para la 39 MNT fue presenciar la obra fuera de su disposición original en cuatro frentes, ya que impedía a una parte del público disfrutar de los cuidadosos detalles de la obra y restringía la corporalidad de los actores a un ángulo frontal. Asimismo, el texto dramático, en su intrincada exposición de una dialéctica entre idealismo y materialismo, requeriría ser estudiado previamente o en su defecto ver la obra un par de veces para ser comprendido a cabalidad. Una oportunidad que la MNT difícilmente puede ofrecer en su cualidad efímera, pero deja tras de sí la curiosidad de volver a esa figura algo olvidada del teatro norteamericano que es Eugene O'Neill, con esta magnífica exposición en la memoria.





La mujer niña no despierta

Escrita y dirigida por Susana Frank Altmann
Reparto: Aline Menassé, Eunice Moreno, Valeria Díaz Garcilazo,
Sandra Romero y Omar Martínez González



El onírico recuerdo de un éxodo

Juan Carlos Araujo

Eliza y la “mujer del tiempo” se abrazan sentadas en una camilla. La primera es una anciana violinista que escapó de los nazis. Nacida en Austria, buscó refugio en México. La segunda es una criatura con la cara vendada, quien lleva un vestido negro de los años veinte y guantes largos, evocación de la estética de la pintora surrealista Leonora Carrington y de la fotógrafa Kati Horna. “No, aún no. No estoy en paz”, dice con angustia Eliza mientras se escucha un respirador de hospital. “Rompe tu silencio”, es la respuesta que recibe como invitación a un recorrido por los recuerdos de una guerra que cambió el curso de su vida.

Inspirada en su propia madre, Susana Frank —becaria del Sistema Nacional de Creadores— escribe y dirige *La mujer niña no despierta*. La obra nos acerca a la agonía de una sufrida anciana que sueña y recuerda su tránsito para escarpar del Holocausto desde la forzada separación en Austria de su esposo Gustav, hasta su llegada a París, donde se embarca a México. El drama de esta mujer a cargo de la compañía Arte Laboratorio La Rueda A. C. —próxima a cumplir sus 40 años de existencia— no solo busca exponer la irrupción devastadora de la guerra en la vida de una artista dedicada al violín y sus descendientes, sino que también pretende aproximarse a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial desde una perspectiva tanto masculina como femenina, que no se logra.

El texto de Frank, en su intento por trascender los horrores de la guerra a partir de una historia particular, no consigue librarse de tintes panfletarios y discursivos. “¿Cuál es el origen de tanta maldad en el ser humano?”, es una pregunta que hace Gustav directamente al público cubierto por el característico camisón, debajo del cual se nos invita a imaginar un cuerpo esquelético. La vida humana no se puede reducir a la sobrevivencia. Se busca abrir un diálogo para ahondar en temas de urgencia, pero la forma en que estos se insertan en la historia lleva el intento a un básico melodrama. En ese contexto la alusión a los 43 muertos de Ayotzinapa, mientras Eliza niña juega escondidillas y cuenta del uno a los seis millones (número de judíos asesinados por los nazis) llega forzada.

La visión estética de Susana Frank para la escenificación de *La mujer niña no despierta* se inspira en el surrealismo. Una de las escenas mejor logradas sucede cuando la Eliza de la tercera edad es testigo de un reencuentro imaginario entre ella aún joven y su esposo: la pareja baila de felicidad mientras se toca en vivo el violín con una composición de Julián González Frank, hijo de la autora y directora. Esta danza culmina cuando Gustav levanta a Eliza por los aires, ella extiende sus brazos como alas y las dos mujeres quedan cara a cara: dos generaciones confrontadas en el sueño de quien está cercana a la muerte. Es un momento conmovedor y sólido en su construcción poética.

Destaca en *La mujer niña no despierta* el regreso a los escenarios de la actriz Aline Menassé tras 18 años de retiro voluntario de la actuación. Al cantar en ruso mientras encara la muerte con ojos desorbitados o cuando insinúa una melodía en el violín, Menassé realiza una interpretación balanceada entre la honestidad emocional y la contención propia de una técnica afinada por años de experiencia. El resto del elenco, conformado por Eunice Moreno, Valeria Díaz Garcilazo, Sandra Romero y Omar Martínez González, cae en el cliché actoral con su llanto, enojo o temor fingidos, sin verosimilitud.

El día exacto de la función de la que ahora se da cuenta fue el 9 de noviembre, 80 años atrás, en 1938 ocurrió la primera gran matanza orquestada por los nazis contra los judíos, también conocida como la noche de los cristales rotos (*Kristallnacht*). Miles de sinagogas, comercios y viviendas fueron dañados o destruidos a causa del racismo. *La mujer niña no despierta* llega con un mensaje necesario, urgente de escucharse ahora que se viven numerosas guerras y otras tantas amenazan con estallar, una vez más animadas por el racismo. El ritmo, excesivamente aletargado impuesto por la directora a las 11 escenas que conforman la obra, resta fuerza a lo que quiere decirnos, agota el interés, la atención del espectador. Con recursos oníricos se habla de una historia contada infinidad de veces en el teatro, el cine y la literatura, mediante lugares comunes que no trascienden la anécdota particular ni ofrecen una mirada nueva. La apuesta se inclina más a despertar empatía, conmiseración por el dolor específico de la violinista, a quien la guerra le arrebató una parte esencial de su vida, que a reflexionar sobre un horror que amenaza con volver una y otra vez a lo largo y ancho del planeta.





¡Silencio, Romeo!

Escrita y dirigida por Carlos Corona • Reparto: Roberto de Loera,
Eduardo Domínguez, Valeria Fabbri / Estela del Rosario y Daniel Ortiz
Música y voz: Luz Olvera y Sebastián Lavaniegos

Romeo y Julieta, un amor a señas

Araceli Álvarez Ugalde

Todo inicia en un teatro. Dos trabajadores de limpieza se encuentran en el camerino, la chica le habla a un joven, pero él está de espaldas. Ella sigue hablando hasta que se desespera por ser ignorada y lo encara: "¿Estás sordo o qué?", grita la chica y el joven, sorprendido por el gesto le hace señas para hacerle entender que no puede escucharla. Ella ríe, se ruboriza, baja la mirada y al ver el libreto de *Romeo y Julieta* le dice que pueden comunicarse si él le va mostrando cómo se dicen las palabras. Este bello inicio da pie a la conocida tragedia de los amantes adolescentes de Verona, en una versión sobre el original de William Shakespeare dirigida por Carlos Corona, que incluye al público con discapacidad auditiva. Propuesta de la compañía Seña y Verbo, que desde hace 25 años ha difundido la cultura sorda y la Lengua de Señas Mexicana.

El escenario en que se desarrolla *¡Silencio, Romeo!* es un gran biombo de madera que simula el camerino, un gran acierto de la puesta, ya que se adapta con facilidad a las necesidades de la historia y permite un juego dentro del teatro en el que sospechamos se presenta la obra en cuestión. Su magnificencia encaja de maravilla con la atmósfera de romanticismo y ternura, a la vez que permite la entrada y salida de los personajes, así como la creación de distintos espacios con muy pocos elementos.

Entre el público se escuchan los suspiros y las exclamaciones de enternecimiento. Romeo es sordo, pero entiende todo lo que dice su amada. Julieta es oyente, pero transmite su amor a su pareja con lenguaje de señas. Otro de los puntos en favor de la obra es el humor con el que juega Carlos Corona y que se manifiesta a lo largo de toda la puesta, como cuando los protagonistas se besan por primera vez durante la fiesta de los Capuleto, mientras Mercucio coquetea con un trapeador que lleva un moño rosa. El vestuario también es un efectivo juego de ida y vuelta entre épocas: en la parte superior llevan jubones y camisas de lino blanco, en la inferior, pantalones de mezclilla y botas amarillas.

Para crear este efectivo universo escénico, la compañía trabajó durante más de

seis meses en la adaptación del texto de Shakespeare, primero desde un original en inglés, luego con la adaptación de Corona para cuatro actores y, finalmente, en la interpretación a Lengua de Señas Mexicana realizada por los actores sordos Eduardo Domínguez y Roberto de Loera. Fue un proceso complicado en el que ambos reconocen que tardaban hasta una hora en interpretar una sola frase, pues la lengua de señas se estructura de manera distinta al español. Una vez conseguido el texto, con un balance entre lo coloquial y lo poético, fue presentado ante público sordo para garantizar que todos pudieran apreciarlo al mismo nivel. Una proeza que logran de manera impecable, pues las manos son el componente principal en esta puesta: comunican y forman elementos especiales como las espadas y dagas que matan a Mercucio y a Teobaldo.

Las intervenciones de Domínguez y De Loera son interpretadas a la par al español desde un atril por sus compañeros hablantes Daniel Ortiz, Valeria Fabbri y Estela del Rosario (quienes alternan) y por los músicos ubicados a la derecha del escenario, Luz Olvera y Sebastián Lavaniegos, que además interpretan música isabelina para situar los sucesos en su contexto original. Destaca su labor porque no se trata solo de decir sus diálogos, sino que también son parte del juego dramático y aportan la misma carga emocional que sus contrapartes.

¡Silencio, Romeo! es un trabajo profesional en el que cada elemento es utilizado en toda su dimensión y logra transmitir la belleza de las palabras del Bardo y del Lenguaje de Señas Mexicano, como sucede en el monólogo que le toca a cada actor. En Romeo, por ejemplo, la poética del autor inglés rebosa después de los primeros besos entre los enamorados. A la izquierda del escenario una luz azul baña su figura como si fuera la luna, Julieta está a la derecha suspirando desde su balcón. A ella la ilumina el color blanco para contrastar entre la oscuridad de la noche y su habitación. Romeo dibuja con su rostro feliz y sus manos, la lírica del enamorado.

Sin embargo, valdría la pena un trabajo de edición de escenas para no perder el ritmo y la intensidad, pues inicia sorprendiendo al espectador con la presentación de todos los elementos que tendrá y poco a poco desacelera en el afán de contar la historia original escrita por Shakespeare. También se podría profundizar en la diferencia de los amantes, pues aunque en la información de la obra advierten que los Montesco son sordos y los Capuleto oyentes, los personajes no lo integran a la trama dramática; y con ello se podría potenciar el enfrentamiento entre las familias al agregar un punto sobre la resistencia que podemos sentir a lo diferente, el miedo al otro. Si existe en intención, no se hace patente como un tema dentro de la obra.

Con esta propuesta, la compañía Señá y Verbo lleva una obra clásica a un público de todas las edades de manera entretenida, conmovedora y entrañable, realizando

un esfuerzo para la verdadera inclusión de un sector tradicionalmente olvidado en el teatro, que además permite al público oyente ser partícipe del complejo mundo de la expresión silenciosa.





***Olimpia 68.
Lecciones de español para
visitantes a la Olimpiada***

Escrita y dirigida por Flavio González Mello • Reparto: Paulina Barrientos,
Omar B. Betancourt, Karla Camarillo, Tony Corrales, Sofía Gabriel,
Diego Garza, Omar Medina, Jonathan Persan, Sergio Rüed, Sofía Sylwin,
Jyasú Torruco y Emiliano Ulloa



Lanzamiento de la memoria

Carlos Urani Montiel

¿Existen límites del humor frente al duelo? ¿De qué manera se concilia el entretenimiento con la conmemoración? ¿Puede la comedia promover el respeto ante los deudos?

La 39 Muestra Nacional de Teatro llegó a su fin con una obra invitada: *Olimpia 68. Lecciones de español para los visitantes a la Olimpiada*, dirigida por Flavio González Mello, quien la escribió en 2008, año de su estreno. La coproducción entre el Instituto Nacional de Bellas Artes y Erizo Teatro luce pertinente a medio siglo de la matanza de Tlatelolco. La tragicomedia se divide en dos actos con un intermedio. A los extremos del escenario del Teatro del Bosque, Julio Castillo, se ubican unas pizarras con el título y “tiempo récord” de cada escena: el primer acto consta de 14; mientras que el segundo, de una menos. Así se estructuran las tres horas que dura el espectáculo, que —según su premisa— “indaga en el problema de la pérdida de la memoria, tanto personal como histórica”. Un par de secuencias argumentales conforman la trama: por un lado, el rapto de Sammy, atleta que proviene de una isla del Pacífico, perpetrado por el Batallón Olimpia; y, por otro, la aparición de Julio, estudiante herido que padece de amnesia, en un dormitorio de mujeres en la Villa Olímpica.

El montaje sorprende a nivel visual. El diseño escenográfico e iluminación, a cargo de Patricia Gutiérrez, recrea en un amplio espacio (de 14 x 14 metros, con un ciclorama de fondo) las diferentes pruebas de la gesta deportiva. El piso de color negro, sobre el que se trazan con cal pistas y carriles, contrasta con la paleta blanca tanto del vestuario (uniforme de los atletas y ropa íntima de los estudiantes) como de la utilería (tablas y troncos de pirámide marcados con números e incluso las letras monumentales con la icónica tipografía de México 68).

A la atmósfera competitiva o de convivencia de cada escena, ambientada con rock de los 60, irrumpen elementos discordantes que violentan a los personajes. Así, por ejemplo, el disparo de salida de un *hit* eliminatorio acribilla a un corredor; la prueba de relevos la realizan estudiantes que se turnan la propaganda del

movimiento y los botes de colecta; el potro de gimnasia sirve para inmovilizar a una víctima de violación. Sin embargo, y a pesar de que el símil deportivo tenga una connotación respecto a la violencia política, la propuesta del dramaturgo y director se centra no en la crisis de los perseguidos, sino en el enredo de quienes visitaron el país diez días después del mitin. ¿Se sabe de alguno que haya manifestado un posicionamiento? Si bien es cierto que la imaginación llena los huecos que deja la historia, qué nos ofrece la perspectiva de deportistas extranjeros a 50 años de lo ocurrido en Tlatelolco. Al respecto, “Salto triple”, escena cinco del primer acto, es la más significativa, ya que el cadáver oculto por zapatos en la arena evoca la actitud de los medios de comunicación. Mientras que la atleta se niega a realizar la prueba al descubrir una mano que emerge del foso, los jueces amenazan con descalificarla: “no empecemos a buscar culpables cuando ni siquiera está claro qué fue lo que en realidad sucedió”. La escena dura 3 minutos con 45 segundos.

El elenco, conformado por doce actores, da vida a cuatro bloques de personajes: atletas, jueces (que solo se desempeñan como árbitros), paramilitares y estudiantes. Sobre el primer grupo, integrado por ocho nacionalidades, recae el grueso de las acciones. El flujo de la conciencia de los deportistas a través de soliloquios resulta atractivo, pero esta exploración, además de que sucede poco (como en la prueba de 100 metros planos femenino), no incide en la trama. El personaje más llamativo, Calixto, coquetea con el asunto de fondo: el marchista mexicano confiesa, en la primera escena del segundo acto, haber participado en algunas marchas, pero dejó el movimiento para seguir entrenando. Después “pasó lo de la Plaza y todo eso... y supe que sí, que había que llegar hasta el final”. Su estrategia consistía en ganar la medalla de oro para ser congratulado por el presidente y una vez frente a él “sacar la 22 y meterle la bala en medio de los ojos”. ¿Qué ocurre con el plan de Calixto? Nada. Fracasa. La obra lo olvida y no vuelve a aparecer. En cambio, el enredo causado por el embarazo de la clavadista japonesa Riko provoca risas y aligera el tono. Lo mismo ocurre con los galanteos del otro marchista mexicano y las intervenciones del Macaco en la zona arqueológica de Cuicuilco e Inge, lanzadora de bala de la República Democrática de Alemania, interpretada por un hombre. El tratamiento de las lenguas extranjeras es deficiente (a pesar de que el japonés sí contó con una asesoría especial). Sus hablantes se convierten en estereotipos, cuando no en caricaturas, siempre propensos a la broma fácil, al chascarrillo ajeno a la reflexión (pero cercano al humor de Cándido Pérez o a los típicos chistes en donde el ingenio mexicano sobresale ante un cóctel de otras naciones).

Al grupo antagonista pertenecen un militar, con su clásico uniforme, y un par de agentes del Batallón Olimpia, vestidos con traje oscuro y camisa clara. Los dis-

tingue el guante blanco y una nariz de payaso. No hallé elementos del clown en su actuar; el móvil de operación depende de un soplón, quien disfrazado de vendedor ambulante ofrece un globo negro a los sospechosos. Por ridículo que parezca, Zllrsursllamii —también llamado Sammy— cae en las manos de los paramilitares, quienes lo confunden como activista mexicano. Este pelotari polinesio le da sentido al subtítulo de la pieza, ya que lleva consigo un manual: *Lecciones de español para los visitantes a la Olimpiada*. No cuestiono la verosimilitud de esto, ya que no la tiene, pero me duele que la empatía de la masacre se concentre en una figura tan exótica, tan irrisoria, tan distractora.

Olimpia 68 abre y concluye con decenas de zapatos que caen desde lo alto. El estrépito que provoca este símbolo de los desaparecidos potencia esos momentos clave. Sin embargo, quedan regados en escena y, aunque en ocasiones operan como el elemento discordante descrito líneas arriba, pierden fuerza representativa. Incluso los personajes se tropiezan con ellos. Este mismo ejercicio funciona con Julio, sobreviviente que ha perdido la memoria y que forma parte del decorado del cuarto de las atletas, en donde las puertas corredizas en un panel movable crean tres espacios: un baño, un armario en el que el estudiante yace convaleciente y la entrada al dormitorio, al que también se accede por las ventanas. Su presencia en la Villa encarece el enredo. Para cuando accede a vestirse como novia, suplantando la identidad de Riko, es normal que sea confundido por Mincho, el luchador grecorromano búlgaro, quien la seduce y manosea. Julio, metáfora de lo que pervive, se desconoce a sí mismo. Paradójicamente, el arco dramático de la tragico-media se aleja del meollo del asunto, para ofrecernos una visión retirada, ligera y graciosa de aquel octubre. *Olimpia 68* practica el lanzamiento de la memoria a una enorme distancia en tiempo récord.

2. Libre Muestra de Teatro

El origen de la Libre Muestra de Teatro

Sonia Couoh



La Libre Muestra de Teatro (Libre MT), que se celebró por primera vez en los primeros días de noviembre del 2018, surgió como una iniciativa propuesta por la Red de Espacios Culturales Independientes Organizados de la Ciudad de México (RECIO), en coordinación con la 39 Muestra Nacional de Teatro (39 MNT), el Sistema de Teatros de la Ciudad de México y la Secretaría de Cultura.

En este año de cambios en que tuvo lugar su no tan casual “nacimiento”, la Libre MT dio prioridad a la selección de puestas en escena independientes, cuyo contraste potenciara el aporte en cuanto al discurso, la amplitud en las propuestas teatrales y líneas curatoriales planteadas por la 39 MNT y cuyas necesidades de formato tuvieran cabida en alguno de los Foros que conforman la recio, generando condiciones para el intercambio y convivio de la comunidad teatral así como del público de la Ciudad de México.

La celebración de la Libre MT dentro del contexto de la 39 MNT en la CDMX, propició un paso hacia adelante en el rompimiento de las estructuras medulares que fomentan la centralización y hacia la construcción del precedente de un espacio plural para el desarrollo de las diversas poéticas que caracterizan al teatro mexicano, así como la integración de los espacios independientes como una opción para crecer las posibilidades del arte escénico en toda la República, dando a conocer, a través de la participación de artistas que por lo general permanecen al margen de los circuitos habituales de la programación escénica, el talento y la abundancia de los discursos teatrales que existen en todo el país.

La Libre MT se propuso reforzar la capacidad de la 39 MNT y fortalecer la infraestructura de opciones para la comunidad teatral en materia de espacios, a través de la generación de un puente entre el circuito del teatro independiente y el institucional.

En esta primera edición de la Libre Muestra de Teatro participaron: 15 espacios independientes, que albergaron 60 montajes, con 82 funciones en total, atendiendo a 2500 espectadores aproximadamente.

La Libre Muestra de Teatro responde a un anhelo de unir esfuerzos entre los hacedores de este arte popular de resistir, de reconocernos como vitales para transformar desde la endemia la conciencia de un país que simplemente no identifica desde sus liderazgos políticos (sin importar el color, centro, izquierda o derecha al cual tienda su ideología) la función que tiene la cultura, la creación y el acceso a la misma en el bienestar de una sociedad. La Libre MT seguirá buscando fortalecer el teatro desde la congruencia respecto a la situación que vivimos los teatreros, la precariedad en la que transitan los presupuestos para el teatro institucional y la difícil tarea de programar espacios independientes dentro de un marco legal abúlico a las necesidades que implican las artes.

El esfuerzo de mirar nuevos horizontes y tratar de integrar los esfuerzos de la sociedad en tiempos de reconstrucción nacional hace pertinente y necesaria la participación en conjunto del teatro independiente con las instituciones para encontrar veredas que permitan imaginar nuevos y mejores caminos en el florecimiento de las artes como patrimonio de la educación y transformación de la conciencia y certezas de México de cara a su futuro. ¡Que viva el teatro!

La Red de Espacios Culturales Independientes Organizados de la Ciudad de México (RECIO) la conforman:

La Titería	Teatro El Milagro
Un Teatro	Foro Shakespeare
Teatro NH	Teatro Bar El Vicio
La Teatrería	La Casa del Teatro
Foro El Cubo	Carretera 45 Teatro
Foro Los Arcos	El Albergue del Arte
Foro Bellescene	Foro Contigo América
Teatro La Capilla	Centro Cultural El Hormiguero
	El 77 Centro Cultural Autogestivo



Primera Libre
Muestra de Teatro:
un *Fringe* a la mexicana

Diana Tejada y Juan Carlos Araujo



La Muestra Nacional de Teatro (MNT) llega por primera vez a la Ciudad de México y en ese marco la Red de Espacios Culturales Independientes Organizados (RECIO) gestionó la Libre Muestra de Teatro, la primera en su clase. La también llamada Muestra Off o Alternativa alberga 60 propuestas escénicas —provenientes de ocho estados, entre otros Veracruz, Tlaxcala e Hidalgo— en 15 foros independientes de la capital.

RECIO es un organismo fundado a finales del 2016, que opera actualmente solo en la Ciudad de México. Lo conforman 12 espacios teatrales, entre ellos el Teatro La Capilla, el Centro Cultural Carretera 45 Teatro, el Teatro NH, el 77 Centro Cultural Autogestivo y La Teatrería. Estos recintos son diversos en su cartelera, resultado de líneas curatoriales distintas, que van desde nuevas teatralidades hasta propuestas mucho más comerciales.

A la par de ser una iniciativa de RECIO, la Libre fue convocada por el Sistema de Teatros de la Ciudad de México y la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, en el marco de la 39 MNT, con el objetivo de dar visibilidad a la amplia oferta teatral que existe actualmente en la ciudad sede de la Muestra este año.

Para conformar la Libre se emitió una primera convocatoria a los espacios culturales que no son parte de RECIO, a fin de unirse al encuentro dentro del marco de la 39 MNT. El Foro Bellescene, Foro La Morada y Teatro ZentrO fueron seleccionados. Una segunda convocatoria estuvo dirigida a los creadores escénicos del país para armar la cartelera del evento que iba a acompañar a la Muestra Nacional de Teatro. Se recibieron 76 propuestas, fueron seleccionadas 49 de la CDMX y 11 de los estados.

La selección de obras de la Libre se caracteriza por su diversidad. Por ejemplo, *La mordida* de la Compañía de Teatro Penitenciario, *Bare-Knuckle* —que fue parte de la 38 MNT en León, Guanajuato— y *Elefante* —ópera en espacio mínimo, ganadora del premio a la mejor obra para jóvenes audiencias 2017 por la Agrupación de Críticos y Periodistas Teatrales— comparten cartel con propuestas como *Aquella banca del parque*, musical de 15 minutos en su origen, que surgió en Teatro en

Corto; la ligera e irreverente obra de cabaret *Lo tenemos levantado hacia el señor*, de Neurocity, o bien *Juego de niñas*, de Luis Santillán, recién estrenada a finales de octubre.

En ese marco, la Muestra Crítica de la MNT decidió incluir en su agenda algunas críticas de obras de la Libre Muestra de Teatro. Uno de los montajes seleccionados fue *La grieta, entre animales salvajes*, de Gracia Morales y Juan Alberto Salvatierra, bajo la dirección de Ruth Hernández y Mauricio Estrada, presentada en el Teatro NH. La puesta en escena, que pretende contar la aventura de tres amigos que deciden huir de la ciudad y pasar un fin de semana en una casa rural alquilada, ofrece un trabajo actoral débil, con diálogos mal contruidos y una estructura narrativa sin los elementos básicos para generar tensión dramática. A partir de esta experiencia surgió la inquietud de saber cómo se armó la muestra alternativa a la oficial y, a fin de entender los procesos de selección y programación de la Libre Muestra de Teatro, se conversó con Sonia Couoh, representante de RECIO.

“Nosotros no hicimos una curaduría. De todas las carpetas que nos llegaron, una comisión de RECIO mandó a cada uno de los espacios la selección que creíamos pertinente para el perfil de público del lugar y las condiciones del espacio. Una vez enviado todo ese material a cada uno de los 15 espacios, ellos eligieron qué obras de la convocatoria les interesaban. De alguna manera, sí se hizo curaduría, pero la hicieron los espacios”, explica Couoh.

“Realizar una curaduría por parte de RECIO era complicado porque uno de nuestros objetivos era incluir en nuestra programación todo, o sea hacer un *Fringe*.” Couoh se refiere al tipo de festival alternativo de artes escénicas que se celebra de forma paralela al Festival de Edimburgo y en el que incluye todo tipo de formatos y géneros de teatro, especialmente experimentales. “Quisimos armar una plataforma donde pudiéramos mostrar diferentes posibilidades, varios discursos, darle lugar a todo y que cupiera durante los diez días en nuestros recintos. Creímos que no iba a ser necesaria la curaduría, hacerlo era metermos en una dinámica muy similar a la de la Muestra”, agrega. Como parte de la dirección artística de la MNT del año pasado, Couoh conoce los procesos de selección del evento, y habla de sus diferencias con la Libre: “No hay una dirección artística. Hicimos una convocatoria nacional, pero en espacios no subsidiados y sin apoyo financiero. Gracias al enlace con las instituciones patrocinadoras de la MNT, contamos con su apoyo para el material impreso y la difusión. La MNT alberga aproximadamente 30 obras de teatro. Nosotros casi el doble o triple”.

Couoh menciona que otra de las posibilidades con las que contaba la Libre era incluir en la programación las obras que los espacios ya tenían en temporada. En

algunos casos, como el del Teatro NH, se aprovechó esta oportunidad para publicar las obras en cartelera más que abrir sus teatros a puestas en escena carentes de un espacio. En la selección predominó la cartelera local.

Las otras dos obras visitadas por la Muestra Crítica fueron *Visceral*, escrita y dirigida por Adrián Vázquez, y *Por temor a que cantemos libres*, con dirección de Nora Manneck. Ambos montajes presentan una estética y poética bien elaboradas. Constituyen buenas alternativas de Muestra Off, para programadores y público atraído por la MNT a la Ciudad de México.

El éxito y futuro de la Libre es incierto: “Creo que da para mucho más y que podría ser más rigurosa en todos los aspectos —dice Couoh—; sin embargo, no está asegurada una segunda emisión. Tras generar una primera Libre Muestra, esperamos que alguien de los estados en los que se vaya a presentar la siguiente Muestra tome la iniciativa”. En este sentido, los integrantes de RECIO están abiertos a la posibilidad de ofrecer asesoría y consejo a quien decida replicar el proyecto.

Ángel Ancona, coordinador del Sistema de Teatros de la Ciudad de México, considera que RECIO debería continuar con este evento *Fringe* cada año en la Ciudad de México, a la par de la Muestra Nacional de Teatro, donde sea que suceda. Para él, las iniciativas ciudadanas como la de RECIO, con el potencial de crear un movimiento como el festival *Fringe* de Edimburgo, merecen todo el apoyo, porque es notable la calidad y la cantidad de obras de teatro que se presentan en la CDMX cada año, así como el número de espacios independientes que existen. Para Ancona la Libre Muestra es un “ganar-ganar” para todas las partes involucradas.

Así pues, esta primera muestra alternativa, que priorizó cantidad sobre una selección curada y donde los espacios le dieron preponderancia a sus carteleras, es una iniciativa necesaria e importante. Si RECIO apunta a difundir el quehacer teatral independiente en la Ciudad de México, así como dar el balazo de salida para que trascienda esta primera entrega, habrá un gran desafío por delante. Es cuestión de aprovechar el apoyo y la voluntad de las instituciones que ahora —tras la primera versión— existe, así como la capacidad organizadora de una naciente agrupación de ciudadanos/artistas, para que también en México tengamos nuestro propio *Fringe*.

A woman with dark, curly hair is shown in a dark, moody environment. She is wearing a patterned, sleeveless top with a ruffled collar and a striped sash. She holds a large hammer with both hands, looking directly at the camera with a serious expression. The background is dark with some faint, circular patterns.

Por temor a que cantemos libres

De Felipe Rodríguez • Dirección: Nora Manneck
Elenco: Lizeth Rondero y Alba Rosas en el piano

Cantemos libres, cantemos juntas

Said Soberanes

Una crinolina colgada al frente del escenario, un piano y una gran caja de madera verde de la que provienen golpeteos insistentes, indican que “la cantante” espera el momento de ser liberada. Como en la de Pandora, de esta caja saldrán una pluralidad de personajes a los que Lizeth Rondero, actriz y cantante, prestará su voz y su cuerpo en un unipersonal que hace un recuento histórico sobre qué implica ser mujer en la sociedad mexicana.

Por temor a que cantemos libres, escrita por Felipe Rodríguez y dirigida por Nora Manneck, es una realización de la compañía Teatro de los Sótanos, la cual se ha dedicado a explorar los alcances poéticos de un teatro fársico de factura cabaretera y cuya presente producción se aprecia como un ejercicio de resistencia tanto dramática como económica, pues fue financiado con éxito a través de un plan de fondeo en línea.

Lizeth Rondero nos conduce como la cantante/narradora de estas historias haciendo gala de su versatilidad actoral y preparación vocal para encarnarlas en escena; Alba Rosas la acompaña con soltura al piano.

La primera mujer que conocemos es la Amante del Diablo, habitante del siglo xvii, quien ataviada de un hábito franciscano repleto de imágenes religiosas, bromea alrededor de su voracidad sexual, situación que la orilla a confesarse con el Santo Oficio para responsabilizarse de su deseo y reconocerse en él, aun cuando esto implique asumirse como un ser condenado. Rondero interrumpe la trama para invitar a un hombre del público a invertir lugares en el rito matrimonial y así ejemplificar la asfixia que ha implicado esta institución. Sofoco que la misma caja nos permite conocer a través de un claustro religioso en donde la Olvidada es confinada por el atrevimiento a hacerse responsable de sí misma en el siglo xix, una época en donde ponderar la inteligencia frente a su función matrimonial representaba un peligro casi criminal.

Tras esta dura historia, el cajón se convierte en la sala de una casa familiar en donde conocemos a la Panadera, una mujer que por infidelidad a su marido es

devuelta a la casa materna como si fuera un objeto descompuesto. La cantante invita a una mujer del público para que le acompañe a compartir sus penas con un mezcal y ante la impotencia de ser tratada como una loca o una niña por sus actos, baila con su acompañante creando un instante escénico de complicidad amorosa.

Entre el cajón y la crinolina que desciende del techo se crea una pequeña jaula de aves. Dentro de ella, la Asesina nos confiesa por qué mató a su marido: “No fue por rencor. Fue porque no permití que siguieran abusando de mí y de mis hijos”. Un acto que muestra cómo la violencia perpetrada por la mujer es una forma de resistencia concreta. La interpretación que Lizeth Rondero hace de una pieza de *blues* en este cuadro es abrumadora: los fluidos de su rostro se desbordan y nos repite que hay que resistir, que hay que luchar, no por las caídas en el pasado, sino contra este presente que no nos permite ser libres.

Sin caer en el oportunismo al abordar un tema de contundente importancia actual por la violencia de género, la obra se arriesga en preguntarse: “¿Quién es el culpable?”. Rápidamente abandona esta interrogante para explorar otros modos de indagar. En ese momento, las luces se apagan y la cantante enciende una lámpara de mano. Mientras ilumina partes del foro, habla sobre la esperanza como una luz que “nos permite ver lo que buscamos, lo que necesitamos para no volvernos locos. Pero no es capaz de iluminarnos la totalidad del cuarto”. Es la Chica Universitaria, último personaje, quien reside junto a esta esperanza. Ella es quien apuesta a la utopía de imaginarnos un frágil equilibrio entre la justicia y la realidad.

Resumen de un panorama nada favorable que dramáticamente conduce a la cantante a la zozobra emocional y a la acción de amenaza por romper con un mazo el cajón que ha contenido tanta frustración. Intento que Alba Rosas, la pianista, detiene rompiendo su silencio de intérprete: “Así no. Así no. Escucha”, e inmediatamente toca la *Serenata* que Schubert escribió para el reencuentro del amor. Ser libres, lo recordamos mediante el canto de estas sirenas, es reencontrarnos con la voluntad de vivir juntos.

La obra intenta ser una suerte de ritual de purificación de esta legión de mujeres que habitan el cajón, a través del canto y la memoria. La habilidad de la dirección de Nora Manneck al entrelazar las historias con el uso de la escenografía nos conduce, junto a la actriz y cantante Lizeth Rondero, por un auténtico vaivén de emociones, que nos permiten generar una empatía con la experiencia de ser mujer, más allá de género, raza o clase.

Al ser la primera vez que la Muestra Nacional se realiza en la CDMX, ciudad repleta de montajes escénicos, la Red de Espacios Culturales Independientes

Organizados (RECIO) propuso realizar paralelamente una Libre Muestra de los montajes que en estos espacios se produce. *Por temor a que cantemos libres* es parte de esta selección.





Visceral

Escrita y dirigida por Adrián Hernández

Actuación: Verónica Bravo

Alcanzar la redención liberándose de la ausencia

Araceli Álvarez Ugalde

Visceral, así es Verónica. Según el diccionario, la palabra *visceral* viene de vísceras; significa intenso, que se deja llevar. Este es el último día de su madre. Tiene cáncer y hoy tendrá una muerte asistida. Durante su trayecto al hospital, Verónica recuerda parte de su vida. Está enojada, decepcionada por todos los momentos crudos que le han tocado: la desatención de su madre, la infidelidad de su padre, una violación colectiva, ser abandonada por su pareja.

Visceral, presentada dentro de la Libre Muestra, del autor y director Adrián Vázquez —de la compañía Tres Tristes Tigres—, es un unipersonal de una joven —a cargo de la actriz Verónica Bravo— que relata su vida mientras va camino a ver a su madre por última vez. Y en eso se reconcilia consigo misma. Al ingresar el público a la sala, se le ve en penumbras sentada cómodamente en un sillón rojo, único elemento en escena. Es una mujer vestida con *shorts* de mezclilla, medias rojas caladas, sudadera y chamarra negra de cuero, con media cabeza rapada. Se enciende la luz. En la primera frase la protagonista ya se presenta feroz: “Estiro la mano para apagar el despertador. El botón se hunde. Pinche fayuca china. Me cagan las cosas chinas. Me cagan los chinos”.

A partir de aquí irá develando su personalidad. Se despierta de malas. Se fastidia con la vecina metiche que una vez le reclamó porque hacía mucho ruido con el hombre que se llevó a la casa para tener relaciones. Camina y se encuentra al sujeto que siempre la mira con morbo. Se irrita. Ve el camión que debe tomar, pero el conductor se detiene solo cuando la hizo correr detrás de él. Quiere encararlo, gritarle, pero se contiene.

La rapidez de su monólogo se pausa. Por primera vez el enojo se convierte en tristeza al recordar a Roberto, su exnovio. Piensa en el momento en el que terminaron porque él no le creyó que el hijo que esperaba era suyo. “Putita mentirosa”, le dijo, la corrió de su casa y no volvieron a estar juntos. Ni cuando ella abortó. Las palabras resuenan en su cabeza. Sin pensarlo sus dedos dibujan en la ficticia ventana del camión: “puta mentirosa”. Mira hacia abajo, pone una mueca triste, repite la frase

y su cuerpo decaído refleja dolor. Se devasta. Pero ya no quiere seguir recordando. “Pendejadas”, dice, sacude la cabeza y vuelve al presente.

Los recuerdos no se detienen. Ahora se regresa a aquel momento confuso en el que despertó desnuda en una cama sin saber dónde estaba, sin poder moverse, con un sujeto encima de ella mientras otro esperaba su turno. La iluminación que baja y parpadea ambienta el momento sórdido. Como si lo viviera de nuevo, visualiza a Roberto presenciando y dirigiendo la violación. “Pendejadas”, vuelve a decir. Se cuele otro momento que acentúa su relación con los hombres: cuando su mamá fue a la nueva casa de su papá y le rogó que no la dejara. O la vergüenza de cuando ella hizo lo mismo con Roberto a pesar de que prometió que nunca seguiría los pasos de su madre.

Los pedazos de recuerdos se entretajan envolviendo al espectador lentamente. El texto es cercano y atraviesa conflictos como la infidelidad y la violación e invita a reflexionar sobre el relato de esta mujer que podría ser víctima, pero que prefiere ser victimaria. Anuncia que ahora se cogerá a todos los hombres que pueda. Los usará y los hará sufrir.

A sus 29 años, la actriz Verónica Bravo cuenta con un efectivo manejo de emociones que pone a disposición de esta obra. No solo relata los acontecimientos, sino que se deja trastocar por ellos, hace suyas las tragedias. Cuando habla sobre lo que le molesta lo demuestra en su cuerpo rudo, en su semblante retador, en sus gestos irónicos, reta a los hombres del público con cara desafiante cuando dice que todos son cobardes, los señala. En los momentos tristes, se deja abatir, su cuerpo se debilita, se encoge, pero luego deja de recordar y recupera su furia, se yergue, su tono de voz vuelve a ser fuerte y claro.

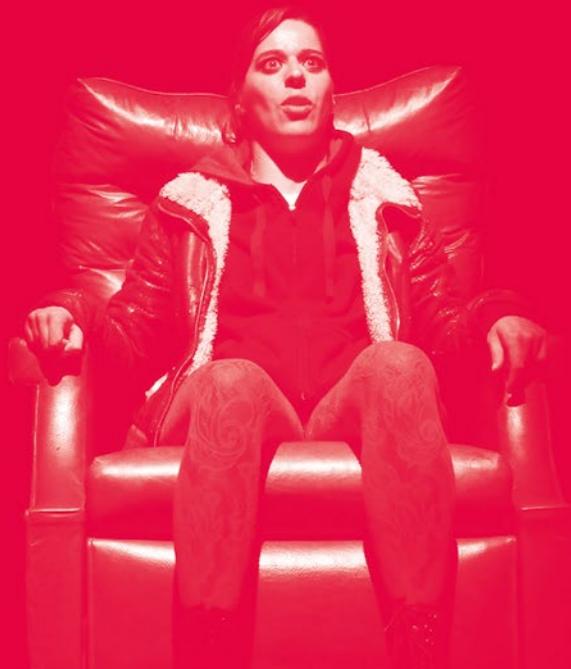
Autor y actriz dibujan a un alma perdida desde que vio que sus padres eran falibles. Pero la protagonista liberará a sus demonios del pasado a través del encuentro con dos personajes y el desenlace de esta historia. El primero es un anciano en el camión que la descifra y le dice: “Eres cristalina”. Le aconseja que conviva con sus monstruos internos. El segundo es el oncólogo, quien a partir de sus propias desgracias le demuestra que no es la única que odia la vida, pero que a pesar de todo hay que seguir adelante. Solo ellos la hacen sonreír, es ante ellos que Verónica se muestra vulnerable, los mira de frente y con claridad.

Es el último día de vida de su madre. Ahí están sus hermanos, aunque no se habían aparecido durante toda la enfermedad. Su papá, para despedirse “de su gran amor”. Ella está como ausente, alejada del grupo, pensando en lo falsos que fueron. Verá el último aliento de su mamá, le dirá adiós y saldrá sin despedirse.

Antes de morir, su madre le dejó cinco cartas con su tía. La luz se vuelve frontal

y la actriz comienza a relatar hacia el público con voz tierna y cariñosa el contenido de la primera, como si fuese la autora de la misiva. Se acomoda en el centro del sillón, encorva el cuerpo con gesto cálido. Al fin puede desahogarse. Porque su mamá siempre estuvo con ella. Cuando la violaron, fue ella quien la sacó del sucio hotel, quien le metía condones en su bolsa, quien sufría por verla perdida. Verónica lee y llora. Se conmueve. Con cada palabra se va desprendiendo del dolor de la ausencia y su cara se va transformando. Poco a poco se le ve más tranquila. El enojo se va diluyendo. Las lágrimas también. Sonríe.

Visceral denota una profunda exploración en los sentimientos humanos y en la construcción de personajes complejos y entrañables, mientras habla del acoso callejero, la violencia sexual, la de pareja, la infidelidad, la maternidad, a través de una destacada interpretación de Verónica Bravo, quien logra mantener el ritmo y desarrollar la compleja trama tan solo desde un sillón rojo.



3. Muestra Regional de Teatro

**La MRT:
un espacio que abre
posibilidades**

Austin Morgan



La Secretaría de Cultura Federal, a través de la Dirección General de Vinculación Cultural, junto con las instancias de cultura de los 32 estados, han trabajado en una serie de proyectos para incentivar y fortalecer el quehacer teatral de todo el país.

En el 2015, después de algunos años se retomaron las Muestras Estatales de Teatro con el interés de fomentar la creación artística local y han sido la plataforma para las Muestras Regionales de Teatro (MRT); gracias a ello las cinco regiones del país en materia de cultura están representadas en la Muestra Nacional de Teatro, el encuentro teatral más importante de México.

Para las compañías que han sido beneficiadas por las MRT se abren diversas posibilidades para la circulación de sus proyectos en otros espacios, festivales y ciudades. Por ejemplo, *Casquito*, escrita y dirigida por Joan Alexis Robles, fue seleccionada para participar en el XIV Festival de Monólogos, Teatro a Una Sola Voz, 2018; *#ComandanteOtelo*, escrita por Xavier Villanova y dirigida por Lisha Montaña, tuvo presentaciones en Oaxaca; *Las chicas del Carrer* de Ana Lucía Ramírez, dirigida por Karina Eguía Lozada, resultó seleccionada en la convocatoria de adultos 2018-2019 que emite la Coordinación Nacional de Teatro.

Este tipo de programas no solo apoyan el desarrollo cultural de cada región, sino que contribuyen a la profesionalización de artistas, a la itinerancia de compañías, a la creación de redes y a la posibilidad de que el público pueda presenciar el teatro que se realiza en las distintas latitudes de la República.



El son de la marchanta

De Aldo Reséndiz, Paola Izquierdo y Colonche Cabaret
Dirección: Paola Izquierdo · Reparto: Susana Arocha, Ricardo Moreno,
Aldo Reséndiz, Eloisa Zapata, Yehosu'a Pérez Tobías,
Gabriel Govea López y Jorge Luis Parra

¿También de dolor se ríe?

Rafael Volta

El son de la marchanta nos recibe con un escenario lleno de contenedores de plástico que evocan el caos de los tianguis y mercados públicos. Llama la atención la paleta de colores que inunda dicho cuadro: magentas, naranjas, turquesas y amarillos, basada en los trajes típicos de la huasteca potosina que visten las actrices. Colores chillones, estridentes, que, acompañados del festivo son del título, contrastan con las siluetas blancas sobre el asfalto negro de los caídos, aquellos cuyos crímenes permanecen imborrables en el piso. El espacio nos sitúa en la historia de cuatro vendedores del mercado Tangamanga: Tirsa (vendedora de flores), Meche (verdulera), Flor (voceadora) y Urbano (carnicero), quienes a la par de su vendimia están atrapados en una situación donde la violencia se ha normalizado.

El Cabaret Político Mexicano es una antigua escuela y forma de hacer comedia que nace en las carpas de la Ciudad de México a principios del siglo xx, cuya crítica humorística a las desgracias nacionales y a los políticos en el poder son su marca de nacimiento. Colonche Cabaret, compañía fundada en San Luis Potosí en 2014, continúa esta tradición con la obra *El son de la marchanta*, escrita colectivamente por la compañía bajo la asesoría de Aldo Reséndiz y Paola Izquierdo, quien también dirige la puesta en escena.

Con una balacera, amenizada en vivo por el trío de son huasteco Ollinkan, se establece desde un inicio un tono cómico y ligero que se enfoca en la reacción pasiva y apática de los personajes ante este y otros eventos de la misma naturaleza, como la desaparición de Joselito (hijo de Meche) después de un tiroteo. A lo largo de la trama florecen a cada momento las críticas que no perdonan ni a la mismísima Virgen de Colonche, provocando una risa fácil que adolece por un humor basado en recursos muy gastados, como la mala pronunciación de las palabras. La fortaleza de la puesta en escena está en la ágil estructura del texto y en su planteamiento temático, que nos habla sobre la culpabilidad de la descomposición social, no ubicada en el gobierno, ni el político empoderado en turno, sino en el propio ser y hacer de los personajes como representantes caricaturizados de la sociedad civil.

El personaje de Tirsa aporta el ejemplo más claro, al ascender de marchanta a líder de tianguis y actuar en consecuencia según los modos tradicionales del poder institucional. Siguiendo esta pauta, los personajes sufrirán un contagio que alude a la prensa, la industria privada y hasta a los maleantes que ostentan la seguridad y el poder judicial. Meche, quien personifica al pueblo trabajador e ingenuo, padecerá, como la figura que representa, la indiferencia en la búsqueda de su hijo, para posteriormente convertirse en víctima de la difamación y la injusticia.

El espacio también se transforma al manipular inteligentemente los contenedores, que formaban los puestos de mercado, en símbolos de poder y represión, como el trono y tribuna naranjas en que la dictadora Tirsa enuncia sus discursos y ordena la reestructuración del mercado, o la negra cárcel en donde se encierra a un posible culpable de los delitos que azotan el lugar.

Una escena en particular destaca al romper el tono de comedia. Sucede cuando una serie de emoticones fantasmales giran alrededor de la cabeza de Meche, quien se encuentra arrodillada por el dolor. Lo que dicen representa la voz y verdadera esencia de los sectores más clasistas de México expresados a diario en los comentarios de Facebook y Twitter. Ante la indiferencia por la desaparición de Joselito, en favor de otros festejos, ceremonias y obras arquitectónicas, el texto muestra las prioridades equivocadas de la sociedad del Tangamanga.

Las actuaciones de Susana Aroche (Tirsa) y Eloisa Zapata (Meche) cuentan con un desempeño vocal y corporal diestro y adecuado a la comicidad de las situaciones. Por su parte, Ricardo Moreno (Flor) no varía su entonación y remite a la comedia televisiva. Aldo Reséndiz (Urbano) destaca en su interpretación de la Virgen del Colonche, más que en su papel de carnicero. El vestuario de Tirsa y Meche captura la fuerza del cuadro *La vendedora de frutas* de Olga Costa.

Si bien cuenta con aciertos que la llevaron a ser la elegida como representante de la Muestra Regional de Teatro de Centro Occidente 2018, la comicidad de la obra es su punto más débil, pues no solo se torna repetitiva, sino poco original. Algunos de sus gags son fallidos ante el público porque son toma directa de las barras cómicas de televisión. Asimismo, la música en vivo parece un lujo dentro del escenario, que involuntariamente parece un símil del derroche de los presupuestos públicos.

El son de la marchanta refleja la necesidad de explorar una forma distinta, dentro de los propios recursos del cabaret, de crítica al presente. La obra provoca una risa fácil y fuera de tono que divide a la audiencia entre la carcajada y el estupor. La denuncia que presenta se diluye y, en su afán de entretenimiento, distancia peligrosamente al espectador de una posible reflexión sobre la situación actual del país.





Bala'na

De Alexis Orozco • Dirección: Ricardo Ruiz G.

Reparto: Alexis Orozco



La virginidad de los ojos

Juan Carlos Araujo

Al entrar al foro se escucha una versión del *Ave María* en griego. Un foco rojo es la única fuente de luz sobre una silla en la que Jocelyn, Rufino de nacimiento, se encuentra desnuda. Mira a los ojos de los asistentes, coquetea mientras los espectadores toman asiento en el interior de la escena. El ambiente que se ha creado es de marginalidad y deseo, un sórdido lugar donde el sexo es moneda de cambio.

Bala'na, escrita y protagonizada por Alexis Orozco, bajo la dirección de Ricardo Ruiz G., es resultado de varios años de investigación sobre la vida de las chicas trans en Oaxaca. En esos años Orozco convivió directamente con ellas en la cuadra, su espacio de trabajo. Quiso vivir en carne propia los miedos, la incertidumbre, desolación y expectativas de las personas y situaciones objeto de su estudio. Los complejos vínculos de poder entre una *madame*, las chicas y el entorno están enunciados, pero no suficientemente desarrollados. En este mundo lo que impera es una cadena de esclavitudes, desde el patrón que abusa del joven mozo, hasta la esposa que lo expulsa y la *madame* que lo acoge y le enseña una forma de vida mientras también lo explota. La puesta en escena se dedica a las chicas marginadas que mueren por crímenes pasionales, de odio o por sida.

El director organiza el espacio en una relación con el espectador que busca la máxima intimidad y cercanía. El actor se dirige al público directamente, lo involucra, ya imponiéndole el trabajo de sostener un espejo de mano, ofreciéndole una cerveza que saca de una cubeta con agua entintada de rojo o hablándole a lo ojos como si fuera uno de los personajes. En un momento dado la protagonista toma un foco incandescente y lo dirige a la cara de uno de los espectadores. La mirada de la protagonista es de profunda rabia. "Si fueras mi mamá, ¿qué me dirías?", pregunta Jocelyn. Como respuesta recibe un un silencio que llena la sala y después musita un tímido... no sé.

El vestuario es un elemento significativo importante. Lo que vemos son trajes típicos del Istmo de Tehuantepec, no la ropa que usan las chicas de la cuadra. Esta

decisión es un desafío a los estereotipos establecidos por el *statu quo* de cómo se debe ver una mujer dedicada a la profesión más antigua. De una cuerda tendida en un extremo del escenario penden varias pelucas, en expresión de la costumbre de las trabajadoras nocturnas de la cuadra de ser alguien diferente, lucir como una persona distinta cada noche y así crear la expectativa de novedad e incertidumbre, aun entre los clientes asiduos.

La música también aporta a la poética en la puesta en escena. La pieza *Luto por derecho*, de Atilano Morales, se usa en el Istmo únicamente cuando muere un cónyuge, los padres o en Semana Santa para honrar la muerte de Jesucristo. En *Bala'na* suena al momento en que Jocelyn pierde a la mujer que le salvó la vida, cuando entendió que en su existencia el amor sería una imposibilidad. Música típica de la región como *La sandunga*, la clásica canción de la Llorona recuerda constantemente al espectador la geografía, tradiciones, usos y costumbres del entorno en que sucede tan cruda historia.

Alexis Orozco realiza un trabajo histriónico encomiable en su honestidad, compromiso y capacidad de hacer uso de sus entrañas para dar vida a Jocelyn. Es evidente su pasión por el tema, su empatía por el sufrimiento de esta comunidad marginada, como también es evidente su falta de técnica vocal y actoral. Titubea en los movimientos y en la voz que suena atrapada en la garganta, gritada en muchas ocasiones, ausente de una exploración de matices que pudieran lograr mayor fuerza.

Tras la muerte de Brittany a causa del VIH, Jocelyn abre la primera plana del periódico *La Jornada*. Detrás está una pancarta en la que se afirma que no todas las putas se mueren de sida. Otros carteles siguen con datos duros sobre la enfermedad, su presencia en el estado de Oaxaca o bien con consignas de protesta. *Bala'na* es, por sí misma, una denuncia y un grito en contra de la discriminación, la violencia hacia la comunidad LGTBTTIQ. Las pancartas con datos e información al alcance de todos se quedan en un recurso ilustrativo, redundante.

La decisión de intercalar elementos documentales en la ficción se hace de manera confusa. Los recursos se quedan en el lugar común, en el desaprovechamiento de información muy valiosa recabada por el dramaturgo en los años de indagaciones y que no se comparte en escena, en una propuesta estética que no acaba de cuajar.

“El hombre que yo amo no sabe de enojos, no entiende rencores.”, dice la canción de Myriam Hernández interpretada por la oaxaqueña Juanita Ramírez, pieza que escuchamos entremezclada con los gritos de dolor y terror de Jocelyn mientras es brutalmente atacada. Una víctima más de la transfobia que impera en nuestro

país. *Bala'na*, obra ganadora de la Muestra Regional de Teatro por el Centro, brinda una honesta exploración del oscuro mundo donde la única virginidad que vale la pena es aquella que se esconde en la mirada.





Cronotropo

De Laura Jiménez Abud • Dirección: Darwin Castillo

Reparto: Ulises Soto y Carlos Ariosto

Una obra que se devora a sí misma

Ricardo E. Tatto

Un tropo es una figura retórica y literaria que cambia una palabra por otra cuyo sentido es figurado. “Cronos” viene de la palabra griega *krónos*, que se refiere a la deidad del tiempo y que en la tradición romana implica al dios Saturno. Por ello, no sorprende que *Cronotropo* sea una obra plagada de referencias astronómicas y científicas, pues el texto de Laura Jiménez Abud aborda de manera lírica y metafórica la relación entre el espacio-tiempo para contarnos una historia de amor y desencuentros funestos.

Pedro (Carlos Ariosto), un hombre solitario, y Luis (Ulises Soto), un chichifo, se conocen 15 minutos antes de las ocho, la hora marcada para relatarnos una cita que desemboca en exploraciones poéticas del ser como individuo, su dependencia hacia el otro y en cómo ambos, al igual que un buen corte, fusionan carne y grasa a la parrilla. Esta es la propuesta de la compañía Telar Teatro (Chiapas), bajo la dirección de Darwin Castillo.

Como escenografía tienen dos taburetes, una mesita de madera, un refrigerador (todos en rojo) y un cuadro de un infante en llamas. El escenario y sus paredes están recubiertas por una lona plástica de color blanco. La atmósfera aséptica, casi quirúrgica, tiene reminiscencias de la película *American Psycho* y de otros filmes sobre asesinos carniceros. La obra es musicalizada en vivo por Guillermo Ruiz Long, quien con una guitarra y pedales entrega composiciones de música espacial, sutil y abstracta.

“El espacio huele a carne chamuscada, metal caliente y soldadura; esto se debe a la combustión desenfrenada de hidrocarburos aromáticos policíclicos que parecen estar presentes en todo el universo. Claro que el universo es tan grande que no puede saberse con seguridad. Hay un departamento completo de astroquímica en la NASA que se encargó de averiguar a qué huele el espacio... Cuando supe que el espacio huele a bistec mal cocinado, mandé a construir un asador de metro y medio de largo en la azotea de mi casa.”

El diálogo anterior va prefigurando la tesis central del argumento: establecer un

símil entre la lujuria y la carne, una metáfora tan obvia como la de la manzana que Luis devora, donde la reflexión en torno al pecado se vuelve otro lugar tan común como la puesta en escena, que resulta ingenua y predecible. Este *tête à tête* carece de ritmo; las actuaciones, de tan contenidas, acaban por volverse monótonas, ya que no exudan lujuria, pasión ni química sobre el escenario. Algo hay de impostado en la anécdota que, a diferencia de la nota roja, no impacta, tampoco sorprende y mucho menos emociona.

Los estímulos sensoriales, como el olor de la carne que se fríe en una sartén entre luces azules y púrpuras, no logran enlazarse con una trama donde la antropofagia representa el culmen de la relación amorosa: la necesidad de un ser encarnado en otro. Y aunque el personaje de Luis pretende provocar hastío o rechazo entre los espectadores al repartir unas costillitas entre el público (como si fueran las suyas), tampoco logra su cometido.

Cronotopo es la obra ganadora en la Muestra Regional de Teatro de la zona Sur, pero de ninguna manera representa a la región, pues carece de identidad y se limita a reproducir el modelo del *serial killer* que, como el caníbal Lecter, devora a sus víctimas para tener algo de ellos dentro de sí. El montaje redundante en estos tópicos, pero fracasa en entregar el mensaje. Si acaso, algo que se agradece es su brevedad: 40 minutos que se tornan como la cuarta dimensión: infinita e insondable...





El estanque

De Roberto Corella • Dirección: Rodolfo Arriaga Robles

Reperto: Marcela Beltrán, Andrés Vizar, Zeira Montes, Marichú Romero,
Emma Sánchez, Miriam Valdez, ~~Fausto~~ **Murillo**, Eduardo Arriaga,
Luis Ángel Velasco, Enrique Rivera y Aurelio Osunajau



Recuerdos de lucha

Isaac Sainz

El Tatuas, la legendaria compañía, presenta *El estanque* dentro de la 39 MNT, como ganadora de la Muestra Regional de Teatro Noroeste. Una obra original de Roberto Corella y dirigida por Rodolfo Arriaga que se sitúa en el contexto de la guerrilla desatada por la Liga Comunista 23 de Septiembre, alianza fundada en el año 1973 por grupos estudiantiles que, abanderados por el comunismo y cansados por el diálogo estéril que proponía el gobierno ante las represiones de 1968 y 1971, radicalizaron sus acciones optando por mecanismos como la lucha armada: mítines, huelgas, secuestros políticos, asalto de empresas y fábricas. A esta afrenta, en 1975 el gobierno mexicano respondió con el despliegue del ejército dando pie a una guerra sucia que provocó una parálisis económica, vandalismo, incendios y la muerte de civiles tomados por guerrilleros en algunos estados del país.

La obra inicia con una atmósfera fantasmal: actores vestidos de blanco que comienzan a deambular por el escenario en un caos ordenado, gritando y murmurando textos que dan cuenta de sus crisis, en una evocación de un ambiente que alude al Norte del país al emular una vendimia o un paseo en troca por la terracería. La disposición del espacio realizada con huacales blancos, que se modifican para adecuarse a cada escena, y el atinado diseño de iluminación remiten a la serranía, creando una atmósfera adecuada para entrar en la ficción.

La trama se centra en una madre que traicionó a su pueblo para salvar a uno de sus hijos, Benjamín, quien decidió unirse a la Liga 23 de Septiembre y se encuentra oculto en las montañas. En su desesperación, ella hace un trato con el ejército, el que consiste en entregar a dos líderes guerrilleros, Pablo y Arturo, a cambio de su hijo. Pero los militares no respetan el trato y matan a Benjamín cuando intenta escaparse con Tila, su enamorada. Desde entonces la madre lucha contra sus remordimientos, representados por fantasmas que recriminan su traición.

El montaje no ahonda en hechos históricos ni brinda datos, se concentra en manifestar el sentir de las poblaciones a través de una mirada interior que encuentra resonancia en historias de lucha presentes, como el Ejército Zapatista de Libera-

ción Nacional o los Grupos de Autodefensa Comunitaria. El texto de Corella posee un lenguaje poético que no pierde conexión con lo coloquial por el uso de frases, dichos y canciones de la región y teje una trama situada en tiempos distintos que nos van revelando detalles de la historia, como el amor de Tila y Benjamín, los soldados buscando a Pablo y Arturo o el cura sonsacando a la gente para delatar a miembros de la Liga.

Gracias a la química escénica y al trabajo actoral —especialmente de Marcela Beltrán en el papel de la madre—, se logra evocar el ambiente rural, la zozobra, el estado de pérdida y culpa en que vive este personaje y quienes la rodean. Los actores representan a varios personajes en caracterizaciones sugerentes que se apoyan con elementos sencillos de utilería y la creación de una atmósfera proporcionada por las distintas tonalidades de la iluminación, que indican tanto lugares como estados de ánimo, al acentuar las escenas con rojo, ámbar o blanco.

La compañía da muestras de un dominio de ese lenguaje estético que se encuadra dentro del movimiento Teatro del Norte, y no es para menos, si se trata de una compañía fundada por su precursor Óscar Liera. En ese sentido la puesta ofrece un diálogo con el marco histórico que plantea, resaltando su postura y la situación geográfica desde la problemática y la cotidianidad de sus personajes, es decir, considera el contexto como punto de partida para la ficción. Pero a más de 30 años de su auge, sorprende no ver elementos que abonen a esa estética que tanto aportó al teatro mexicano. Los recursos estéticos con los que cuenta el trabajo, aunque poseen cierta dinámica y están bien logrados, provocan una sorpresa inicial que decae rápidamente en expectativa. Una vez sumergidos en la historia, la obra deviene en ilustración y se pierde en sí misma, víctima de un ritmo sosegado que si bien alude a un tiempo rural no alcanza a sostener una tensión dramática que logre conectar con el espectador actual. El hilo conductor de toda la propuesta es la evocación de ese plano fantasmal perdido en el pasado o en la memoria, de la que el mismo montaje queda representado como un valioso recuerdo de un teatro de otra época.





Radio Piporro y los nietos de don Eulalio

Escrita y dirigida por Víctor Hernández
Reparto: Roberto Cazares y Víctor Hernández



Vale más que llores de adentro pa' afuera, porque si lloras de afuera pa' adentro, te inundas

Edwin Sarabia

La construcción de la identidad es un proceso complejo que tiene variados matices. México se reconoce como un país multicultural tanto por la cantidad de pueblos y costumbres que nos conforman, como por el sincretismo que poseemos al ser un país colonizado. El Norte del país tiene una identidad marcada y muy característica que encuentra sus bases en elementos culturales derivados de su ubicación geográfica, su economía y su condición fronteriza con los Estados Unidos.

Radio Piporro y los nietos de don Eulalio, escrita y dirigida por Víctor Hernández —quien también actúa en compañía de Roberto Cázares—, es una obra que nos lleva por un viaje al interior de la identidad regiomontana tomando como referente la figura de Eulalio González Piporro, ícono de la cultura popular que ayuda a profundizar en cómo se teje esta filiación en sus miedos, esperanzas y vivencias cotidianas.

“Norteños hasta el tope”, como dice una emblemática canción de Cuco Sánchez, la obra dialoga de forma anárquica con un caleidoscopio de referentes que se ven representados en el planteamiento escenográfico, con una especie de estaciones que presentan elementos icónicos de esta región, como una sábila, arena que simula un desierto, una cabina de radio armada con láminas oxidadas, cervezas Carta Blanca, pacas de ropa usada, así como la indumentaria de tejana y sombrero que llevan los actores.

La dramaturgia se desarrolla mediante una biografía ficcional que transita en varias dimensiones, en la que los actores construyen caracteres diversos, como un Piporro joven, un Piporro viejo y esquizofrénico y un par de locutores que tienen un programa de radio sobre el mismo personaje. Asimismo, es la historia de Hernández que nos cuenta el proceso de locura de su abuelo, al que recuerda con nostalgia y asocia con la figura del Piporro quien, como un Cantinflas norteño, construye su identidad con una interpretación muy personal sobre la realidad. Los actores reproducen en escena la forma de fabular de Piporro con vocación

picara y dicharachera, deambulando entre la verdad y la mentira, lo cual permite a la obra encontrar un refugio para tocar, con buenas dosis de humor y seriedad, temas como la violencia, el machismo, las migraciones y la condición de frontera: “el karma de vivir en el Norte”, como dice el escritor Carlos Velázquez.

El trabajo en escena es de buena factura, destaca la manera en que Hernández y Cázares mueven el cuerpo en una coreografía precisa que genera un ritmo vertiginoso y humorístico, que a la par del desarrollo de un discurso visual permite al espectador sentirse literalmente dentro de un “cuadro norteño”. El juego con la disposición espacial mediante elementos que se organizan en diversos planos del escenario es vasto y atractivo, pero hay elementos con los que no se dialoga a lo largo de la trama. Esto se evidencia en una parte del escenario donde vemos un cuadro construido con un maguey y un radio con el cual nunca interactúan los actores.

En suma, la obra cumple con el cometido de regalarnos un momento de respiro ante la repetitiva violencia desde donde suelen abordarse en la actualidad las poéticas que retratan al Norte del país. La función presentada en el Auditorio Josefina Lavalle de la Escuela de Danza Regional del Instituto Nacional de Bellas Artes dentro de la 39 MNT fue una “cura regia”, donde lo único que faltó fue carne asada y cervezas Tecate.



Encuentro de Becarios



Construcción de redes y de una visión del panorama escénico nacional

**Rosa Eglantina
y David Jiménez Sánchez**



Hemos llegado a la cuarta generación de becarios y becarias. El proyecto forjado con las becas de manutención de la MNT ha madurado en sus objetivos iniciales al mismo tiempo que crece en organización, alcances y aspiraciones.

Nuestro cuarto encuentro, realizado en el marco de la Muestra Nacional en la Ciudad de México, transcurrió con el ímpetu particular de creadores de toda la República; durante 10 días de alta interacción se establecieron las bases del reconocimiento local contrastado con el panorama general.

No debemos olvidar que los becarios y becarias son los grandes consumidores de la Muestra; es el único grupo que participa activamente en todos los eventos. Los intereses son tan diversos que al final podemos decir que, colectivamente, hemos logrado una vinculación con todos los participantes.

Así, con tres horas al día de sesiones plenarias (sin contar los diálogos que surgen del transporte, comidas e incluso sesiones alternas por región), ha germinado la visión propia de una generación ante el paisaje escénico nacional.

Si bien es cierto que cada integrante genera una bitácora de actividades, así como un proyecto de retribución social en su localidad como requisitos de la convocatoria, el alcance de este programa tiene una repercusión a mediano y largo plazo. Coexisten, sin duda, simientes de redes y alianzas que conformarán espacios de intercambio teórico y práctico.

Al mismo tiempo, en presente, encontramos con entusiasmo la solidificación del pensamiento crítico colectivo de una generación que, a partir de las becas de manutención, crean un capital humano mejor preparado para las decisiones futuras en nuestro oficio.



Encuentro de Reflexión e Intercambio



El Encuentro de Reflexión e Intercambio en la 39 MNT

Karina López y Luis Arturo García



Durante la 39 Muestra Nacional de Teatro se llevó a cabo el 4.º Encuentro de Reflexión e Intercambio (ERI), con el objetivo de compartir las experiencias, procesos y metodologías propias de los creadores, de manera que los participantes y asistentes colaboraron en las dinámicas propuestas priorizando la experiencia colectiva por encima de la individual.

El ERI es un espacio crítico para poner en contexto los proyectos que se presentaron durante la MNT y para dar voz a aquellos que, aunque no formaron parte de la programación como puestas en escena, fueron considerados para exponer su trabajo por la valía de su propuesta.

Desde su integración en el 2015, el ERI se concibió bajo el concepto de que *el conocimiento se construye entre todos*. Es un espacio —como su nombre lo dice— para la reflexión e intercambio de saberes en torno a la teatralidad, donde se dialoga sobre poéticas, técnicas, procesos creativos, producción e investigación en torno a las *experiencias teatrales*, las cuales abarcan diversidad de trabajos, ya sea puestas en escena, organización de festivales, exposición de plataformas digitales o bien sucesos teatrales que por su naturaleza no pueden ser programados en físico, etcétera.

Al igual que la estructura de la MNT, el Encuentro de Reflexión e Intercambio se ha ido adaptando de acuerdo con los intereses, necesidades e inquietudes de la comunidad teatral, así como de cada sede en donde se desarrolla. En el 2018 los dispositivos que la dirección artística implementó y la diversidad de propuestas de los participantes nos llevaron desde el rap hasta el desplazamiento por la ciudad. Esta aportación contribuyó a que los ejercicios y dinámicas realizadas permitieran conocer los procesos creativos de manera activa, llevando la reflexión al cuerpo. Se propuso buscar un modelo horizontal, que invitara a pensar la escena en un diálogo directo, colocando el acontecimiento frente al contexto político y social.

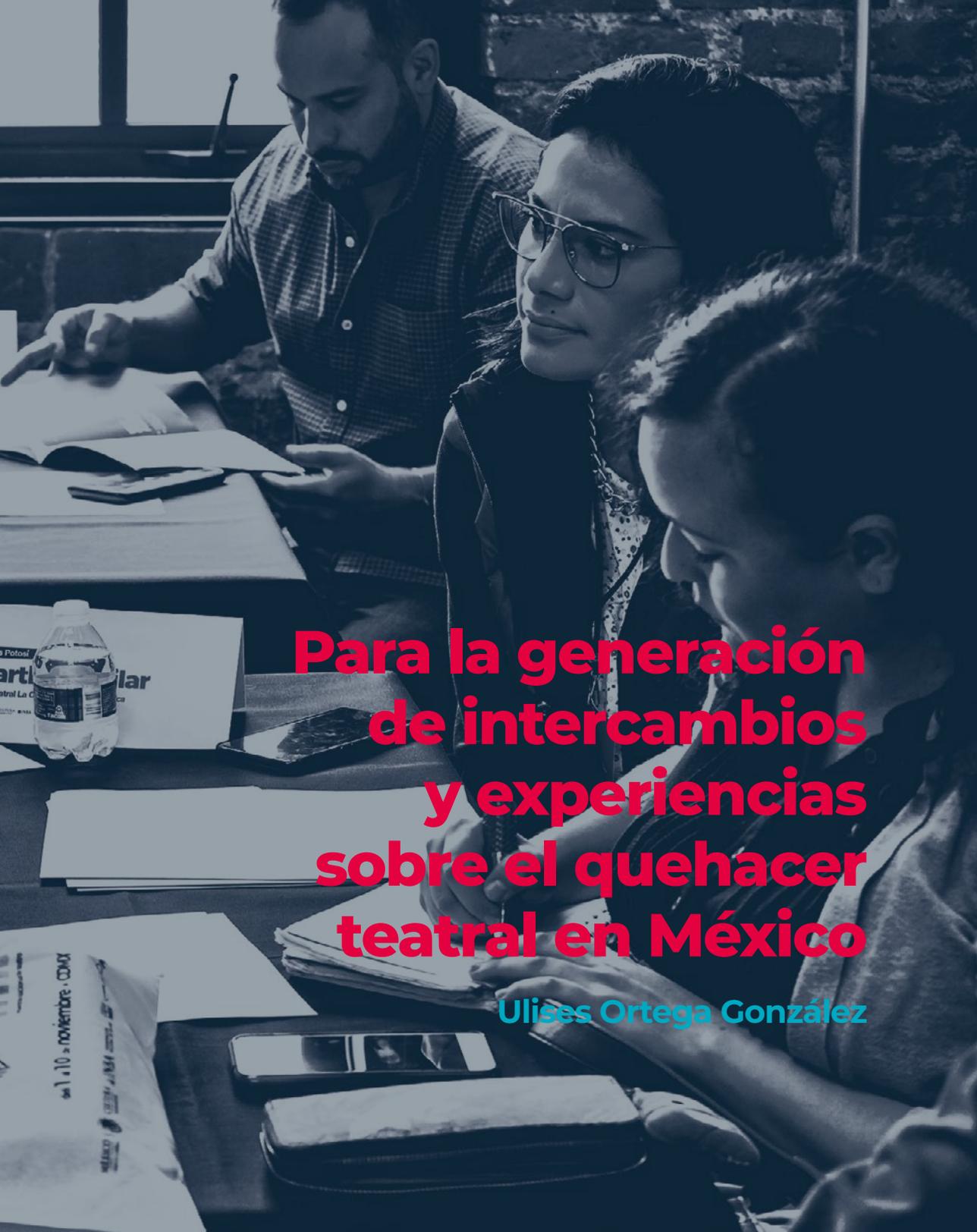
Hacerse partícipe de la Muestra implica observar, escuchar con apertura e inte-

rés el trabajo de los demás y compartir conocimientos, para repensar sobre lo que construimos de manera común y preguntarnos quiénes somos y dónde estamos.

Es necesario hacernos más preguntas, corresponsabilizarnos, ampliar la mirada para constatar, de manera profunda, la vigencia de la Muestra, para reflexionar sobre posibles transformaciones en su estructura, porque la MNT debe ser un órgano vivo, cambiante, nutrido por la participación activa de una comunidad que, entre sus múltiples necesidades e intereses, potencie con una actitud crítica y constructiva el paso siguiente.

A group of people are gathered in a room with brick walls and large windows, illuminated with a strong red light. They appear to be in a meeting or discussion. The text is overlaid in a bright cyan color.

Encuentro de Programadores y Gestores Nacionales e Internacionales



**Para la generación
de intercambios
y experiencias
sobre el quehacer
teatral en México**

Ulises Ortega González

La Muestra Nacional de Teatro, como espacio plural y de relevancia para la comunidad artística mexicana, reafirmó, en su 39 edición, su carácter vinculador con los circuitos de programación del país y del mundo al llevar a cabo, nuevamente, el Encuentro de Programadores y Gestores Nacionales e Internacionales, el cual se ha convertido en una parte fundamental del encuentro escénico.

En esta ocasión, artistas programados en la 39 MNT, independientes e interesados, se dieron cita en el Centro Cultural El Rule; se sentaron frente a frente y entablaron un diálogo directo con los 38 programadores nacionales y de países como Argentina, Brasil, España, Estados Unidos, Perú y Polonia, entre otros, para crear un diálogo directo con quienes dirigen los encuentros y festivales más importantes del país y del mundo para generar estrategias para la movilidad artística.

Propiciar estos encuentros genera un importante aprendizaje de las dos partes. Por un lado, los jóvenes artistas encuentran en las palabras de sus interlocutores consejos, formas de abordar las negociaciones y la necesidad de tener un discurso articulado para saber cómo proyectar sus propias propuestas, mientras los programadores se encuentran con diferentes escenarios que dan cuenta del teatro que se hace en México.

Desde la óptica de José Bablé Neira, director del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, el Encuentro le permitió descubrir un punto de confluencia en los participantes con los que se entrevistó. “Hay una formación muy ecléctica, con gente apuntando en distintas direcciones pero defendiendo muy bien la seña de identidad desde el territorio y su casuística. Es un teatro muy comprometido con su realidad circundante y se está comprobando en cada puesta en escena que estamos viendo”.

Uno de los grandes ejes que se dieron en la edición 39 de la Muestra Nacional de Teatro fue el diálogo, el cual permitió una conversación ejecutiva entre programadores y artistas a la vez que los acercó en otros espacios, que los unió en la convivencia de las comidas, previamente a las funciones, en los transportes y en los trasnochatorios, reflejando la importancia de conocerse y reconocerse todos como miembros de la comunidad teatral.

Índice de fotografías

Página 7:

© Sebastián Kunold

Página 8:

© Raúl Kígra

Página 11:

© Sebastián Kunold

Página 12:

© Raúl Kígra

Página 14:

© José Jorge Carreón

Página 16:

© José Jorge Carreón

Página 19:

© José Jorge Carreón

Página 20:

Adriana Duch. Archivo personal de A. Duch.
Ramiro Osorio. Archivo personal de R. Osorio.
Luisa Huertas. © Sergio Carreón Ireta /CNT

Página 21:

Ángel Hernández. Archivo personal de A. Hernández.
Mariana Hartasánchez. Archivo personal de M. Hartasánchez.

Página 27:

Sed, creación colectiva, dirigida por Valentina Martínez Gallardo y Edson Martínez. © José Jorge Carreón

Página 34:

La extinta variedad del mundo, texto y dirección de Alberto Villarreal, con la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana. © Sebastián Kunold

Página 37:

La extinta variedad del mundo, escrita y dirigida por Alberto Villarreal, con la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana. © Raúl Kígra

Página 38:

La sangre rota, texto y dirección de Saeed Pezehki. © Raúl Kígra

Página 41:

La sangre rota, escrita y dirigida por Saeed Pezehki. © Sebastián Kunold

Página 42:

Andares, texto y dirección de Héctor Flores Komatsu. © Raúl Kígra

Página 45:

Andares, escrita y dirigida por Héctor Flores Komatsu. © Raúl Kígra

Página 46:

Por favor cierra la puerta, gracias, texto y dirección de Damián Cervantes. © Raúl Kígra

Página 49:

Por favor cierra la puerta, gracias, escrita y dirigida por Damián Cervantes. © José Jorge Carreón

Página 50:

Cielito sweet, creación colectiva, con la dirección de Gilberto Corrales. © Sebastián Kunold

Página 53:

Cielito sweet, creación colectiva, dirigida por Gilberto Corrales. © Raúl Kígra

Página 54:

Moby: poeta ballena, dirigida por Hugo Arrevillaga, con la compañía hidalguense Neurodrama A. C. © José Jorge Carreón

Página 57:

Moby: poeta ballena, dirigida por Hugo Arvellaga, con la compañía hidalguense Neurodrama A. C. © Sebastián Kunold

Página 58:

Amor es más laberinto, de Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara, en versión de Natalia Menéndez y Raquel Araujo de Teatro de la Rendija. © José Jorge Carreón

Página 61:

Amor es más laberinto, de Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara, en versión de Natalia Menéndez y Raquel Araujo de Teatro de la Rendija. © Sebastián Kunold

Página 62:

Llanero, creación colectiva, dirigida por Rafael Pérez de la Cruz, con la Compañía Sincronía Teatral de Puebla. © José Jorge Carreón

Página 65:

Llanero, creación colectiva, dirigida por Rafael Pérez de la Cruz, con la Compañía Sincronía Teatral de Puebla. © Sebastián Kunold

Página 66:

Respira y chuta (Mi vida en fuera de lugar), de Verónica Villicaña, con la dirección de Everth García. © Sebastián Kunold

Página 69:

Respira y chuta (Mi vida en fuera de lugar), de Verónica Villicaña, dirigida por Everth García. © Sebastián Kunold

Página 70:

Sed, creación colectiva, dirigida por Valentina Martínez Gallardo y Edson Martínez. © José Jorge Carreón

Página 73:

Sed, creación colectiva, con la dirección de Valentina Martínez Gallardo y Edson Martínez. © Sebastián Kunold

Página 74:

El gran inquisidor, de Fiódor Dostoyevski, en adaptación de Sergio García, dirección colectiva. © José Jorge Carreón

Página 77:

El gran inquisidor, de Fiódor Dostoyevski, en adaptación de Sergio García, dirección colectiva. © Raúl Kigra

Página 78:

La casa de las amapolas, escrita y dirigida por Eunice de la Cruz. © José Jorge Carreón

Página 81:

La casa de las amapolas, texto y dirección de Eunice de la Cruz. © Sebastián Kunold

Página 82:

Ñeyivi Meeni, niña tierna mía, de Francisco Reyes, dirigida por Pedro Lemus. © José Jorge Carreón

Página 85:

Ñeyivi Meeni, niña tierna mía, de Francisco Reyes, con la dirección de Pedro Lemus. © Sebastián Kunold

Página 86:

¿Quién soy? (Recetario sobre usted mismo), de Itzel Lara, dirigida por Anabel Saavedra. © Raúl Kigra

Página 89:

¿Quién soy? (Recetario sobre usted mismo), de Itzel Lara, con la dirección de Anabel Saavedra. © Raúl Kigra

Página 90:

Ciudad de tres espejos, escrita y dirigida por Saúl Enríquez. © José Jorge Carreón

Página 93:

Ciudad de tres espejos, texto y dirección de Saúl Enríquez. © José Jorge Carreón

Página 94:

Decibeles urbanos 3.2 o del arrítmico Ícaro, escrita y dirigida por Armando Luna. © José Jorge Carreón

Página 97:

Decibeles urbanos 3.2 o del arrítmico Ícaro, texto y dirección de Armando Luna. © José Jorge Carreón

Página 98:

52 pulgadas, documental de una guerra por el agua, escrita y dirigida por Ramsés Figueroa. © Raúl Kigra

Página 101:

52 pulgadas, documental de una guerra por el

- agua*, texto y dirección de Ramsés Figueroa.
© José Jorge Carreón
- Página 102:
El rey enano, de Wilberth Herrera, con la dirección de Andrea Herrera López. © Sebastián Kunold
- Página 105:
El rey enano, de Wilberth Herrera, dirigida por Andrea Herrera López. © Sebastián Kunold
- Página 106:
Bitácora de Guerra, de María José Pasos, con la dirección de Ulises Vargas. © Sebastián Kunold
- Página 109:
Bitácora de Guerra, de María José Pasos, dirigida por Ulises Vargas. © José Jorge Carreón
- Página 110:
Ambulante (voces de la calle), escrita y dirigida por Claudia Anguiano. © Raúl Kígra
- Página 113:
Ambulante (voces de la calle), con la dirección de Claudia Anguiano. © Sebastián Kunold
- Página 114:
Nos volvimos búfalos, escrita y dirigida por Diego Ugalde de Haene. © José Jorge Carreón
- Página 117:
Nos volvimos búfalos, texto y dirección de Diego Ugalde de Haene. © José Jorge Carreón
- Página 118:
Algo en Fuenteovejuna, escrita y dirigida por Fernando Bonilla, a partir de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. © José Jorge Carreón
- Páginas 122 y 123:
Algo en Fuenteovejuna, versión y dirección de Fernando Bonilla, a partir de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. © Raúl Kígra
- Página 124:
Cero aguacero, escrita y dirigida por María del Carmen Cortés. © Sebastián Kunold
- Página 127:
Cero aguacero, texto y dirección de María del Carmen Cortés. © Sebastián Kunold
- Página 128:
Ricardo III (versión 0.3), adaptación de la obra de Shakespeare, con la dirección de Itari Marta. © José Jorge Carreón
- Página 131:
Ricardo III (versión 0.3), versión libre de la obra de Shakespeare, dirigida por Itari Marta. © José Jorge Carreón
- Página 132:
El gran dios Brown, de Eugene O'Neill, con la dirección de Luis Manuel Aguilar "Mosco". © José Jorge Carreón
- Página 135:
El gran dios Brown, de Eugene O'Neill, dirigida por Luis Manuel Aguilar "Mosco". © Sebastián Kunold
- Página 136:
La mujer niña no despierta, escrita y dirigida por Susana Frank Altmann. © Sebastián Kunold
- Página 139:
La mujer niña no despierta, texto y dirección de Susana Frank Altmann. © Raúl Kígra
- Página 140:
¡Silencio, Romeo!, en adaptación y dirección de Carlos Corona. © Raúl Kígra
- Página 143:
¡Silencio, Romeo!, adaptada y dirigida por Carlos Corona. © Raúl Kígra
- Página 144:
Olimpia 68. Lecciones de español para los visitantes a la Olimpiada, escrita y dirigida por Flavio González Mello. © Sebastián Kunold
- Página 153:
Heroínas transgresoras, de Luz Angélica Uribe, con la dirección de Emmanuel Márquez. © Miguel Ángel Medina
- Página 158:
Por temor a que cantemos libres, de Felipe Rodríguez, dirigida por Nora Manneck. © Luis Eriko
- Página 161:
Por temor a que cantemos libres, de Felipe Rodríguez, dirigida por Nora Manneck. © Luis Eriko

Página 162:

Visceral, texto y dirección de Adrián Vázquez.
© Ricardo Castillo Cuevas

Página 165:

Visceral, escrita y dirigida por Adrián Vázquez.
© Ricardo Castillo Cuevas

Página 170:

El son de la marchanta, de Aldo Reséndiz, Paola Izquierdo y Colonche Cabaret, con la dirección de Paola Izquierdo. © Raúl Kígra

Página 173:

El son de la marchanta, de Aldo Reséndiz, Paola Izquierdo y Colonche Cabaret, dirigida por Paola Izquierdo. © Raúl Kígra

Página 174:

Bala'na, escrita por Alexis Orozco, dirigida por Ricardo Ruiz G. © Raúl Kígra

Página 177:

Bala'na, escrita por Alexis Orozco, con la dirección de Ricardo Ruiz G. © Raúl Kígra

Página 178:

Cronotopo, de Laura Jiménez Abud, montaje de la compañía Telar Teatro dirigido por Darwin Castillo. © José Jorge Carreón

Página 181:

Cronotopo, de Laura Jiménez Abud, montaje de la compañía Telar Teatro, con la dirección de Darwin Castillo. © José Jorge Carreón

Página 182:

El estanque, de Roberto Corella, montaje del Tatuas, dirigido por Rodolfo Arriaga. © José Jorge Carreón

Página 185:

El estanque, de Roberto Corella, montaje del Tatuas, con la dirección de Rodolfo Arriaga. © José Jorge Carreón

Página 186:

Radio Piporro y los nietos de don Eulalio, texto y dirección de Víctor Hernández. © José Jorge Carreón

Página 189:

Radio Piporro y los nietos de don Eulalio, escrita y dirigida por Víctor Hernández. © José Jorge Carreón

Página 191:

Foto de archivo del INBA.

Página 195:

© Enrique Gorostieta

Página 196:

© Enrique Gorostieta

Página 199:

© Enrique Gorostieta

Página 200:

© Enrique Gorostieta

Equipo 39 Muestra Nacional de Teatro

Coordinación Nacional de Teatro del INBA

Alberto Lomnitz
Coordinador General

Austin Morgan
Coordinador General Operativo

Alma Rosa Castillo
Coordinadora de Logística

Michel Picasso
Coordinadora de Administración

Daniel Austria
Coordinador de Difusión y Editorial

Raúl Hernández
Coordinador de Diseño e Identidad Gráfica

Karina López Vera
*Coordinadora del Encuentro de Reflexión
e Intercambio y Asistente General*

Adriano Aguilar
*Coordinador de Página Web
y Plataformas Digitales*

Eduardo López Vera
Coordinador de Transporte

Gabriel González
Redes Sociales

Marisa Giménez Cacho
*Coordinadora del 7.º Encuentro
de Programadores y Gestores
Nacionales e Internacionales*

Beatriz López
*Asistente 7.º Encuentro de Programadores
y Gestores Nacionales e Internacionales*

David Jiménez
Coordinador de Becarios

Eglantina González
Asistente Coordinación de Becarios

David López
Coordinador de Cargas

Jaime Soriano | Teatralia TV
Streaming

Rodolfo Obregón, Isis García,
Denise Anzures, Andrea Garza,
Paulina Villaseñor, Agustín Elizondo,
Luis Alcocer, Araceli Rebollo
Seguimiento crítico

Raúl Ramírez "Kigra", José Jorge Carreón
y Sebastián Kunold
Fotógrafos

Coordinación del Sistema de Teatros de la Ciudad de México

Ángel Ancona Reséndez
Coordinador General

Luis Arturo García
Asistente General

Sofía Salvador Chimal
Coordinación Administrativa

Javier Rojas Trejo
Coordinación de Programación

Ulises Ortega González
Coordinación de Prensa y Difusión

Sandra Narváez
Difusión de Proyectos Especiales

Yadira Guzmán Nuricumbo
Coordinación de Relaciones Públicas

Carlos Alvar González
Coordinación de Logística y Operación

Édgar Mondragón
Coordinación Técnica

Raúl Cano Acuña,
Óscar Cerezo López,
Martha Cervantes Calderón,
Antonio Islas Pérez, Daniel Torres,
Arturo López Flores, Daniela Bonilla,
Noemí García, Jesús Zepeda López,
Leonor Estévez y Daniel Ángeles
Coordinación administrativa

Cristian José García Martínez
Coordinación de Programación

Nadia Ceruelos, Sara Cruz,
Montserrat Cárdenas,
Ericka López, Patricia Ortiz
y José María Serralde
Coordinación de Prensa y Difusión

Erick Plascencia
Coordinación de Relaciones Públicas

Daniel Lozano Moctezuma
y Verónica Yépez
Coordinación de Logística y Operación

Iván Caldera Álvarez
y Gabriela del Río
Asistencia en Proyectos Especiales

39 MNT · CST

Gabriel Torres Vargas
Dirección Técnica

Tania Rodríguez
Coordinación Técnica

Arturo Moreno, Marsel Toledo
y Catalina Navarrete
Staff Técnico

Iván Gómez
Apoyo Logístico y Transporte

Víctor Tepayotl
Coordinador de Voluntarios

Héctor Peñaloza
*Coordinador del Encuentro
de Reflexión e Intercambio*



**muestra
nacional
de teatro**

MÉXICO
GOBIERNO DE LA REPÚBLICA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

COORDINACIÓN
NACIONAL DE TEATRO

capital
teatro

TEATROSCDMX



CDMX