

muestra crítica

MÉXICO
GOBIERNO DE LA REPÚBLICA



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

COORDINACIÓN
NACIONAL DE TEATRO

León



Instituto
Cultural
de León



IMSS CULTURAL



GOETHE
INSTITUT

Tejer redes detrás de la escena

· Sexto Encuentro de Programadores y Gestores Nacionales e Internacionales en la MNT.

Araceli Álvarez Ugalde y Mayté Valencia

El papel de los programadores, gestores culturales y directores de festivales nacionales e internacionales se traduce en movilidad de proyectos, retroalimentación para los creadores, intercambio de experiencias y fortalecimiento del quehacer teatral del país. Por ello desde hace seis años han tenido un lugar esencial dentro de la Muestra Nacional de Teatro. En esta ocasión, el 6to Encuentro de Programadores fue conformado por expertos de Argentina, Alemania, Ecuador, España, Perú, Uruguay y de distintos estados de la República. Aparte de ver las obras de la Muestra, a través de un modelo de mesa de negocios, los creadores pudieron acercarse a ellos para ofrecerles sus espectáculos. Para la directora del Centro de las Artes de San Luis Potosí, Laura Elena González, los programadores “aseguran la movilidad, la circulación de las obras en diferentes espacios, dentro y fuera del país con los programadores internacionales”.

Los criterios de selección puede ser múltiples. Para Ángel Ancona, Coordinador del Sistema de Teatros de Ciudad de México, los elementos en los que se fija un programador varían según los espacios y las necesidades de estos. Sin embargo, resalta puntos como perfiles artísticos, contemporaneidad, propuesta, el lenguaje de la propuesta y costos. “Cuántos viajan saber cuántos se presentan, cuánto cuesta su función, qué modelo de coproducción podrían tomar, cuál es la dificultad técnica del montaje para hacerlo viable”. Por ello recomienda a los creadores ser concretos en las propuestas que presentan. “Se necesita una cuartilla con la sinopsis muy concreta, una imagen, un link de video y toda la parte de condiciones generales, económicas, técnicas, logísticas, etcétera. Plantear un tema que sea atractivo desde todos los puntos de vista, logísticos y económicos.”

El presupuesto es un elemento a tomar en cuenta para los programadores. No determina su decisión pero sí hace una diferencia para aquellos quienes pertenecen a instituciones gubernamentales y tienen más libertad de elegir proyectos, a diferencia de quienes son parte de espacios independientes y sobreviven a partir de diferentes gestiones y con un presupuesto más reducido. Patricia Estrada, directora del Foro Teatral Área 51 de Xalapa, Veracruz, considera que hay otras formas de colaboración que ellos pueden aportar. En su caso, al ser al mismo tiempo actriz, productora y directora, ha experimentado distintas dificultades al cumplir requisitos en solicitudes de becas. Desde su espacio ofrece a los grupos ayuda en cuestiones básicas, desde el otorgamiento de cartas de colaboración hasta la completa disponibilidad del foro. “Yo me pongo de su lado. Como creadores queremos darle movilidad a nuestros proyectos, todo el tiempo estamos buscando convocatorias para poder hacer giras y dar temporadas en otros lugares y de pronto no tenemos en dónde hacerlos”.

Desde Tijuana, Baja California, el Director Artístico del Centro Cultural Alborada, Ray Garduño, ha participado en cinco de los seis encuentros de programadores y advierte que con el paso de los años regresan aquellos programadores que realmente van a darle movilidad a los trabajos. Sin embargo, considera que hay cosas por mejorar. “Hace falta una mesa donde podamos hablarle a los creadores porque no tenemos ese diálogo con ellos”. En su opinión esto facilitaría el trabajo de todos porque los creadores sabrían con exactitud a quién dirigirse para presentarle su proyecto y ellos recibirían propuestas más concretas.

Un objetivo primordial del encuentro es generar lazos e intercambios internacionales para que las obras mexicanas viajen por festivales y espacios de otras latitudes, así como que la mirada extranjera sea otro punto de retroalimentación. Para Federico Irazábal, director Artístico del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), es fundamental este encuentro ya que “te permite conocer en muy poco tiempo un panorama más amplio de una escena nacional y acercarte a artistas que, de otro modo, sería muy difícil porque tendrías que ir de ciudad en ciudad y a cada uno de los estados”. Coincide Percy Encinas, fundador del Festival UCSUR de Teatro Internacional y actual director del Festival Internacional de Saberes Escénicos (FISABES) de Lima, Perú. Para él, además de la internacionalización de los grupos, existe la oportunidad de crear redes iberoamericanas. “En cada uno de los momentos que compartimos en la Muestra surgen infinidad de posibles proyectos. No solo de llevar una obra, sino de contactar obras y grupos con artistas peruanos en quienes vi perspectivas estéticas y búsquedas afines, o de concretar intercambios editoriales y académicos”. Asimismo, el investigador y crítico ve en el encuentro otra virtud. “Me voy con la consolidación de un aprecio por la vastedad del trabajo en el teatro mexicano. Hay obras de todo tipo: clásicas, performativas, interdisciplinarias. Esa variedad habla de la complejidad de su propia sociedad. No puedo volver a mencionar el teatro mexicano sin que se me salgan las palabras de admiración”.

Una de las preguntas de la comunidad teatral nacional, es cuántas obras se llevan realmente los programadores y si vale la pena la inversión de invitarlos. Al respecto, Irazábal comenta que siempre existe un riesgo y que esto sucede en todos los festivales. “La inversión tiene que ser muy consciente desde el punto de vista de las tres partes involucradas: la organización, los programadores mismos y los artistas. Si tienes un festival donde no hay teatro infantil, no tiene sentido que te presenten un espectáculo para menores. Es una inversión anímica innecesaria porque sencillamente no tienes dónde programarlo”. Para el también director de Festivales del Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires no tiene sentido que el artista tenga 15 citas por día, si éstas no darán frutos. “Si los organizadores les dieran con tiempo a los creadores la lista de los programadores, ellos podrían investigar sobre su línea estética y curatorial, sobre si representa a determinado organismo y cuál es la búsqueda de esa institución. De manera que pueden hacer un trabajo más selectivo que dará mejores resultados para todos”. Asimismo, para Irazábal la incidencia de su trabajo es a largo plazo. “En mi caso irme con una obra comprada para mí es un éxito. Descubrí un montón de artistas a quienes quiero seguir. Artistas que en estos momentos son muy jóvenes, pero estoy seguro que más adelante llegarán a un mejor puerto y estarán listos para la internacionalización. Está muy bien que ya estemos en contacto y podamos hacer ese seguimiento”.

Williams Martínez, productor general del Festival de Artes Escénicas de Uruguay (FIDAE), explica que la internacionalización es un proceso complejo y que muchas veces no es posible ver los resultados al año siguiente. “La inmediatez en nuestras instituciones y en el arte no existe”. El gestor cultural considera importante conocer las inquietudes del teatro mexicano porque el público uruguayo siempre espera ver algo mexicano. “En el festival es una obligación tener presencia de teatro de este país, tiene un peso fundamental. Hemos tenido una gran relación desde las artes escénicas con México. Somos países que tenemos un vínculo cultural, social y hasta emocional. Los creadores uruguayos siempre fueron bien acogidos aquí en los peores momentos de nuestra historia y este encuentro ayuda a mantener y estrechar esta relación”. Como productor, Williams no sustenta sus decisiones a partir de los costos y el presupuesto de un montaje. “Lo fundamental es la calidad. Es preferible llevar una sola obra muy buena

que cuatro regulares. Desde nuestra lógica, menos es más. Buscamos tener propuestas de calidad de distintos países y de distintas estéticas”.

Los programadores internacionales coinciden en la diversidad y complejidad de las poéticas escénicas mexicanas donde hay una saludable búsqueda de puestas en escena que no sean esclavas de la fábula aristotélica y un grado de contemporaneidad muy interesante. “Lo que más me sorprendió fue el trabajo de búsqueda de formatos teatrales”, comenta Federico Irázabal. “Me encontré con una gran diversidad donde la propuesta no consistía meramente en una obra, sino en algún tipo de aditivo que la acompañaba. Alguna instalación fuera del espacio escénico o recorrido entre un ámbito y otro. Eso le da una contemporaneidad al teatro mexicano que no veo en otros países de América Latina de forma tan desarrollada. Sí diría desde un punto de vista crítico -y para no ser tan elogioso- que noto un enorme desarrollo en las poéticas de dirección que no están tan acompañadas de las poéticas de actuación. Tengo la sensación de que la dirección está en un nivel muy atractivo que la actuación no acompaña.” Por su parte Williams refiere que, como todo Latinoamérica, México vive una situación muy compleja desde muchos lugares y que eso se refleja en la escena. Para él hay una escena viva y pujante. “Se ven grados rupturistas interesantes. Grupos que empiezan a trabajar desde otros lugares, con otros dispositivos”. Para él, considerando que México es un país complejo culturalmente donde es muy difícil hablar de una escena, “una de las riquezas de la Muestra es que nos permite ver la diversidad de propuestas, de lo que pasa en distintas zonas y sus realidades que se vierten en multiplicidad de formatos.”

Las entrañas del monstruo

· La organización técnica de la MNT

Por Diana Tejada y Said Soberanes

Cada año la Muestra Nacional de Teatro congrega al gremio teatral para compartir, reflexionar y hablar del quehacer escénico. Este año se programaron 38 montajes que se repartieron en 12 foros, además de exposiciones, mesas de reflexión, jornadas de encuentro y talleres, lo que resulta en un encuentro de programadores, directores, productores, técnicos, actores y estudiantes.

Durante diez días se ofrecen un total de 52 funciones de las cuales 35 son abiertas al público en general. Cada una conlleva un proceso que comienza con la llegada de la compañía y los técnicos al foro asignado, el montaje, el horario de comida, la realización de la función y el desmontaje. Para llevar a cabo todo eso, las personas involucradas tienen labores muy específicas ya que el anterior itinerario enumerado se lleva a cabo hasta nueve veces por día.

El equipo de Alejandro González, director técnico de la Muestra, se conforma por Beatriz Flores y Aholibama Castañeda. Con tres meses de antelación hicieron scouting en León para conocer los espacios, conseguir los planos, cuadrar riders y contrariders y así asignar una locación adecuada a las necesidades de cada obra.

En entrevista, González hace un recuento de la gente a su cargo: “17 técnicos contratados como externos, más 13 de los espacios del Instituto Cultural de León —el Teatro María Grever y el Manuel Doblado—, 14 del Teatro del Bicentenario, tres del Teatro Ignacio García Téllez y dos del Teatro Aurora del Instituto Oviedo. De los 17 externos, cuatro son de Ciudad de México, cuatro de Guanajuato, tres de León y seis de Guadalajara”.

Aholibama Castañeda colabora con el director técnico en la coordinación de producción —cuenta con un presupuesto especial— y se encarga de la logística del departamento de carga con transporte para los montajes. En entrevista, comenta que tiene que lidiar con el poco presupuesto, el ritmo de la muestra, los cambios en la programación, la impuntualidad y los imprevistos como cuando “las compañías piden más material a último momento, o cambian la propuesta original al ver el espacio”.

La coordinadora técnica Beatriz Flores por su lado busca “un equipo experimentado, eficiente, resolutivo y dispuesto a llevar a cabo más funciones de las que habitualmente se cumplen en un teatro”. Ella convoca empresas para que provean equipo de audio, iluminación, construcción de escenografía y técnicos.

Entre estas empresas se encuentran Titán Multiservicios técnicos y teatrales, compañía guanajuatense que trabaja para el Festival Internacional Cervantino; o GEA ESCCAT que provee elementos escenográficos, telonería, utilería y ambientación. Por tercera ocasión participa también Centro Centro, taller de Guadalajara dirigido por Luis Manuel Aguilar *El mosco*, donde se forman técnicos y se diseñan espacios para las artes escénicas.

La Muestra Nacional de Teatro ha llegado a León poco después de finalizado el Festival Internacional Cervantino. Pese a que se podría pensar que hay alguna correlación entre el nivel técnico que se percibe en la Muestra y el Festival anual, Alejandro González hace énfasis en que “no somos hijos del Cervantino”. Según él, el trabajo de las personas es “fruto de la misma Muestra”.

El cambio en la Coordinación Nacional de Teatro, ahora encabezada por Alberto Lomnitz, trae consigo modificaciones en la organización operativa de la MNT. Alejandro González sucede a Mario D’León, quien fue director técnico de la MNT de 2012 a 2016. En entrevista mencionó que fue en Durango que comenzaron a invitar técnicos de otros estados. “Esto ayudó a repartir mejor los tiempos y actividades”. Comentó que para el encuentro realizado en Monterrey no hubo oportunidad de “generar un equipo sólido pues el trabajo se centró en los recintos”. En Aguascalientes, “se puso más en práctica la itinerancia del personal y se formó un muy buen equipo de trabajo” con el que se logró “hacer un balance entre las especialidades de cada técnico y la distribución de horas de trabajo, aminorando bastante el desgaste físico.

D’León agrega que aunque el número de puestas en escena ha aumentado año con año, cada una de las Muestras representa un gran reto para todos. “Una de las grandes conclusiones por nuestra parte es que debe existir una etapa necesaria de planificación que no sucede durante la muestra, sino meses antes de que inicie. La planificación es vital.”

La Muestra Nacional de Teatro se ha realizado por 38 ediciones en 18 ciudades distintas donde cada año la planeación técnica tiene que comenzar de cero. Excepto durante las nueve emisiones sucedidas de 1988 a 1998 que fueron en Monterrey. Esta renovación anual ha requerido que el trabajo realizado por la dirección técnica sea un engranaje que funcione por sí mismo.

Alejandro González, originario de León, trabajó 12 años como técnico en teatros como el Manuel Doblado y el María Grever. Él considera que, a pesar de la antigua estructura que tienen esos recintos el equipo con el que cuentan está bien capacitado. Los técnicos contratados de manera externa trabajan en los espacios alternativos y en los teatros. “De acuerdo a la necesidad de la obra. Si faltan técnicos que apoyen en iluminación, se complementa la plantilla”, comenta.

Además de los contratados de manera externa, invitó técnicos locales e independiente para supervisar que el formato que plantea cada propuesta escénica se respete con la mayor precisión posible. Uno de los desafíos más latentes es renegociar necesidades para que todo sea armónico después de los reajustes, infantiza.

La 38 MNT ha llegado a su fin y varios grupos y creadores han expresado su satisfacción sobre el trabajo desempeñado por el equipo técnico. Como el actor y director Gabino Rodríguez de Lagartijas tiradas al sol para el que los jóvenes técnicos que vienen de Centro Centro de Guadalajara fueron el “dream team” de la Caja Negra. Ellos operaron también durante la función de Tito Vasconcelos que igualmente ha reconocido el trabajo de esta plantilla externa.

Las compañeras técnicas de Centro Centro, Miroslava Castellanos y Diana Echaury, consideran que hay una buena formación en la ciudad, así como una fuerte plantilla en los teatros, lo que ha facilitado su trabajo. Sin embargo, para Echaury sería necesario contar con un elemento dentro del organigrama cuya función fuese distribuir la información entre los operadores. “La muestra es funcional, pero podría ser más eficiente”, comenta una de las técnicas, y expone un ejemplo de un par de obras donde los planos

de iluminación eran muy similares. “Si los hubiéramos tenido al principio, haces una adaptación y montas solo una vez”.

En total existen 4 mujeres colaborando en la plantilla técnica, dos voluntarias y las dos integrantes de Centro Centro ya mencionadas. Según ellas no se sintieron desplazadas a labores menores dentro de su espacio laboral, pues les respalda su trabajo y el prestigio del grupo al que pertenecen. Para la iluminadora guanajuatense Paola Arenas su experiencia fue similar. “...tuve la fortuna de trabajar con dos técnicos, que la Muestra puso, que me trataron como a una igual y se los agradezco infinito”, comenta respecto al tema en su muro de Facebook, sin embargo, “también me han tocado técnicos que con la mano en la cintura me han dicho: ¿no puede mandar a alguien más señorita? Es que no me gusta recibir órdenes de una mujer”.

La Muestra terminará hoy con el montaje de la *Prietty Guoman* de César Enríquez y apenas acabe la función el equipo técnico está obligado a recoger y desmontar en un par de horas aquello que se planificó con tanto tiempo de antelación. Mañana, en León ya no habrá rastros del monstruo que fue la Muestra.

Una trans prieta, jodida, disléxica y muy cabaretera

· Entrevista con César Enríquez, creador del espectáculo unipersonal *La Prietty Guoman*.

Por Juan Carlos Araujo

Ataviada con el look de prostituta con el que Julia Roberts conoce a Richard Gere en la icónica película de inicios de los noventa, la Prietty quiere desayunar. Para su desgracia y enojo, el ignorante y enclosetado mocoso que atiende el puesto de quesadillas la malmira e insulta llamándola “señor”. La provocadora transexual no sólo lo calla haciendo un pedido inmenso de comida que probablemente la deje sin un peso para el resto de la quincena, también demuestra con orgullo que ella no agacha la cara por nadie. Jamás se avergonzará de su identidad.

Entre rosas mexicanos y amarillos canario que predominaban en la decoración de su casa, muñecas de trapo de sus más icónicos personajes sentadas en el sofá y grandes calaveras de día de muertos en los estantes de libros, pero sobre todo muchas plantas y flores que llenaban tanto el jardín como la estancia, tuve la oportunidad de desayunar con César Enríquez (35 años), el creador del espectáculo unipersonal *La Prietty Guoman*. Con una taza de café veracruzano y pan dulce comprado esa misma mañana en una panadería local de San Pedro de los Pinos en la Ciudad de México, el egresado del Foro Teatral de Ludwik Margules y tres veces becario del FONCA por sus obras *Disertaciones de la Chingada; Eunuocos, castratis y cobardis* y la próxima a estrenarse *Por jodidos y hocicones mataron a los actores* platica con una franca sonrisa sobre el proceso de creación de la obra seleccionada para la clausura de la 38 Muestra Nacional de Teatro.

“A mediados del 2016 me ofrecieron participar en el Festival Internacional de Cabaret. Necesitaba crear una nueva propuesta. En ese entonces, me invitaron a un evento de alfombra roja como uno de los principales intérpretes de *El Rey León*. A la hora de entrar, personal de seguridad me cierra el paso diciendo que aquí sólo pueden entrar actores. Soy moreno, tengo un tipo indígena y no correspondo al estereotipo de un actor famoso, deben haber pensado que soy un señor de intendencia. Esto detonó una necesidad de hablar a partir de este suceso.

“Por esas mismas épocas estaba leyendo el libro *Esclavas del poder* de Lydia Cacho que aborda la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo. Simultáneamente, me enteré sobre una mujer que vivía en Sudamérica con su padrote, pero que era feliz porque estaba segura de que un día iba a llegar su “Richard Gere”. A partir de todo lo anterior empecé a escribir la historia de un personaje discriminado y jodido por sus preferencias, pero que de alguna manera siempre sale adelante con la frente en alto.”

Sin embargo, eventos sucedidos en junio de 2016 detonaron un cambio radical en la dirección que llevaba la obra. El homosexual que se vestía de mujer cambió a una chica transexual que desde siempre supo que nunca entraría al patrón que la sociedad considera normal.

“El año pasado asesinaron a unas chicas transexuales en Veracruz, tema que no se ahondó en las noticias. A los tres días sucede la matanza en el bar Pulse en Orlando donde perdieron la vida varios homosexuales en un crimen de odio. De repente todo mundo es Orlando. Pero yo decía: ¿Por qué un gay de Estados Unidos importa más que una chica transexual de un país de tercer mundo? ¿Por qué me duele que maten al de Orlando y no me duele una transexual tirada en un canal de Veracruz?”

“Empecé a tener relación con chicas trans y conviví con su mundo. Me di cuenta de que está muy jodido. Si yo me siento discriminado, ellas están mucho peor. Tenía que hablar de esto. ¿Qué haría si en este momento fuera esta chica trans y tuviera que luchar contra la sociedad mexicana? De ahí salió la *Prietty*, que para mí es como una fiesta de pueblo. Con funeral, pero fiesta al fin.”

Esa fiesta de la que habla César Enríquez es la que conforma *La Prietty Guoman* que se estrenó en el Teatro Bar el Vicio en agosto 2016. Incluye números musicales con canciones reinventadas de Madonna, Beyoncé y Whitney Houston, elementos de clown y malabarismo. Es una implacable crítica a la doble moral de una sociedad donde las etiquetas parecieran ser más importantes que la persona misma.

“Parte de lo que quiero alcanzar con este trabajo es darle voz a quienes se la han quitado. Hoy admiro a todos los grupos minoritarios y vulnerables. A los indígenas, a las minorías LGBTTTIQ, a los y las chicas y chicos trans, a las feministas. Admiro el empuje y el valor que están teniendo ante una sociedad tan inquisidora como la mexicana.

“Qué quiero decir, de qué quiero hablar, qué me duele son las preguntas más importantes a la hora de hacer mis espectáculos. El escenario es para ladrar, para gritar, sacar los demonios. Aun cuando la gente me ve haciendo comedia, si no me duele lo que estoy diciendo no tengo nada que hacer ahí.”

“Cuando termino el espectáculo y sé que logré sacudir a uno de los espectadores me siento feliz. Sé que la *Prietty* está viva. Cuando van chicas trans y al final me abrazan y me dicen que por primera vez hay un espectáculo sobre una chica transexual que las dignifica, eso me paga todo. Incluyendo los dolores de rodilla y de pies por andar en tacones del 18 en escena.”

El cabaret tiene un lugar privilegiado dentro de la 38 Muestra Nacional de Teatro. Tito Vasconcelos, una de las voces más importantes en la historia del cabaret en México, fue el receptor de la medalla Xavier Villaurrutia en homenaje a sus 50 años de trayectoria. Por su parte, *La Prietty Guoman* es la puesta en escena encargada de clausurar. También forma parte de un encuentro de reflexión e intercambio sobre Imagen, identidad y género en la escena disidente junto a las obras invitadas *Trans*, *Los delirantes* y *Fancy Lupe*.

“El cabaret es un género teatral que nos pertenece. Estoy feliz de haber sido seleccionado. Más allá del gusto que me da, me parece necesario. En México tenemos un teatro de carpa maravilloso que —aun cuando se le ninguneó por tanto tiempo y se trató de esconder— hoy convive a la par con la dramaturgia contemporánea. En cuanto a identidad, este año la curaduría me pareció precisa y pertinente. La dirección artística está escuchando no sólo al gremio actoral sino también a la sociedad. Muchos de los proyectos elegidos hablan de lo que se está viviendo en este momento. Hay una inclusión al cabaret, al arrabal, al género. No es por una cuestión de moda sino de equidad, derechos humanos y empoderamiento de las minorías.”

La Señora Vaca es ambiciosa y desbocada

Por Juan Carlos Araujo

Al ritmo de Gloria Trevi, Maluma, Thalía y J. Balbi el público toma asiento: los mayores de 40 años al frente y el resto detrás. Desde el escenario los actores invitan a algunos miembros de la audiencia a bailar y relajarse. El espacio está decorado con globos y en la parte trasera hay una larga mesa de trabajo. “Esto no es una obra de teatro” advierten, sino un baile-show que celebra la esclavitud capitalista por el sexo y el dinero. En esta ácida celebración recuperan al personaje icónico de Gustave Flaubert para decir que todos somos Madame Bovary.

A lo largo de dos horas y media se cuentan tres historias hiladas con saltos a veces forzados, otros afortunados. Además de escenas teatralizadas de Flaubert y los mitos de Pasifae y el Minotauro, se ponen al descubierto las frustraciones al interior de una incipiente compañía teatral en su empeño por conseguir fondos y encontrar la felicidad.

La actualización del personaje de Emma Bovary como símbolo del capitalismo se logra sólo en contadas escenas. Una de estas es el primer encuentro entre Emma y León. Otra es el vals en que la insaciable suicida conoce a la marquesa d’Andervilliers, donde cada uno de los miembros del elenco pasa al micrófono en el centro del escenario a decir por qué quieren ser el personaje decimonónico: Raúl desea juntar el dinero para comprar un colchón; Tae para dar voz a las mujeres acalladas; Vicente para descubrir quién es él mismo y Ricardo para encontrar un productor teatral que le financie su siguiente show de stand-up. Uno a uno revelan identidades, anhelos y frustraciones en un confesionario que será la base de su tránsito por distintos personajes.

Dada la imposibilidad de conseguir dinero para montar una obra de teatro en un sistema gubernamental al que se acusa de estar contra la cultura, el también director de cine José Antonio Cordero confiesa que ha decidido canalizar su rabia acumulada por más de diez años en la invención de la compañía TeatroSIN TEATRO y el montaje de *Madame Bovary – Señora Vaca*. Con Raúl Andrade, Lourdes Echeverría, Lorena González, Vladimir Maislin, Pol Martínez Peredo, Vicente Saza y Tae Tolano, un irregular grupo de actores y no actores, comienza una exploración sobre el vacío, el deseo y la lucha por ascender en la escala social, en un montaje que se declara sin texto y en búsqueda permanente.

La ambición de *Madame Bovary – Señora Vaca* por cubrir toda una gama de temas que incluyen cuánto gana una actriz o una edecán, lo que se gasta la Compañía Nacional de Teatro en una puesta en escena, o que pedirían los actores si un productor les abriera la cartera, es vasta al igual que sus pretensiones. Este hecho, aunado al manejo de los dos universos presentes en el montaje —el de Bovary a mediados del siglo XIX y el presente— y, por si fuera poco, un par de mitos griegos prueban al límite la paciencia de los espectadores. Antes de anunciar el intermedio, el actor y director somete a plebiscito si debiera o no continuar la obra. En una paradoja, él se declara en contra y si bien la votación fue mayoritaria para que continuara, en la pausa más de la mitad del público abandonó la sala.

Hay aciertos en la agotadora propuesta: ridículas conversaciones con funcionarios del FONCA arrancan un buen número de carcajadas desde las butacas al igual que la repentina irrupción de *Sola con mi*

Soledad en voz de la ochentera. Las preguntas sobre los anhelos de cada actor y su búsqueda de la felicidad son convincentes, hilarantes y conmovedoras.

Esta larga puesta en escena sostiene la atención de una amplia parte de la audiencia durante una hora. La falta de una dramaturgia que ordene y edite los materiales empantana los hallazgos. El mito de Europa o la génesis del minotauro, números de Flamenco o de reggaetón, la propuesta del inmortal Chabelo como el siguiente director de la Compañía Nacional de Teatro y el desbordado lamento por la falta de presupuestos para la cultura entorpecen y devalúan el montaje que apuesta por la denuncia, la experimentación en el intercambio con el público, la economía de recursos, la transversalidad en la toma de decisiones dentro de la compañía y el tratamiento iconoclasta de símbolos y mitos.

Tú eres MacBeth

Por Said Soberanes

Una larga fila de personas aguarda la oportunidad de entrar a ver la obra de *Macbeth-o el juego de la violencia* de Monos Teatro, dirigido por Darío Álvarez y Sayuri Navarro. El montaje potosino es generado por el programa *La Incubadora* del Rinoceronte Enamorado, que de forma independiente produce y exhibe obras de grupos locales.

Al ingresar al teatro, el reducido número de espectadores que admite la puesta en escena recibe un papel con el nombre de uno de los cuatro personajes masculinos: Actor (Darío Álvarez), Fan (Gerardo Pardo), Drogo (Ricardo Moreno) o Psicópata (Tadzio Agha). Los actores aguardan en el hall del teatro, donde el público se reúne en torno a quien interpreta al personaje que le fue asignado. Cada uno de ellos le propone a su grupo activarse con un juego violento: Golpes, bofetadas, manotazos. El juego se agrava hasta que los tres actores atacan al psicópata. Una espectadora ahoga un grito. ¿Imaginaros la violencia es hacerla presente?

Entramos al escenario del teatro Manuel Doblado. Al paso, una mujer amordazada y con los ojos cubiertos (Sayuri Navarro). Un escenario dentro del escenario nos muestra dos pantallas: una pequeña al piso, una proyección al fondo, una mesa con fichas de dominó, cervezas, agua, cigarros. El Actor sentado frente a un trío de cadáveres en el piso. Cuatro amigos de los cuales tres están muertos. “Y justo en el ensayo de la mañana yo decía que la violencia no me tocaba...”.

Lady MacBeth y Macbeth son interpretados en el paso de gato, a la izquierda del público. Actor y Actriz discuten sobre sus personajes y la violencia. Los amigos del Actor aparecen encapuchados y secuestran a la Actriz. Una proyección frente a nosotros presenta a los personajes y el nombre de la obra en el tono de una serie de televisión de los años ochenta. La pequeña pantalla comienza a proyectar imágenes de la secuestrada, de los políticos mexicanos, de risas, de unos niños que se exceden jugando, de perros teniendo sexo, futbolistas agresores.

La obra de Monos Teatro tiene un ritmo vertiginoso, no da tregua reflexiva por la plétora de imágenes y referentes que quiere poner sobre la mesa. El texto del mismo Darío insiste en distinguir lo real de lo imaginario, poner en crisis la noción misma de lo verosímil, tanto de forma explícita en la discusión entre los amigos sobre el secuestro, como rompiendo el pacto ficcional en distintos momentos, entre otros cuando el psicópata ofrece cigarros reales o el actor invita tacos.

Si con *Shift y suprimir*, celebrada obra que fue seleccionada para la 37 Muestra Nacional de Teatro, Monos Teatro explora la intimidad y la relación con el público; *Macbeth* es una sátira acerca de la máquina de simulaciones que sostienen la realidad. La tragedia escocesa es un pretexto para hablarnos de la simulación del deseo y del status, la simulación mediática y los niveles de representación. A lo largo de la puesta en escena, frases clave de la obra de Shakespeare —lo hecho, hecho está y no puede ser deshecho; la vida es un cuento contado por un idiota— se proyectan en la pantalla, como un recurso inquietante y reflexivo, que enfatiza la violencia que el deseo genera: “Todos en algún momento podemos ser Macbeth”.

El resto de la obra tratará sobre cómo es que este secuestro imaginado termina en la muerte de los tres hombres, y en cómo el poder, el deseo y la imaginación se entrecruzan con el mundo del arte, la farsa y la legalidad.

El ejercicio de visibilizar y dar cuerpo a la mayor cantidad de capas de simulación y representación que engloban lo real, y desde qué marcos puede ser leído un acontecimiento como el juego de un secuestro que termina en triple muerte, hace de *Macbeth* la paradoja del mentiroso, donde la verdad de la mentira y su inverso fallan en desvelar la realidad, pues solo son referencia de sí mismas.

La escena final juega con el público con un último ejemplo, el más vicioso pues tiene un efecto inmediato: Subiendo la apuesta lentamente, se ofrecen cincuenta pesos a quien se atreva a lanzarle un tomate a un actor a la cabeza. Esa seducción del dinero como figura simbólica del poder, renunciando a la integridad del otro por ella, es un acto real que se justifica en una simulación inmaterial. La violencia sucede como efecto colateral de la falaz estructura simbólica de la que no podemos separarnos.

Así como estas ideas son difíciles de explicar y complicadas de leer, asimismo esta obra requiere más de una mirada para penetrar sus pliegues y honduras.

Tantos cuerpos de Poe

Por Juan Carlos Franco

Primera habitación

Sobre varias telas colgadas del techo y que llenan la pequeña sala de esta casona antigua en el centro de León se despliega tridimensionalmente la proyección de plumas que caen, resplandores, rostros, fragmentos de “El cuervo” de Edgar Alan Poe al ruido de una máquina de escribir. Personajes vestidos al estilo victoriano recorren el espacio muy cerca de los espectadores, que han dejado el cómodo lugar detrás de la cuarta pared y recorren ahora el sitio mismo que ha sido creado para ellos. Tres actores los guían por el cuarto, les susurran fragmentos y logran un contacto efímero con ellos.

El Teatro La Rendija, compañía que tiene su propio espacio en una casa en el casco viejo de Mérida, ha desarrollado una poética en torno a las narrativas clásicas, el performance y la espacialidad de su propia sede. La primera parte de *Nevermore y otras manías* es una inmersión sensorial en el poema narrativo de Poe. La construcción audiovisual dota al texto de una espectralidad que logra convenir la sensación del poema y la despliegan en los cuerpos de los actores y los espectadores. Lo que vemos es la construcción detallada que busca generar una atmósfera de arrepentimiento, desamor y de locura del texto mismo.

Segunda habitación

Berenice, vestida de blanco, nos mira detrás de una puerta. En otro cuarto su imagen es reemplazada en un juego de sombras y espejos por la de Egaeus. Esta segunda parte es la menos propositiva: la cuarta pared regresa. Cuenta la historia de un amor. Dos primos, una enfermedad, una boda, treintaidós dientes, la muerte.

En un cuarto oscuro con algunos muebles y objetos, sólo iluminado por ciertos juegos de luz —la rendija que se abre en la puerta y deja pasar un haz definido, las velas que tintinean, un proyector de transparencias— la historia se despliega con acciones simples entre Erick Silva y Liliana Hesant.

El cuento se nos muestra, con algunos matices plásticos, sólo como relato. El texto no tiene mayor elaboración dramática. Los actores logran crear ambientes fantasmagóricos con la voz, movimientos lentos y miradas perturbadas, pero también nos alejan dado que no parece que realmente estén viviendo lo que relatan. La tensión que genera el cuento de Poe existe tan sólo en ciertos efectos, como cuando Egaeus tiene tomada de los pies a Berenice tirada en el suelo y la arrastra una y otra vez hacia él. Es el trabajo plástico-sonoro el que logra configurar un espacio violento y cargado de ardor gótico.

Tercera habitación

“Eres el cerebro”, me dice al oído la voz de Raquel Araujo, una de las creadoras teatrales más importantes de nuestro país. Estoy en un cuarto pequeño lleno de objetos antiguos junto con los demás

espectadores. Tenemos audífonos puestos y cada uno escucha una versión distinta de la misma historia. Quince variaciones en total. “El corazón delator” se descompone en las versiones del asesino, el cadáver, el detective, pero también del ojo, la muerte.

Miro, gracias a las indicaciones que me susurran, los artefactos ópticos, los corazones llenos de sangre, las cartas desplegadas en una esquina de este otro cuarto. La tercera parte de *Nevermore* muestra la voluntad de La Rendija por empujar los límites de la narrativa literaria y de las posibilidades escénicas en un trabajo arriesgado, sumamente poético y anclado en una performatividad del espectador. Una ficción de la que somos partícipes con el cuerpo.

Al final, la indicación para el cerebro que soy es sentarme en la banca que descansa en el centro de la habitación y mirar a todos los que cumplen su función en la historia. Un hombre se me acerca y me toca el hombro. Él escucha: acércate a la banca, tócale el hombro a ése que ya no está ahí, que vive en el futuro. “Él es Edgar Alan Poe”, escucha. “Te mirará extrañado porque los autores muertos no acostumbran recordar sus ficciones vivas”.

Cuando la obra termina poco después, lo que queda al salir a la calle es la sensación de que, en Mérida, hay una casa desde donde se recomponen las ficciones. Donde se les da vida y se les llena de poesía. Nosotros hemos tenido la suerte de ser cómplices inadvertidos de al menos una de ellas.

Teatro para sublimar la tragedia

Por Araceli Álvarez

“Escribí esta historia desde el verdadero arrepentimiento”, afirma Maye Moreno sobre *Casa Calabaza*, relato autobiográfico que desarrolló en el penal de Santa Martha Acatitla en Ciudad de México. Cumple una sentencia de 28 años por asesinar a su madre. Su texto ganó en febrero de 2015 el Concurso Nacional de Teatro Penitenciario y desde octubre de 2016 se presenta de manera profesional gracias al trabajo de El Arce Colectivo Escénico.

Antes de conocer su historia hay que conocerla a ella. Previo a entrar a la Casa Calabaza se proyecta una entrevista realizada en el reclusorio. Cuenta un poco de su vida, de sus gustos, de cómo siempre fue una niña invisible para sus padres, de su soledad, de su amor por las palabras “por lo que pueden hacer en el corazón”.

En el escenario tres Mayes coexisten: la niña, la adolescente y la adulta. A los 33 cometió el homicidio, pero hay que mirar al pasado para comprender su versión de los hechos. Entre las tres relatan que Hilda, su madre, se embarazó de su jefe. Éste se desentendió y fue Rigoberto, primo del padre, quien se hizo cargo. Las referencias a la amargura de Hilda son insistentes: “mamá era tormenta y furia, llena de frustración y pena”.

La niña, interpretada por Gloria Castro, está al frente; Mireya González, la adolescente, del lado derecho junto al largo espejo antiguo rodeado de retratos de la autora. A la izquierda, Patricia Hernández, la Maye adulta, frente a pilas de libros. Su madre y padrastro también están aquí: Hilda, amarga, fuerte, imponente, de esas mujeres que uno puede odiar a primera vista. Rigoberto, en cuerpo y voz de Alfredo Monsiváis, es un hombre contenido, débil, que juega un papel ambiguo, a veces comprensivo, siempre impotente para enfrentarse a la madre, incapaz de ponerle límites. En un momento dado se sugiere de manera muy sutil la posibilidad de un abuso sexual contra Maye adolescente. El elenco logra transmitir la tragedia. Destaca en especial la madre, la fuerza que impulsa la acción y a quien la actriz Erandeni Durán da fuerza y verosimilitud.

Se sientan en la mesa de madera, es la hora de la comida. Todos ejecutan una coreografía con movimientos repetitivos de manos y brazos entre cucharas y platos. Nadie habla, nadie convive, como tampoco sucedía en la realidad, según ha dicho la autora de la obra. Desde una vieja televisión situada en la cabecera de la mesa la imagen actual de la autora los observa, táctica que se utiliza entre otras escenas cuando la madre exige a la niña sonreír siempre y se ve desde la televisión un acercamiento a la boca de la Maye real que esboza una sonrisa.

La relación del espectador con la escena como alguien que entra en la intimidad de otras vidas se hace evidente en esta puesta: Rigoberto subraya que somos “sus invitados”; Hilda, que nadie nos invitó. Isael Almanza, director de Casa Calabaza, afirma que todos ocultamos nuestros sentimientos y encerramos nuestras tragedias familiares para que nadie se entere. Esta obra apuesta por abrir estos sentimientos, expresarlos.

Por momentos las explicaciones dirigidas al público alivian la tensión y el horror de la vida en la casa. Los espectadores ríen cuando Hilda señala que la madre de Rigoberto la odia. Pero después viene el regreso a la angustia cuando revela que tuvo que juntarse con él por la “carga inútil” que llevaba dentro. Se acentúa de manera efectiva el carácter de la madre; más aun cuando cuenta, entre carcajadas, que soñó a Rigoberto muerto en una zanja.

Maye en todas sus versiones es testigo de las peleas, de los reclamos. Recibe la angustia y sentencias de su madre: “tuviste la desgracia de haber nacido mujer y vas a sufrir, como yo”. Inmersos en la puesta en escena domina la inclinación a justificar el asesinato: cada elemento nos lleva ahí, desde la autora con su versión, el trabajo del director que le hace eco, hasta las actrices que hacen patente el sufrimiento interno. Las tres son partícipes del esperado final. La niña mira y la adolescente riega azúcar, mientras la adulta martilla con rabia una calabaza en un tratamiento no literal del asesinato.

Jorge Correa, considerado por la Unesco como el Padre del Teatro Penitenciario en México, considera que este tipo de trabajos permiten la transformación del individuo recluido. Esta historia y otras que ha escrito, han hecho que Maye encuentre un nuevo sentido a su vida, una identidad más digna. *Casa Calabaza* le ha dado a la autora el reconocimiento social y un respiro de libertad. Gracias al premio que ganó pudo acudir al estreno en Ciudad de México, donde el público le aplaudió de pie.

Es indispensable reconocer el trabajo que El Arce Colectivo Escénico ha realizado. El actor y director Luis Eduardo Yee participó como dramaturgista y continuaron el diálogo con la obra y la autora, mediante lo que se reforzó la fuerza del texto original. Con esta obra, se llevó por primera vez al ámbito profesional la obra de una dramaturga presa. Después de la experiencia, Maye ha escrito que ahora sabe que la vida es posible aún después de la tragedia.

Una Celestina de Juárez

Por Diana Tejada

El público es invitado a entrar a un *teibol* y sentarse en unas mesas de bar, un ambiente lleno de luces rojas, azules y humo artificial mientras strippers reparten cerveza. El montaje reúne al espectador sobre el escenario del Teatro del Bicentenario, donde hay diferentes espacios: una pasarela, un tapanco enmarcado por *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, tres aparadores donde las cortinas tapan y destapan a bailarinas, y una cama en una estructura de dos pisos.

La Celestina es un clásico reinterpretado haciendo alusión a Ciudad Juárez, dirigido por Perla de la Rosa quien regresa a la 38ª Muestra Nacional de Teatro después de presentar *TheNightStalker* en Durango 2013. Coincide con la celebración del décimo quinto aniversario de la compañía Telón de Arena. La directora artística cuenta con 30 años de trayectoria y se ha erigido como uno de los pilares del teatro en la ciudad del norte. Su quehacer podría denominarse teatro en resistencia por la implícita crítica social y denuncia a la violencia en una ciudad que ha sido catalogada como uno de los sitios más violentos del mundo.

El joven Calisto vive a la velocidad de sus emociones: es un motociclista que ofrece sus más preciadas pertenencias —su moto y su cadena de oro— a cambio de una oportunidad de estar cerca de Melibea quien lo rechaza. Grita entre líneas que su intención es más sexual que amorosa. Todo se percibe carnal a pesar de las rimas, la métrica de Fernando de Rojas funciona cuando lo dicen los personajes contemporáneos, fervientes de la atmósfera nocturna del *teibol* de Celestina llamado El Jardín del Alcohol.

Interpretada por Perla de la Rosa, la Celestina emula una gitana con una enorme cabellera de rastas, con una fuerte presencia escénica asentada a través de gestos altivos e imponente voz con los que da órdenes y formula conjuros.

La obra cambia de contexto y de época e incrementa su dureza cuando la Celestina juareense respeta el texto original y alude a su negocio de trata de mujeres al decir: “naciendo la muchacha, la hago escribir en mi registro, y esto para saber cuántas se me salen de la red.”

La entrada de Melibea nos remite al siglo XV al aparecer en un recuadro escenográfico que nos regresa por breves momentos a la convención del teatro a la italiana, hasta que ella baja a la realidad de Ciudad Juárez. Este diálogo de épocas se hace posible a través del vestuario, diseño de Rosario González y Guadalupe de la Mora.

Celestina convoca al demonio Plutón para que Melibea cambie de parecer y favorezca los deseos sexuales de Calisto. Él agradece a la alcahueta dándole su cadena de oro, misma que no quiere compartir con Sempronio y Pármeno. Como escarmiento matan a “la puta vieja” y cometen el primer feminicidio de la obra, que desencadena los homicidios de Sempronio, Pármeno y Calisto. Sucede a Celestina una de sus “hijas” y Melibea se entrega a la profesión más antigua que existe.

A pesar de tratarse de una casa de encuentro sexual, Perla de la Rosa encomienda a los hombres a realizar los desnudos, mientras que las mujeres bailan y participan del sexo sin desvestirse por completo. En conjunto logran una estética decadente y desaseada, inherente a un *teibol* clandestino.

Hay un ciclo que se repite, una fidelidad ciega a la matrona mayor a pesar del abuso y una tragedia que cuaja, no por tratarse de un clásico de la literatura teatral sino por el contexto mexicano que se plantea.

El juego de U

Por Mayté Valencia

Cero

El cuerpo de U no existe: es utópico. Es un cuerpo despojado de toda investidura cultural que va más allá de categorías dicotómicas como lo bueno y lo malo. Sin embargo, cuatro personajes buscarán alcanzarlo y el público será el juez que les ayudará en su intento. ¿Jugamos?

Uno

Los actores recrearán seis situaciones límite que plantean dilemas éticos. En cada escena dos intérpretes defenderán una postura opuesta y el público votará para decidir quién de ellos avanza en el tablero. La toma de decisiones no es sencilla. Las preguntas son tramposas. El cuerpo de U confronta tu postura ideológica con aquello de lo que es imposible deshacerse: la cultura, la sociedad, la historia, la religión: lo impuesto. ¿Cómo decidirías si no tuvieras encima toda esa vestimenta? ¿Si habitaras ese cuerpo utópico o pertenecieras a otro orden social?

Dos

Un revolucionario tiene en sus manos la vida del máximo torturador de la dictadura uruguaya y debe decidir si dejarlo vivir o matarlo convirtiéndose en un asesino también. Un transexual duda de su proceso de transformación y reclama una identidad indefinida. Una niña crece con perros salvajes y alguien considera su deber separarla de ellos para humanizarla. La posibilidad o no de la intervención del Estado para prohibir el amor carnal y consensuado entre un padre y su hija, y la disyuntiva de un abogado judío entre defender o no la libertad de expresión de aquellos que exterminaron a su pueblo. Estas son las situaciones a las que nos enfrenta la compañía Teatro Bola de Carne en su puesta en escena *El Cuerpo de U*, con textos de Bernardo Gamboa y Julieta Gamboa.

Tres

En una antigua casona de León que antes fue colegio, luego casa habitación y que ahora es un espacio cultural, los actores Bernardo Gamboa, Micaela Gramajo, Meraqui Pradis y Roberto Pichardo invitan al espectador a imaginar este cuerpo. Se trata de una intervención escénica en la que te llevan de un cuarto a otro utilizando entre otros elementos costales blancos y bancas para que el espectador tome asiento y observe las acciones. Vestidos todos con trajes de obreros color palo de rosa y botas, los actores son el eje de la teatralidad, en su relación con el público y el espacio del que se apropian.

Con diseño de Josefina Dellatorre e iluminación de Mario Gártor, cada habitación plantea un dilema distinto, donde el público. —orillado a una toma de decisión dicotómica entre alzar la mano con una U azul o una U roja— pasa de una presencia pasiva a tener una participación trascendente en la construcción de la pieza que, por su premisa, en cada función es distinta. ¿Qué diferencias hay entre presentar el trabajo ante la comunidad teatral y ante un auditorio conservador? ¿Hacerlo en la Ciudad de México o en cualquier otro estado de la República?

Cuatro

“Muy bien. Gracias a la estúpida democracia el torturador debe vivir”. El intérprete que haya ganado saca de una bolsa las fichas que cuentan sus pasos en el tablero. Las muestra al público y avanza. “Gana obturar la libre expresión”. ¿Realmente querías decidir eso? Las situaciones no aceptan matices. Las contradicciones brotan en este juego y es lo esperado: somos cuerpos embestidos por cargas culturales.

Cinco

Con dirección de Bernardo Gamboa, *El cuerpo de U* es una propuesta inteligente y fuera de lo común. No sólo resalta por el buen desempeño actoral y la cuidadosa intervención de los espacios que han sido iglesias, fábricas de hielo o incluso teatros como El Galeón en la Ciudad de México, sino también por su capacidad de detonar la reflexión y movilizar al espectador. Objetivos que tanto Micaela como Bernardo han explorado desde que fundaron su compañía en 2012 en la Ciudad de México, caracterizada por la experimentación escénica, el diálogo multidisciplinario y la complejización del pensamiento, que sucede en esta obra y en antecedentes como *Bola de carne* (2016) que le da nombre al grupo.

Seis

El Cuerpo de U es un juego espinoso y afilado. Aunque los espectadores no se conozcan entre sí, al salir existe la necesidad de conversar sobre lo que se vivió y discutir sobre la infinidad de posibilidades y matices entre cada dilema. Imposible salir de la misma forma en la que se entró.

La ciudad y la promesa

Por Juan Carlos Franco

Toda ciudad es una promesa. Habitándola existe la posibilidad de reconfigurarla, de pensar lo que sería de haberse construido todo lo que alguna vez ha sido propuesto: de imaginar una ciudad que nunca fue. Eso es Ciudades imposibles.

La Compañía Opcional dirigida por Aristeo Mora de Anda combina una investigación arquitectónico-urbanística y la intención de despliegue plástico que han acompañado sus obras pasadas. El resultado es una pieza que busca dialogar con la ciudad donde fue creada e incidir en su realidad, sobre todo en los cuerpos de los que la habitan.

La obra está dividida en dos segmentos. Primero una exposición, la Colección Fantasma, que despliega maquetas y planos de los proyectos arquitectónicos y urbanísticos abandonados, incluso algunos sin comenzarse. Junto con objetos hallados *in situ*, es una elaboración sobre el *objet trouvé*: publicidad inmobiliaria, escombros, canicas, incluso vestigios arqueológicos. Enseguida se construye una ficción, la de Esteban, un tapatío de 34 años que descubre los cuentos donde su abuelo narra los cambios drásticos en la ciudad: la Cruz de Plazas, el Hospicio Cabañas, la Avenida Vallarta y el Parque Morelos. El siguiente segmento es una “película en vivo”, la representación de la historia ficcional de una familia que habita en la Villa Panamericana, el complejo inmobiliario que habría de desarrollarse después de los Juegos Panamericanos de 2011 y que nunca se concretó.

Hay en *Ciudades imposibles* una voluntad de potenciar la tensión entre presencia y ausencia. Aunque el énfasis no está en lo político, se materializa entre los objetos exhibidos. Un periódico reza, por ejemplo, “Prometió y no cumplió” refiriéndose al alcalde de Guadalajara, Enrique Alfaro, y su vínculo con la demolición de la Unidad Modelo. También existe entre los recuentos orales de los Juegos Panamericanos. Sin embargo, también se implica en el contexto que trasciende la escena, como el dato ausente de que la Villa Panamericana costó mil 400 millones de pesos de los cuales el gobierno de Jalisco aportó 587 millones de pesos y ahora paga un millón al mes para mantenerlo en pie.

La pieza se soporta en el rigor técnico que permite anclar en lo plástico buena parte de la teatralidad de la puesta: la precisión y la calidad del diseño sonoro, de iluminación y mobiliario, así como del video grabado y en directo fundamentan la obra de manera estimulante. La obra encuentra en este rigor los recursos que magnifican la tensión presencia-ausencia que es el centro de la obra: el despliegue de los materiales frente a la voz espectral de los altavoces, el entramado ambiguo entre la actoralidad y la no-actoralidad, así como el puente entre la construcción audiovisual y la escénica. Mientras la grabación en vivo de los objetos presentes remiten a lo que se está narrando en ausencia —como si formaran parte de la casa construida en la ficción— en la proyección de video el entrevistado está en pantalla y el que hace las preguntas en escena.

Este dispositivo evoca la mimesis aristotélica. «No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad», leemos en la *Poética*. La pieza enfatiza esta posibilidad de la verosimilitud mediante la dramaturgia de María Cecilia Guelfi y del rigor técnico. *Ciudades imposibles* es, en este sentido, la obra más poética de la Muestra, un ejercicio radical sobre la historia, sobre *lo que es*, para dar cuenta de *lo que pudo haber sido*: una puesta en

ficción del documento, de la ciudad y de los que la habitan. Frente a la política —y la estética— del progreso que ha instalado el capitalismo tardío, este trabajo plantea una estética del desarraigo que la Compañía Opcional ya había desarrollado en las dos versiones de *Los encuentros secretos*, una revisión concreta de la experiencia del ser desposeído frente a lo que nos ha sido dado. ¿De quién es esta ciudad que es mía?, parece preguntarse la obra constantemente. Las repuestas son provisionales.

Traer una puesta en escena creada para un sitio específico a la Muestra Nacional de Teatro es, en cierto modo, desvirtuar la potencia misma de la obra, no sólo en cuanto a la construcción espacial sino a la relevancia en su contexto. En Guadalajara, la experiencia empieza en el Museo de la Ciudad, donde la Colección Fantasma es una intervención al acervo permanente del recinto; continúa con un recorrido de 600 metros de este espacio a Larva, que hasta finales de los 90 fue un cine y donde se desarrolla la película. Los primeros dos segmentos son orientados por una audioguía que susurra las historias a los espectadores. En el tránsito del museo al ex cine se resuelve, de un tajo irónico, la tan discutida pregunta sobre la pertinencia de este trabajo en un museo y no en un teatro.

Si bien la obra actúa sobre la ciudad que la acoge, sobre la que fue creada, tenerla lejos nos dio la oportunidad de ver una pieza que empuja el lenguaje escénico a niveles donde lo central es una reflexión profunda y activa sobre eso mismo que la alberga. Mucho se ha perdido en el traslado a otra ciudad, pero sería peor no tener una obra como ésta en la Muestra Nacional.

Oraciones para una virgen made in china

Por Juan Carlos Araujo

La virgen de Siqui, santa patrona del país Siquitibum, ataviada en un peculiar conjunto que combina unas chaparreras negras con un traje completo de piel sintética amarilla que le cubre todo su cuerpo y cara, comienza a comer una sandía. Primero sin prisas, deleitándose en el sabor de la fruta, luego con mayor urgencia entregándose a los placeres de cada mordida, hasta terminar devorándola con lujuria en una bacanal personal. Este inicio de la obra *Fancy Lupe* del escritor y director Pepe Romero marca una pauta sobre el montaje al que se va a enfrentar el público a lo largo de toda la obra.

Intencionalmente oscura en sus intenciones, irreverente en el manejo de lo sacro y provocadora por su erotismo y estética queer, *Fancy Lupe* es la más reciente performance del joven creador originario de Durango radicado en Ciudad de México. Cargado de intensas imágenes que van desde tres actores en ropa interior negra y orejas de conejo saltando por el escenario o una desgastante clase de aeróbics, hasta la recreación de la escultura *La Piedad* de Miguel Ángel con una fuerte carga homoerótica.

Es un acto de traición y rebeldía del director contra sus padres, contra Dios y contra su patria al poner en evidencia —de manera velada y obvia al mismo tiempo— el tipo de experiencias que vivió en su juventud como miembro activo de una poderosa organización de ultra derecha que sigue activa.

Tres de los cuatro performers que participan en la puesta, bailan al estilo Vogue mientras repiten una y otra vez durante más de cinco minutos un largo juramento sagrado a la organización secreta a la que ahora pertenecen. “El público no debe entender nada” es una frase que aparece múltiples veces durante el montaje. Esto puede llevar a pensar que Romero se está burlando de los presentes o está poniendo al límite su paciencia con escenas excesivamente largas, sin embargo logra una denuncia contra ese país imaginario capaz de permitir todas las vejaciones y humillaciones, siempre y cuando se respete a la Virgen del Siqui.

También es un acto de protección para que los límites de la ficción no se rebasen y desemboquen en una realidad como a la que hacen una especial mención. Se trata del hecho que sucedió el 28 de Julio de 1981. Ese día, al interior del Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, los miembros de la compañía Infantería Teatral Veracruzana fueron brutalmente atacados por un grupo de choque durante una representación de la obra *Cúcara y Macara* de Oscar Liera. La razón fue que el dramaturgo satiriza tanto a la iglesia católica como el fervor por la virgen del Tepeyac.

Entre pedazos de carne que son lanzados con unas raquetas para impactar contra el cuerpo de un actor, Romero deja en claro que *Fancy Lupe* es un acto artístico egoísta. Él dice y hace lo que quiera para lidiar con sus propios demonios, exorcizar los golpes tanto físicos como emocionales vividos en su juventud. Los asistentes han sido invitados a ser partícipes de ello, por ejemplo, uniéndose al pánico que sienten los actores ante la posibilidad de que en cualquier momento un grupo armado pueda irrumpir la función por considerarla ofensiva como sucedió hace ya más de 35 años.

Es importante mencionar que la obra *Fancy Lupe* que llega a la Muestra Nacional de Teatro no es exactamente la misma que fue seleccionada. Esto se debe a que Alan Balthazar, encargado de darle vida a la virgen del Siqui, falleció un mes antes de que comenzara este encuentro teatral. Dado que la construcción del personaje estaba tan íntimamente ligada al actor, Pepe Romero decide en homenaje a

su memoria no sustituirlo. Apostó por crear una nueva interpretación de la virgen como un ente sin cara. El resultado de esta nueva propuesta, interpretada ahora por Alberto Perera, es una deidad que se pasea por el escenario tambaleándose en sus tacones y que baila marcando solamente los pasos, en un todo carente de intención dramática.

Ya sea limpiando con gran sensualidad el piso sucio del escenario, rezando un deformado *Ora pro nobis* o manipulando unas lechugas con violencia o deseo, Mariano Ruiz, Emilio Bastré y Ángel Zapata se entregan física y emocionalmente durante todo el montaje. Resulta fascinante ver a Ruiz coqueteando cínicamente con el público mientras deja caer agua sobre su cuerpo semi-desnudo, a Bastré derramando jugo de sandía desde sus ingles o a Zapata reaccionando con ojos desorbitados al ser agredido por una inmensa nube de humo blanco.

“Entre más nos golpean, más se asientan nuestras bases.” El país de Siquitibum ha sido diezmado por años a causa de la corrupción, la ambición desmedida y una violencia que pareciera nunca terminar. No hay cambio. La gente que aquí habita nunca se levantará en protesta y jamás se exigirá de sus gobernantes un exhaustivo rendimiento de cuentas. En vez de eso, hay que rezar a figuritas de cerámica hechas en china para que las cosas mejoren, para que la maldad del mundo desaparezca — homosexuales incluidos, por supuesto— y para que aquellos que insultan a la fe con sus obras de teatro sean duramente castigados. En medio de un montaje irreverente, violento y provocador que pareciera haber sido diseñado para no entenderse, *Fancy Lupe* es muy claro en su denuncia de cómo se ha vendido la fe y la patria, en cómo el pueblo puede ser manipulado con toda libertad.

Tijuana: Entre la culpa y la belleza del instante

Por Said Soberanes

Un hombre de pie sobre una pequeña cama de tabiques insinúa un baile casi ritual con gestos extraídos del break dance y la cumbia villera, la luz surge de dos puntos contrarios generando claroscuros, mientras, en el fondo, el paisaje de una ciudad está dibujado ásperamente en un telón. Una pantalla colocada en el centro izquierda del espacio nos presenta el nombre de la obra: *Tijuana*.

Como primera parte de su proyecto de 32 obras sobre *La democracia en México 1965-2015*, la compañía Lagartijas Tiradas al Sol presenta un documental escénico dirigido por Gabino Rodríguez y Luisa Pardo que narra una investigación encubierta. Gabino viviría por seis meses con el salario mínimo, \$70.10 para 2015, en una maquila tijuanaense bajo el nombre de Santiago Ramírez. Los espectadores tijuanaenses reconocieron la dimensión ficcional de la investigación, que invita a reflexionar sobre los límites de la realidad y la ficción. Las reglas del juego se ponen sobre la mesa desde las primeras palabras de la puesta: “Yo actuaré lo que para ellos es la vida”. No es una mentira lo que vemos, es una realidad imaginada.

Con un elaborado trabajo actoral, Gabino narra las desventuras de la precarización: Su llegada a la ciudad le lleva a la colonia Presidentes, donde las casas existen inconclusas, con muros y varillas expuestos, un pueblo que construye sus propias leyes y fluctúa entre la ilegalidad y la clandestinidad. La monotonía actoral resuena con la monotonía de la maquila, donde el cuerpo se vuelve parte de una máquina impersonal y la dignidad individual es invisible.

Santiago reconstruye con la cama de tabiques la línea del horizonte barrial, mientras en la proyección Gabino se cuestiona sobre la incoherencia ética de encarnar al lumpemproletariado desde la postura cómoda de la clase media intelectual. Gabino bebe en la proyección un espresso mientras que Santiago en escena da un trago a su Red Cola.

La proyección de video —a cargo de Chantal Peñaloza y Carlos Gamboa— y el diseño de iluminación —trabajado por Sergio López Viguera— fortalecen lo que la dirección y la actuación proponen. La pobreza se expone con una paradójica belleza que aparece inesperadamente en el paso de un avión mientras Santiago se recuesta agotado, o el derrumbe de unas casas mientras Gabino comienza a intuir los estragos del experimento en él.

Gabino siente miedo al saber de un linchamiento sucedido días antes: El teatro se oscurece por completo, el audio del linchamiento descrito previamente empieza a correr, los gritos de hombres entusiasmados por la sed de venganza, una mujer que rasga su garganta rogando por la vida del hombre golpeado —violador señalado por una joven del barrio—, los sordos golpes que se ensucian por el ruido de grabación, atormentan al espectador que sólo podrá ver el destello de un cuadro del video, en el que el rostro deformado y ensangrentado del violador se adivina.

Nos hemos preguntado en la Muestra Crítica ¿cómo representar la violencia? *Tijuana* contesta con la metonimia de lo inesperado. Un instante es suficiente para entender la crueldad, pero también la belleza de mundo.

En el momento final, en un tono aleccionador y un tanto sentimentalista, Gabino se cuestiona desde el bar que frecuentaba ¿por qué las cosas no cambian si bastaría con la voluntad de unos cuantos para ser mejores? Hubiera querido decir a los parroquianos que los extrañaría, sin saber qué más hacer. Y entonces... Sucede el milagro de la danza, mezcla de breakdance y cumbia villera, ritual en que culmina la culpa por su impotencia para ayudar a la gente con la que convive, de dar a la familia que lo hospedó algo más que un viaje a la playa. Mientras que en la pantalla el paisaje del mar y el cielo se invierten, las preguntas de Gabino atizan la culpa de nuestra comodidad de clase media. Pero ¿cómo imaginar un mundo otro? ¿Cómo evitar que la culpa se convierta en una activa evasión de lo real?

Una lucha que no debe olvidarse jamás

Por Juan Carlos Araujo

Invertidos, lagartijos, mariposones, maricones, jotos, putos: es interminable la colección de vocablos peyorativos acumulada en México para nombrar a los hombres que se han atrevido a desear a otro hombre. No importa si fue en 1901 en una de las mejores casonas de la ciudad, en un anónimo motel en 1969 o en los confines académicos de una universidad a principios de los años noventa: la diferencia fue castigada, la sangre se derramó.

La homofobia en México, desde el punto de vista de quienes la han padecido, es abordada por el escritor y director Juan Carlos Franco en su puesta *Los Delirantes*, un ambicioso trabajo dramático que busca abarcar tan enorme tema a partir de eventos sucedidos en tres décadas diferentes.

La investigación documental que Franco realiza durante el proceso de crear *Los Delirantes*, la tercera obra de su Trilogía Del Reino, es evidente y encomiable. Sin embargo, la utilización de la información recabada cae en escena en los peligrosos terrenos de lo aleccionador y la denuncia anteponiéndose al buen flujo narrativo de las diferentes historias. Su empeño por dejar en claro que el gobierno de México tenía campos de concentración para homosexuales en Yucatán, que Diego Rivera, Xavier Villaurrutia, José Clemente Orozco y, por supuesto, José Guadalupe Posada fueron blancos para insertar la homofobia dentro del inconsciente colectivo de la sociedad mexicana o la manera en que las noticias reportaban con sensacionalismo un crimen de odio, empantanar el interés que se genera sobre las muy interesantes historias de un joven contador inexperto en el amor y un muchacho maya de bajos recursos, de dos amantes que deben ocultar sus deseos dada la doble vida que uno de ellos lleva y de un profesor de historia y su pareja, víctimas de la férrea convicción con que defienden sus ideas.

Algunas de las múltiples y variadas decisiones en que Juan Carlos Franco toma la dirección de *Los Delirantes* incluyen desnudos totales que parecieran querer provocar más que proponer, cambios constantes de vestuario al inicio del montaje para reflejar las distintas anécdotas, pero que después quedan en el olvido, la presencia omnipresente de un candil que distrae al ser utilizado sin ningún tipo de aportación y un ritmo vertiginoso que impide apreciar las palabras. El resultado es una sobresaturación de elementos que terminan ensuciando y entorpeciendo la puesta, que podría beneficiarse si se reconociera que menos es más.

El recurso que fortalece la totalidad de la propuesta está en la iluminación de Alfred Pérez, capaz de crear una gama de ambientes y evocar sensaciones. Es así que la luz dorada que baña a dos jóvenes en su primer encuentro en una fiesta repleta de caballeros enriquece la expresión del deseo que ambos sienten; las sombras con que se crea un mundo italiano de blanco y negro donde dos desconocidos se dan un beso cobra tintes cinematográficos y una cruda luz blanca sobre un hombre enfermo al momento de mencionar a su madre sugiere los matices de su relación con ella.

Mientras escucha la perorata académica con la que su amante Eduardo defiende su cátedra de Historia de la homosexualidad en México, Dante replica con calma aparente mientras su mano izquierda rasga el brazo del sillón en el que se encuentra postrado. Por su parte Eduardo, empoderado por sus convicciones reaccionarias se muestra ciego ante la clara debilidad de quien lo escucha y a quien dice

que ama. Esta primera escena de *Los delirantes*, enriquecida por el ligero detalle en la actuación de Jorge Martinolli y por la pasión que desborda Fernando Carvajal, es contundente al mostrar a un personaje que se debate entre la calma y la tormenta y a un hombre ciego ante lo evidente. Por desgracia este es de los pocos momentos en los que funciona el trabajo actoral, en un todo entorpecido por la ráfaga de diálogos, sin una verdadera intención o por una falta de matices en la construcción de una plétora de personajes que se encarnan.

Se dice que aquellos que olvidan su historia están condenados a repetirla. La comunidad homosexual en México y en buena parte del mundo ha logrado enormes avances en su lucha por la igualdad, la aceptación y la inclusión. La amenaza de regresiones de estas conquistas no debe desestimarse. Muchos jóvenes gay no tienen la menor idea de la muy dolorosa y sangrienta lucha que sucedió no hace tantos años para que ellos puedan gozar de la enorme libertad que hoy disfrutan. Es de verdadera urgencia que esta historia jamás sea olvidada. Hay mejores maneras de contarla.

60 extraordinarios minutos

Por Mayté Valencia

Esta es la historia de un secuestro. De una mujer que espera volver a ver a su hijo. De un victimario a quien su situación económica lo llevó a la desesperación. De dos madres que darían su vida por sus hijos. La obra *60 minutos* del director y dramaturgo tehuano Marco Pétriz, es un espejo que trasciende una situación específica y te enfrenta a la realidad nacional.

Extraordinario. Así se podría calificar el trabajo que realiza el Grupo Teatral Tehuantepec. En una casona antigua de León, los actores Gabriela Martínez (Crescenciana, la madre), Azucena Desales (Sara, la secuestrada) y Hugo Ramírez (el hijo) se desenvuelven en un montaje potente y lúcido donde cada uno de sus movimientos y la forma en la que se utiliza el espacio tiene un sentido preciso. Con el público situado dentro del patio —con acciones que suceden dentro y fuera de su rango de visión— Pétriz explota cada rincón de la casona: los cuartos al fondo y los laterales, las entradas y salidas.

“Señora, estoy secuestrada”. Las palabras marcan el primero de los diversos giros dramáticos que sorprenden durante la obra. Es así como Crescenciana —una mujer de gran fortaleza y temperamento— descubre el delito que cometió su hijo y se ve envuelta involuntariamente en éste. ¿Ayudará a su hijo al saber que está amenazado de muerte o será empática con Sara, madre de un niño pequeño?

Los conflictos que tienen cada uno de los personajes son complejos. Aquí no hay buenos, ni malos. Pétriz consigue en su propuesta que un hecho violento se mire desde diversos ángulos: la familia, el amor de una madre, la clase política-económica privilegiada, los rencores sociales, la empatía humana y la dificultad de crecer en una sociedad desigual.

La escenografía de Jorge Lemus utiliza el mismo espacio de la casona. Con algunos elementos como un angosto tejado, cubetas blancas utilizadas como asientos y un costal improvisado para boxear, lleva al espectador al patio de un hogar humilde de alguna población rural que podría ser Tehuantepec o cualquiera otra del país. Una radio —que soporta toda la música del montaje— y un pequeño altar con la imagen de Cristo son sutiles referencias a la forma de vida de esta familia que conserva su religiosidad.

Para lograr un teatro poderoso sólo se necesita un espacio, el que sea, y un trabajo actoral entregado. La propuesta de dirección de Pétriz apuesta por la sencillez y lo preciso. Así es en *60 minutos*, una obra en la que los largos procesos de ensayo se reflejan cada momento en la corporalidad, voz y presencia escénica de los intérpretes. Gabriela Martínez, en especial, es extraordinaria. Su actuación consigue que una acción tan cotidiana como lavar y barrer el piso tenga el mismo rigor que un fuerte enfrentamiento, a punto de pistola, con su primogénito.

“¿Qué serías capaz de hacer por tu hijo?”. “Dar la vida”, contesta Sara a la madre. “Ahora sí nos entendemos”. La luz comienza a apagarse poco a poco hasta enfocar el rostro de Crescenciana. Ha quedado sola en el escenario. El ambiente entre el público queda en suspenso. Terminó la obra, pero resuena: el teatro de Pétriz cimbró.

Metáfora de un país hundido

Por Araceli Álvarez

¿Cómo hablarle a una sociedad de un país en el cual en los últimos veinte años más de una docena de exgobernadores han sido investigados por corrupción? El director David Olguín lo logra a través de un trabajo poderoso y contundente en el montaje *El inspector* del ruso Nikolái Gógol, una sátira política estrenada en 1836.

El alcalde de un pueblo reúne a sus funcionarios para darles una noticia: un inspector llegará de incógnito en los próximos días, no se sabe cuándo ni cómo. Incluso puede que ya haya llegado y los esté observando. El grupo reunido entra en pánico porque la ciudad es un caos. La basura inunda las calles, en el hospital los enfermos no tienen medicinas, el juez trabaja entre animales de granja y el supervisor de escuelas no controla sus maestros. En medio de la histeria les anuncian que un extraño está hospedado en la posada del pueblo. Inmediatamente todos concluyen que se trata del inspector. Nadie repara en el hecho de que en realidad es un apostador que se quedó varado porque ya perdió todo su dinero.

David Olguín respeta el texto y lleva la sátira al extremo. El juez del pueblo es la perfecta representación del político corrupto —panza inmensa, ignorante, torpe e hipócrita— que no teme reconocer que frente al trabajo prefiere cerrar los ojos y estirar la mano para recibir sobornos. Otro ejemplo es la escena cuando cada funcionario tembloroso se presenta ante el supuesto inspector con la finalidad de pasarle dinero — a veces se les cae “sin querer”, otras se lo dan a modo de “préstamo”— con la esperanza de que ignore el caos. Al fondo, los demás espían desde todos los ángulos soplando respuestas por si el funcionario al frente queda en blanco o conteniéndose de no golpearlo si los está delatando.

La obra se desarrolla de manera ágil gracias al conjunto escenográfico diseñado por Gabriel Pascal que permite apreciar distintas escenas que ocurren al mismo tiempo. El escenario está compuesto por una pila de sillas de madera que sirven para sentarse, para descargar la ira de los personajes o para subir y bajar a un recuadro en la pared de metal que completa la escenografía. Hay un detalle que no todos perciben. El maniquí que acompaña todo el montaje, a veces sentado en el montón de sillas, a veces asomándose detrás de la pared, es Gógol.

Pese a que todos están vestidos de traje y sombrero negros con camisa blanca, tienen detalles que los distinguen del otro. Como el color del zapato o corbata. Además el director logra que cada personaje sea único y que los actores se entreguen apasionadamente a su figura. Por ejemplo, el actor Enrique Antillón que interpreta dos personajes. Por un lado es el jefe de correos cuyo pasatiempo es revisar las cartas de los pobladores. Su rostro refleja la ilusión de vidas ajenas mientras lee los secretos de los demás. Momentos después es el ayudante del supuesto inspector, un pillo hambriento y hartado de su amo cuyos ojos se desorbitan si huele comida, monedas o mujeres.

Los nombres de los personajes podrían situar la obra en Rusia, sin embargo también podríamos estar en cualquier época y cualquier lugar. El director hace un guiño a la actualidad cuando la hija del alcalde, una

joven mimada e infantil, aparece en escena con audífonos rosas, cantando una canción de princesa de Disney. El presunto inspector no ha parado de aprovecharse de la confusión, incluso se compromete con la primogénita del alcalde. Éste y su esposa bailan imaginando su prometedor futuro al lado del “influyente yerno”. Mientras los vemos podemos figurarnos a cualquier pareja de nuestra política, que tampoco les importaría vender su hija o su madre por ambición. Perfectamente podría ser nuestro Javier Duarte, exgobernador de Veracruz, que saqueó el estado y cuando decomisaron objetos de colección encontraron una libreta de su esposa con una plana llena de: “Sí merezco abundancia”.

En el teatro de David Olguín no faltan imágenes metafóricas que encierran una fuerte crítica social. En *El Inspector* los funcionarios entusiasmados por la fácil fortuna que promete el matrimonio de la hija del alcalde y de la que esperan ser embarrados, se desenfrenan, se embriagan, se desnudan. La escena culmina cuando del recuadro de la pared aparece el funcionario de panza inmensa ondeando la bandera de México cual fiesta nacional. Por si hacía falta decirlo, Olguín subraya que también somos ese pueblo ciego, borracho de espectáculo y de ambición, ávido de huir del hoyo que hemos cavado. Después de 130 minutos el único silencio que se hace en la sala es al final cuando el alcalde lanza pregunta: “¿De qué se ríen? ¡De ustedes mismos!”.

Trans [pieza documental sobre la identidad de género]

Por Said Soberanes

Cuando se escucha el título: *Trans* [pieza documental sobre la identidad de género], del grupo TransLímite [alternativa-escénica], surge el temor de una acrítica apología de toda práctica transgénero y un ataque a la heteronormatividad y al feminismo radical transexclusionista (TERF por sus siglas en inglés): No es el caso.

A partir de la dramaturgia de Bruno Ruíz, que renuncia a la organización textual de acciones dramáticas para configurar la encarnación de un argumento, la obra se vuelve un espacio de reflexión activa y colectiva: ¿Qué significa tener un cuerpo? ¿Aceptar este cuerpo dado es identificarse con él? ¿Qué implica que ese cuerpo esté sexuado y más importante aún que este sexo se pueda transformar?

Desde estas dudas, Víctor Padilla, encargado del dispositivo escénico, propone una camilla metálica y un par de luces cenitales movibles para recordar una sala de operaciones y una mesa de disección forense, espacios donde se experimenta la transexualidad y que serán abordados en la obra: El exhibicionismo mediático de Caitlyn Jenner, dispuesta a gastar millones de dólares para encarnar un ideal femenino por medio de la intervención quirúrgica, que en ella se toma como un acto de valentía laureable; y una anónima mujer trans encontrada en la sierra de Chihuahua envuelta en una bandera mexicana y con botas de trabajo masculino —del que sí hacen los vatos—, que se condena al olvido en la morgue.

La obra no ofrece conclusiones definitivas, nos da pautas para pensar las condiciones socioeconómicas que diferencian el tipo de exclusión de diversas formas de transexualidad. Por medio de la proyección de contenidos documentales, a cargo de Isabel Campaña, se encuadra el contexto que las engloba y en el que se evidencia la invisibilidad de los hombres trans y el mapa global de los transfemicidios donde México se encuentra en un alarmante foco rojo.

Una mujer con “ropa de hombre”, interpretada por Cecilia Ramírez Romo y otra que por medio de vendas trata de esconder sus senos (práctica común de los hombres trans), interpretada por Myrna Moguel, experimentan con el principio de identidad por medio de cajas de cartón: “Si mi identidad está en una caja y en la otra está la otredad, ¿qué sexo le dimos a nuestra caja? ¿Qué pasa si vemos la identidad como una caja de cartón? ¿Qué pasa si mojamos esa caja?”.

Con brillantez y contundencia, las actrices nos acompañan por estas reflexiones y exponen el tema medular de la puesta: antes de discutir las acciones de un cuerpo, hay que lograr que ese cuerpo importe, **que ese cuerpo sea**, sólo entonces podremos discutir sus acciones.

Los puntos más frágiles de este trabajo son la exposición de la teoría de Paul B. Preciado, antes Beatriz Preciado, sobre la relación entre sexo y género, que desprecia lo orgánico y se ensimisma en la voluntad (cosa que no termina de cuadrar con el tono de descentralización identitaria y de énfasis en el cuerpo que tiene la obra); y por otro lado, al cúmulo de reflexiones teóricas expuestas que hacen al conjunto difícil de seguir, no le beneficia el sobrecargado tono melodramático que envuelve a la obra. Por otra parte, la música, a cargo de la chelista Monique López, resulta un acompañamiento inocuo.

Luis Rodríguez, director de esta puesta, enriquece las frases proyectadas sobre el fondo del teatro desnudo, mediante la composición de una imaginería mítica de la dualidad y del interregno genérico valiéndose de los cuerpos de las actrices. Las imágenes referencian al Narciso que se ama a sí mismo (y que al mirarse moja la caja de cartón); *la pietá*, donde el cuidado de una madre acoge al hijo que ha fallado en su encuentro con la realidad (mientras que la madre de Javier, con disforia de género, nos cuenta en una proyección documental su entrega inequívoca a su hijo); el andrógino platónico o Agni, el dios védico del fuego, que reconoce la indeterminación primigenia de la realidad que se volverá dual (en plena discusión sobre la artificialidad del binarismo genérico).

El acto de velar y darle simbólicamente no uno sino todos nuestros nombres a la *trans asesinada en Chihuahua (2015)* clarifica que el reconocimiento del cuerpo-otro no es sobre un cuerpo abstracto, sino en ese, el despojado, el arrojado, sin revictimizar, pero visibilizando.

Las preguntas que abre esta propuesta, que no quiere responder sino arraigar en nuestra singularidad, nos remiten a la línea curatorial que le enmarca en la 38 MNT, Cuerpo e identidad, que valdría la pena dilucidar en su cruce con las demás propuestas temáticas que participan en la muestra.

Objetos para Doña Eva

Por Diana Tejada

Entrar a un espacio sin butacas, con muchos objetos vetustos acomodados para su contemplación, es una propuesta de teatralidad no convencional. Una rústica iluminación sepia, actores con vestimenta vintage y fotografías en blanco y negro colgadas en paredes deterioradas de una antigua casona barroca que el público recorre mientras escucha la historia de la vida de Doña Eva.

Sirviéndose de 800 kilos de tiliches ubicados cuidadosamente en seis habitaciones, la compañía potosina Three Monkeys Teatro, conformada por Irma Hermoso, Caín Coronado y Leonardo Martínez comparten las anécdotas que conforman la obra *Diógenes, objetos narrantes detrás de la puerta*. En el marco de la Muestra Nacional de Teatro se realiza en el foro-restaurant El Kino ubicado en uno de los barrios más antiguos de León. *Diógenes* es su segunda obra en el formato de intervención de espacios.

El síndrome de Diógenes se manifiesta a través de la acumulación de objetos como una manera de evadir la sensación de pérdida de un ser querido, un fenómeno que en México no es catalogado entre las enfermedades mentales. Es con esa explicación y la presentación de Evangelina Barco —Doña Eva— que la actriz Irma Hermoso invita al público a pasar a la casona. Desde su inicio, la historia se encomienda en homenaje a las abuelas.

La pieza es un recorrido escénico donde los actores se desarrollan en dos vertientes: cuando asumen los personajes y cuando se distancian de ellos para, desde la figura del narrador pensar e imaginar cómo se veían o cómo se relacionaban con molcajetes, radios, juguetes, dulces, rifas, televisiones análogas y teléfonos pegados a la pared. Es así como el espectador ve crecer a Doña Eva en diferentes contextos como hija, esposa y madre que tras un aborto adopta al niño Juan.

Doña Eva fue una chiquilla enfermiza que no tuvo una sana relación con sus papás y fue forjada con el filo que usó su abuelo al suicidarse frente a ella. Obligada a casarse con el tortillero del barrio porque la sociedad lo creyó conveniente, su matrimonio estuvo acompañado por la violencia de su suegra; la infidelidad, la infertilidad, la diabetes terminal de su marido y el aislamiento voluntario al que se entregó al enviudar.

Son muchas las dolorosas vivencias recreadas con gracia por objetos que adquieren una nueva utilidad, como cuando escenifican la propuesta matrimonial usando la cabeza de una muñeca y el torso de otra. Pero también hay un momento de júbilo, reunidos en una pequeña habitación el público se transforma en esos niños que compraban mazapanes, rifas o canicas a Doña Eva en su tiendita, cumpliendo así su anhelo de tener varios hijos.

La actuación de Irma Hermoso, que lleva el ritmo de la narración, se ejecuta con carisma a pesar del protagónico que desarrolla. Por momentos Leonardo Martínez pierde la atención del público dado que no proyecta la voz lo suficiente. En ocasiones, este ejercicio del recuerdo es interrumpido por un cambio de convención con desahogo cómico que instaura innecesariamente conflictos artificiales entre la compañía. El público es regresado bruscamente al presente y se requiere de una reconstrucción de la atmósfera.

En la última sala que se visita, Doña Eva nos recibe a través de una entrevista grabada y proyectada en tres antiguos televisores. Es aquí donde afirma que es la primera vez que cuenta su historia de esta forma y que sí, fue feliz. Finalmente el síndrome de Diógenes que se explica al inicio pasa a ser buena excusa para contar la historia de Doña Eva a través de los miles de tiliches reunidos.

La rabia: Una espiral de violencia

Por Mayté Valencia

Una niña observa cómo su madre es violada por tres soldados. Una madre busca a su hijo desaparecido. Otra mujer es testigo de cómo, día tras día, el hombre con el que comparte su casa es quien se encarga de “levantar” a las personas. A través de la historia de cinco mujeres, *La rabia* escrita por el director y dramaturgo guanajuatense David Eudave, intenta crear cuadros sobre los efectos de la violencia que azota al país.

¿Cómo abordar un tema tan explorado en la creación escénica mexicana sin caer en el lugar común? La propuesta dramática es fragmentada. Las cinco historias, sin sucesión lineal, sólo tienen como hilo conductor el conteo de cada cuadro, del 1 al 43 (número simbólico en la realidad mexicana por la desaparición de los estudiantes normalistas) y el lenguaje absolutamente descarnado: violaciones, asesinatos, trata de mujeres, humillación y muerte.

¿Por qué hablar de la violencia, una vez más, desde la violencia misma? ¿Acaso no hay más formas? En un país donde este tema es tan urgente es preciso pensar desde qué lugar y cómo se enuncia. Nunca será igual una representación de este tipo en un estado como Tamaulipas, Guerrero o Chihuahua —que viven esta brutalidad de manera más cruda— a una en Guanajuato o la misma Ciudad de México. En el caso de *La rabia* se percibe la distancia.

Ocho alumnos de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato (Lorenie Jiménez Moedano, Araceli Velázquez Estrada, Perla Mariana Rodríguez, Claudia de los Santos, Elena Spindel, Job Díaz, Sergio Rojas Ortega y Mauricio Romo) participaron en la dirección escénica colectiva y son los encargados de interpretar los distintos personajes de la obra que también incluye cantos y una suerte de coro.

El escenario está casi desnudo. Una banca, que los actores utilizan para generar ritmo en las partes musicales, un banco y un féretro siempre presente, son los únicos elementos en el montaje que junto con las proyecciones audiovisuales intentan ubicar los escenarios de cada uno de los relatos. Una sobria iluminación acompaña a los actores en el hecho escénico que principalmente recae sobre ellos.

Es perceptible su falta de experiencia. El uso del espacio recuerda a los primeros ejercicios de una carrera de actuación y la parte musical es desafortunada, ya que no hay un trabajo profundo de técnica vocal ni entonación. Aunque hay algunos momentos de interpretación genuina, las actuaciones quedan a deber: Los actores no sienten sus palabras y, por lo tanto, tampoco las transmiten al público. Hay dolor impostado: lágrimas, gritos, caras desencajadas que no terminan de convencer.

El texto dramático tiene una estructura compleja y enuncia sucesos relevantes en la realidad nacional — la participación del ejército en la violación de los derechos humanos, las familias en busca de sus desaparecidos— que la dirección colectiva, coordinada por Eudave, no supo resolver.

Estas fallas son entendibles dado que el elenco aún está dentro de un proceso pedagógico que, con tiempo y dedicación, puede mejorar. Si se mira como un ejercicio de aprendizaje sí existen logros de los actores y el director. Los jóvenes hablan desde la rabia: Es un grito juvenil hacia un suceso que sacudió (y sacude) al país, pero al que le falta auto-reflexión y madurez.

¿Por qué la dirección artística decidió insertarla dentro de un mismo paquete donde se espera ver teatro profesional? ¿Por qué no hacer la distinción entre éste último y el teatro universitario, como sí se ha hecho en otras Muestras, donde a todos los espectadores les quede claro que se trata de una obra en proceso? ¿Este trabajo es parte de la cuota que tiene que haber en cada estado sede? Contextualizar la producción de esta obra era un paso previo necesario. Incluir teatro universitario no es el problema: lanzar a los creadores al ruedo sin ninguna indicación previa dentro la programación, sí lo es.

Parecer sin ser

Por Araceli Álvarez

El dramaturgo sonoreense Sergio Galindo inauguró la programación de la 38 Muestra Nacional de Teatro en León, Guanajuato con la obra *No ser sino parecer*, parte de la trilogía en verso del autor, presentada por la compañía Julías Teatro. Los principales aciertos de esta puesta dirigida por Paulo Galindo son la destreza del elenco, así como el uso de un dispositivo escenográfico diseñado por Sergio Villegas y Emilio Zurita, que remite al teatro de carpa de inicios del siglo pasado.

Es una farsa ligera que cuenta la necesidad de dinero de un actor que se cruza con un político que necesita un doble para escapar de las amenazas del narcotráfico, una situación de enredos que logra momentos de hilaridad. La rima se utiliza en todos los diálogos salpicada de jerga sonoreense, de un modo que al público lego no le queda claro si se trata de versos o de libres consonancias.

Al inicio vemos una referencia a los carteles de propaganda política que hay en cada esquina del país en época de elecciones. El candidato a la presidencia, Francisco Flores Peña se aparece como foto viviente en un recuadro en la manta que funciona de pared. El político, de camisa, saco y sin corbata, asoma con la retórica acostumbrada. Su tartamudo y amanerado secretario particular, una lastimosa caricatura de la homosexualidad, se queda enredado entre las telas mientras el actor y su ayudante deliberan si aceptan o no la propuesta, a la que ceden atraídos por la paga.

Entre las ofertas de corrupción que recibe el candidato está la de unos vivales de proporcionarle una cachonda mujer a cambio de que al ganar las elecciones les permita “sembrar”. Le advierten que no les gustan los rajones. La mujer interpretada por Francisco Verú, se presenta como grotesca mercancía para el personaje y un efectista recurso cómico para el público. La mención de la violencia que cada día mata a 76 mexicanos, según las cifras oficiales, apaga las risas en el público, aunque no se vuelve a hablar del tema. El actor acepta fingir ser el político y en adelante no se vuelve a saber de los delincuentes ni de sus demandas y amenazas.

Entre las vagas menciones específicas a realidades nacionales, encontramos una referencia al presidente Enrique Peña Nieto: “Ya me sonaba lo de Peña”, le responde el ayudante al político Francisco Flores Peña cuando le explica cómo van a hacer la tranza con lo del doble.

El intermedio rompe la dinámica de la obra y el regreso al segundo acto nos trae más chistes, rimas y el planteamiento de más situaciones que no llegan a ningún lado. Ejemplo de ello es la intención del ayudante del actor de construir un acueducto. No sabemos si quiere aprovecharse o hacer una construcción benéfica para la ciudad. Del piso abre una trampilla para sacar un largo tubo azul. El ayudante explica a Flores su idea quien, sorprendido, la mejora: que la construcción pase por su rancho para que pueda ordeñarla.

El chiste podría remitir al Monumento al Tubo que se construyó en Sonora en 2012. El gobierno estatal creó una escultura de un tubo que costó 10 millones de pesos para conmemorar la construcción del Acueducto Independencia, obra que al final fue cancelada. El político se va por el largo tubo azul, como la crítica que lanzó.

Paulo Galindo, director de la puesta, interpreta al ayudante del actor. Involucra al público a lo largo de la función, un recurso cómico que acaba por desgastarse. Los personajes no evolucionan. En el caso del actor que hace de doble del candidato no vemos otro objetivo que actuar, no tiene mayores expectativas ni conflictos de conciencia. En ese rol, el autor de la obra Sergio Galindo, se mueve con la soltura de su larga trayectoria. Francisco Verú, quien además de la mujer hace del político, se mantiene en el tono del burócrata corrupto, cobarde y aprovechado. Completa el cuadro Saúl Barrios, quien con su personaje tartamudo seduce y causa risas, pero se queda sin desenlace.

Al final ninguno de los implicados tiene consecuencias, todos escapan o desaparecen sin mayor conflicto. El narcotráfico que se enuncia al inicio se esfuma. *No ser sino parecer* se vale de los recursos del género popular y hace homenaje a la tradición del teatro del Siglo de Oro sin cuestionar estereotipos. Parece una sátira de problemas relevantes de la realidad nacional pero no lo es: lo que se promete queda inconcluso y en la superficialidad.

Marco Pétriz: El poeta del Istmo

La medalla Xavier Villaurrutia reconoce el trabajo del creador tehuano

Por Mayté Valencia

En la calurosa y húmeda Santo Domingo de Tehuantepec, donde nació la pasión de Marco Pétriz por el fenómeno escénico, la teatralidad se vive a través de los rituales eclesiásticos y la representación de los sacerdotes, los músicos regionales y sus bandas, la indumentaria típica y colorida que aún visten algunos habitantes. La pasión de Pétriz lo ha consagrado como uno de los creadores más destacados de la escena nacional. Sembró la semilla del teatro en una tierra que desconocía este arte en el sentido formal. Creó una compañía independiente estable, abrió un espacio y conquistó un público.

El Istmo de Tehuantepec, que abarca los estados de Oaxaca, Chiapas, Tabasco y Veracruz, es su gran santuario como él mismo lo comenta. Ahí nació un 16 de octubre de 1967 y ahí ha vivido casi de forma ininterrumpida junto con su cómplice y compañera de vida la actriz Gabriela Martínez y su hija Sabina. En sus calles —a las que salió en busca de los espectadores que de otra forma no hubiera conseguido— montó sus primeras puestas en escena. Adaptó textos de Oscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda y Emilio Carballido, entre otros autores mexicanos. Se sostuvo pese a que el público tehuano, que desconocía la convención teatral, advertía: “No les crean. Si su mamá vende aguas”. Para ellos no eran artistas, sino los niños que vieron crecer en el pueblo.

Hoy la historia es diferente. Después de 30 años de insistencia, el teatro es una actividad cotidiana en la vida cultural de Tehuantepec y Marco Pétriz su gran profeta. A sus montajes acuden personas de poblaciones cercanas, aficionados, críticos e investigadores teatrales de toda la República Mexicana. Si bien varias de sus obras han viajado por el territorio nacional e incluso a otros países como Argentina, Estados Unidos o España, Pétriz asegura que es en el Istmo donde su teatro adquiere toda su dimensión de verdad y potencia. Es ahí donde el trabajo actoral —por el que tantos meses ensayan él y sus actores— y el espacio escénico —que puede ser desde una casa a la calle— están vivos. Donde se logra una intimidad en la que el público, a escasos centímetros de los actores, es capaz de percibir las más sutiles expresiones en la construcción de sus personajes.

Tehuantepec es y ha sido la fuente vital de inspiración de Pétriz. De formación autodidacta, conoció el teatro en el sentido formal a los 13 años cuando una maestra de literatura en la secundaria le pidió montar una obra. Su camino lo llevó a talleres en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), donde formó parte de la Compañía de Teatro Universitario y de la de Jesús, así como del grupo teatral Zipizape cuyo objetivo principal fue llevar puestas en escena a los pueblos rurales y a la sierra del estado, aún a cambio de un plato de frijoles y tortillas. En esa agrupación Pétriz entendió el sentido del teatro comunitario, algo que ha marcado su trayectoria desde entonces: Hacer teatro con gente de la comunidad y para la comunidad.

Con un teatro que el director denomina “del entorno”, Pétriz es también inseparable de su santuario: Santo Domingo Tehuantepec. “Trabajamos a partir de lo que tenemos frente a los ojos y de lo que escuchamos. Tú vas al mercado y ya tienes una puesta en escena. Estás sentado en el parque y

escuchas un pleito y comienzas a tener imágenes sobre las que después trabajamos en nuestras obras. Una vez dije: “¿Por qué escribir de lo que me pasa a mí si he escuchado a los vecinos?”.

Pétriz fundó el Grupo Teatral de Tehuantepec (GTT) en 1987 junto con Gabriela y el escenógrafo y vestuarista Sergio Ruiz. Otras personas se han integrado a lo largo de los años como el escenógrafo Jorge Lemus y el encargado del enlace y vinculación Israel Franco. Con esta agrupación, Pétriz ha logrado plasmar las problemáticas del Istmo y aprehender algo que va mucho más allá de lo local y lo folclórico. “Marco Pétriz es un poeta zapoteco que utiliza el teatro para desgarrarse el alma”, comenta el crítico teatral Fernando de Ita. “Cada texto montado en su Casa de Ensayo en Tehuantepec es una expiación de sus culpas que son las de su gente: el alcoholismo, el abuso sexual, la violencia doméstica, los prejuicios sociales, la ignorancia. Su tormento existencial es tan denso como el calor del Istmo y la depuración que hace en sus largos meses de ensayo. Por eso ver sus obras en Tehuantepec es asistir a un rito ancestral en tiempo presente”.

El director y dramaturgo tehuano recibió la Medalla Xavier Villaurrutia durante la inauguración de la 38 Muestra Nacional de Teatro por su contribución a la escena en México y su trayectoria artística, siendo el creador más joven en recibir este galardón. El reconocimiento celebra un teatro potente, auténtico y trabajado en el sentido más puro de la colectividad. Con más de veinte obras teatrales, con títulos como *Curandero de Dios*, *Ayer pasé por Tehuantepec*, *La llorona*, *Oscura ventana*, *En el cuarto del fondo*, *En la sombra del viento*, *La casa de enfrente*, *La familia*, *Fatalidad*, *Los instantes de luz* y *Otro día de fiesta*, Pétriz ha logrado construir un patrimonio teatral con una identidad y un estilo inconfundibles que se podrá ver en esta Muestra con la presentación de *60 minutos*.

“Si hacer teatro en cualquier lado está de la chingada, en Tehuantepec está peor”, ha expresado Pétriz en entrevista para el sitio Teatromexicano. “No puede explicarse cómo hicieron de aquella idílica Tehuantepec un santuario de visita obligada para cualquier devoto de la religión teatral. Trabajando principalmente en familia y con talento local, estos enamorados [Marco y Gabriela] han puesto sobre la escena una larga lista de memorables montajes, contundentes, cargados de pura violencia istmeña, producto de un rigor ejemplar”, comenta el dramaturgo Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

“Una cosa me queda clara: si en cada capital de los estados de la República —ni siquiera pido ya en los municipios— tuviéramos un Marco Pétriz, tendríamos definitivamente uno de los mejores teatros del mundo”, escribió el investigador y docente teatral Rodolfo Obregón para la revista Paso de Gato (2011) tras visitar el santuario del creador zapoteco. “Resiste ahí donde no existe nada más y donde tantos lo han intentado sin éxito”.

Nota:

Tras los terremotos de septiembre del 2017, Tehuantepec quedó severamente dañado y uno de los inmuebles afectados fue precisamente, la Casa de Ensayos del GTT. Para continuar con su labor y arrancar una función más en una tierra que, sin su existencia, nos hubiera dejado sin uno de nuestros mejores teatros nacionales, podemos donar y sumarnos a esta iniciativa: Campaña para reconstruir La Casa de Ensayo.

La Medalla Xavier Villaurrutia: el premio sin premio

La Medalla Xavier Villaurrutia que otorga desde hace 15 años la Coordinación Nacional de Teatro del INBA pero, a diferencia de otros premios, no incluye una retribución económica o difusión de la obra de los ganadores.

Por Juan Carlos Franco

En 2003, Fernando de Ita publicó un artículo sobre la relevancia de Enrique Mijares en el panorama teatral nacional. Días después recibió una llamada de Víctor Hugo Rascón Banda. Ambos coincidieron en que la labor de Mijares merecía ser reconocida con un premio oficial. Se dieron a la tarea de acercarse al INBA, en específico a Enrique Singer, Coordinador Nacional de Teatro, para expresarle su idea de una presea, la que respaldaron con cartas de las dependencias culturales de algunos estados y de diversos creadores. Ese año fue entregada, en el marco de la Muestra Nacional de Teatro, la novísima (algunos dirían: improvisada) Medalla Xavier Villaurrutia al maestro Mijares: sin acta, sin jurado y sin mención de ella en el programa de la Muestra.

El perfil de la Medalla es difuso. Según Alma Rosa Castillo, Coordinadora Logística de la MNT y funcionaria del INBA por 22 años, así como el propio de Ita, es un premio que buscaba erigirse como reconocimiento a quienes han brindado aportaciones invaluableles al teatro mexicano desde provincia; según recuerda Enrique Singer era un premio «de teatreros para teatreros». Algunos de los premiados han desarrollado una labor destacable en sus lugares de origen, mientras otros desde la Ciudad de México lograron un impacto en el interior de la República: todos han sido de relevancia para el panorama nacional. El medallero de esta presea habla, año tras año, de la voluntad de que el teatro exista en el país de manera óptima y eso vale la pena reconocerlo.

No existe información sobre el proceso de selección de los primeros ganadores. El tercer año que se entregó la Medalla, Víctor Hugo Rascón Banda, uno de los principales artífices de la creación del reconocimiento, fue beneficiado con ella. El año siguiente el ganador fue Fernando de Ita, también gestor principal de la presea. En 2008 el premio fue otorgado por primera vez a un fotógrafo, Fernando Moguel. Para la entrega del 2009, el Instituto Sinaloense de Cultura pidió en una carta que el distinguido fuera Víctor Sandoval y su petición fue atendida.

Hay una laguna de información sobre el proceso de selección de los siguientes años. No fue sino hasta 2012, durante la gestión de Juan Meliá al frente de la Coordinación Nacional de Teatro, cuando la Medalla fue otorgada por un jurado proveniente de la comunidad: la Dirección Artística de la MNT. Es decir que nueve años después de entregar por primera vez el premio, fue que se consideró escuchar la voz de representantes de la comunidad para la elección.

La Medalla fue entregada este año a Tito Vasconcelos, que hace unos meses cumplió 50 años de carrera y que, además de dramaturgo, actor, director, empresario y activista, es el primer creador de cabaret al que le es otorgada la presea; y a Marco Pétriz, el hacedor de teatro más importante de Oaxaca y uno de los más relevantes del panorama escénico nacional, cuya carrera envidiable de la mano del Grupo Teatral Tehuantepec es una expresión solidísima de equilibrio entre el riesgo artístico y la labor de teatro

comunitario. No cabe duda de que ambos tienen una trayectoria que merece ser destacada, y qué mejor que el premio esté sustentado por la institución más importante de las artes en nuestro país. La falta de información sobre el premio y la casi nula participación de la comunidad a lo largo de su historia diluyen enormemente su impacto.

La Medalla Xavier Villaurrutia es, en este sentido, un esfuerzo encomiable pero vacío. El premio no se encuentra en la página del INBA, como sí se encuentran el otro Premio Villaurrutia (para obra publicada), el Ruiz de Alarcón o el Alfonso Reyes. No se conservan los discursos de aceptación y en ningún año han existido actas oficiales que den cuenta de las razones por las que se han otorgado las preseas. Este año, incluso, la ceremonia inaugural de la Muestra mostró la falta de protocolo de la entrega de la Medalla. Apenas se mencionó a los ganadores, no se dieron datos concretos de su trayectoria, no se les invitó a hablar y ningún miembro de la Dirección Artística expuso durante el acto las razones de su elección. (Puesto que ambos galardonados están dentro de la programación de la 38 Muestra, la Dirección Artística ha decidido abrir un espacio al finalizar las respectivas funciones para destacar su trayectoria y darles la oportunidad de pronunciar un discurso de aceptación).

Sin embargo, varias preguntas quedan: ¿por qué la Medalla ha sido entregada a mujeres por única ocasión en 2010, cuando fueron premiadas Olga Harmony y, de manera póstuma, Perla Schumacher? ¿Qué nos dice que de 23 ganadores en la historia del premio, 21 sean hombres y sólo dos sean mujeres? ¿Por qué, después de 15 ediciones, es un premio que no se ha instituido como escalafón de importancia dentro de la carrera de los que lo ganan? Es un adorno, un acto de buena fe. Y es precisamente este acto de buena fe lo encomiable de la creación de la presea, por lo que no es razonable descartarla, sino refundarla.

¿Por qué no incluir un premio económico? O bien, ¿no sería valioso encontrar opciones de difusión de la obra de los premiados? Publicaciones, giras nacionales, documentales, retrospectivas, exposiciones: un premio que no sólo sea *simbólico*, sino que se exprese concretamente en el gozo de visibilizar la obra misma que se premia, acercando así al público a su labor digna de celebración.

Entre tantos embates que nuestro oficio recibe, es un privilegio encontrarnos para celebrar a un artista, su obra y su vida. Pero hacerlo sólo de manera simbólica, además de desordenada y poco incluyente, es una oportunidad perdida. El teatro es una celebración, una pregunta, una voluntad de encuentro: la Medalla Xavier Villaurrutia debería serlo también.

Tito Vasconcelos: El padre del cabaret en México

Se reconoce a Tito Vasconcelos en el marco de la MNT y con él al teatro cabaret

Por Araceli Álvarez Ugalde

“Maestro”, “apasionado”, “patriarcal”, “ególatra”, “imponente”, “dios” y “diablo” son los adjetivos calificativos con los que describen a Tito Vasconcelos aquellas personas que han trabajado con él. No se puede hablar del teatro cabaret en México sin nombrarlo. Fue uno de sus principales impulsores junto a personalidades como las artistas Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe. Tras 50 años de trayectoria, el Instituto Nacional de Bellas Artes lo reconoce durante la Muestra Nacional de Teatro 2017 con la medalla Xavier Villaurrutia.

Se podría decir que la carrera del oaxaqueño comenzó cuando se vistió por primera vez de mujer. Fue en 1978 al interpretar a la legendaria actriz francesa Sarah Bernhardt en una entrega de premios de críticos y cronistas de teatro en Ciudad de México. Recibió aplausos de pie por su interpretación. Tito Vasconcelos se formó en las escuelas de teatro de la UNAM y en la del INBA, además de haber sido alumno de Charles Ludlam en Nueva York, actor y director que se caracterizó por vestirse de mujer y usar doble sentido.

Despapaye riguroso

Una joven toca el piano en el escenario y sólo la acompaña un dibujo de la tumba de Cristo. Por un lado del escenario sale una mujer que lo cruza al ritmo de la música. Da una vuelta, sonríe al público y se presenta: “Yo soy María Magdalena. Bueno, en honor a la verdad, no soy María Magdalena. Soy María Félix que a su vez interpreta a María Magdalena. Aunque tampoco eso es cierto. Soy Tito Vasconcelos disfrazado de María Félix que interpreta a María Magdalena. Vamos a jugar al teatro”. Desde hace veinte años Vasconcelos monta *La Pasión según Tito* en distintos espacios en la CDMX. Es solo un ejemplo de muchas obras que ha hecho y de las que incluso dice ya perdió la cuenta. A través de monólogos protagonizados por la Virgen María o los apóstoles repasa en *La Pasión* la historia de los Evangelios que va entretejiendo con acontecimientos políticos actuales. A lo largo de estos años lo han acompañado destacados cabareteros mexicanos como Ana Francis Mor o Andrés Carreño.

“Tiene una puesta en escena muy sólida”, dice el periodista y crítico de la revista *Time Out*, Enrique Saavedra. “Hay una dramaturgia y una puesta en escena rigurosas aún dentro de la improvisación y del despapaye propio del cabaret”. Tito Vasconcelos confecciona desde la crítica social un teatro político, inmediato, modificando la dramaturgia las veces que estime necesarias entre función y función. Marisol Gasé, una de Las Reinas Chulas, recuerda que su “maestro en el escenario” les decía “que uno hace cabaret haciéndolo”. Cuenta que las “aventó, a las cuatro hijas, a lo cabrón:

—¿Qué vas a hacer hoy, mijita?— decía.

—Nada, ¿por qué?

—Pues hoy estrenamos show. Tráete todos los periódicos y dos cafés.

Las Reinas Chulas —que se autonombran hijas de Vasconcelos— se han convertido en una de las compañías de teatro cabaret más destacadas del país. Lo conocieron en 1997 cuando estudiaban en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM y a Tito Vasconcelos lo invitaron a dirigir a los alumnos en *Shakespeare a la carta*. Cuenta Nora Huerta, otra de las Reinas Chulas, que “por primera vez en mi escuela, donde había mucha seriedad, mucha intensidad y los actores se azotaban y lloraban en los rincones, se vivió alegría, energía y felicidad. Los actores bailaban y cantaban desnudos del torso para arriba. Era un escándalo. Fue muy padre”. El semestre siguiente a esa invitación Vasconcelos fue contratado como maestro del CUT. La mayor enseñanza que les ha dejado según Cecilia Sotres, otra de sus “hijas”, es la diversión. “Ríete, ten placer, diviértete con tus personajes y con la historia. Escribe, eso es fundamental. No solo vas a actuar, vas a escribir lo que hagas, vas a investigar, vas a treparte y vas a producirte”, les decía.

Reinventarse hasta llegar al límite

De ojos verdes, nariz grande, sonrisa amplia y voz gruesa su nombre figura entre los personajes destacados de la comunidad LGBTTTTI por sus contribuciones como el impulso de la Marcha del Orgullo —la cual cumplirá 40 años en 2018— o la presión que hizo para que se aprobara la Ley de Sociedades de Convivencia mediante la que se reconoció las uniones entre personas del mismo sexo. También contribuyó a la difusión de temas de sexualidad para la comunidad en espacios como *Medianoche en Babilonia*, programa que realizó en Radio Educación en los noventa, o en sus bares llamados Cabaretito donde todavía presenta sus obras.

A sus 66 años Tito sigue reinventándose. Así lo considera Pedro Kóminik, destacado integrante de la siguiente generación de cabareteros. Ambos interpretaron al poeta Salvador Novo en *Novo en el Mictlán* de Luis Felipe Fabre, bajo la dirección de los franceses Benjamin Lazar y Tomás Gonzalez, como parte de la programación del Dramafest 2016 en CDMX. En el argumento, el escritor mexicano está muerto y no llegó al encuentro con los grandes poetas de su tiempo. Está en el noveno piso del inframundo de los aztecas, el Mictlán, perseguido por su doble. “Invitaron a actual a Tito que puso todo su colmillo, sabiduría y capacidad al servicio de algo nuevo. Me impresionó mucho verlo dejarse quebrar y confrontarse”, cuenta Kóminik. En ese entonces el crítico teatral de Milenio, Braulio Peralta, pese a reprochar la pobreza del texto, destacó que lo mejor de la puesta fue la actuación de Vasconcelos y Kóminik.

“El cabaret como lo conocemos ahora y con el entendimiento de lo que es, se debe en gran parte a gente como Tito”, afirma Enrique Saavedra. El mismo Tito afirma que la mayoría de los cabareteros actuales han pasado por sus clases.

Tras una carrera como la de Tito Vasconcelos, ¿qué le hace falta a su larga trayectoria? Enrique Saavedra y Las Reinas Chulas coinciden en que le falta actuar más en teatro. Para Kóminik un desafío sería crear una mayor cercanía con nuevos actores. “Le falta dejar esta protección de la bestia feroz que inspira terror en nuevas generaciones de creadores para que ellos se acerquen a él y no solo sea él el que los busque”. Lo que no le ha faltado son los nuevos espectadores como Vanessa Farías de 23 años que vio *La Pasión según Tito* en 2015. “Te envuelve en una montaña rusa de situaciones hilarantes y de mucha reflexión”.

Tito Vasconcelos y el cabaret también son parte de la programación de la Muestra con *De pícaros, truhanes... y actores*, donde se podrá ver al galardonado en escena en un viaje que va desde los personajes de Cervantes hasta los de la política actual. Se presentará este sábado 25 de noviembre en la Caja Negra MNT.

León, sede de la 38MNT

La Muestra Nacional regresa a León después de 38 años

Por Diana Tejada y Alejandra Serrano

El estado de Guanajuato es un referente cultural en el país: en 1972 los *Entremeses cervantinos*, una tradición que fundara Enrique Ruelas en 1953 en Guanajuato, derivaron en el Festival Internacional Cervantino (FIC), uno de los más importantes en Latinoamérica. A pesar de que la ciudad de Guanajuato es la sede principal del FIC, León ha mostrado mayor desarrollo artístico e intelectual, además de recibir parte de la programación del FIC, es anfitrión del FIAC (Festival Internacional de Arte Contemporáneo), la Feria Nacional del Libro (FENAL), la Feria de las Sonrisas, y en su momento fue el único municipio en operar el Programa Nacional de Teatro Escolar. Cuenta con uno de los Complejos Culturales mejor equipados del país y una extensa lista de artistas y foros independientes. Este año será sede de la Muestra Nacional de Teatro por iniciativa y apoyo del municipio de León.

León es la ciudad de mayor dinamismo económico del Estado, se expande cada vez más como espacio de convivencia y diálogo, con su festival de cine mexicano, sus bandas de música locales y su creciente oferta de espacios teatrales independientes. Contrasta la riqueza de la vida cultural de León con el poco desarrollo que han tenido las artes en la ciudad de Guanajuato a pesar de que la universidad del estado cuenta con una compañía teatral que ha tenido continuidad desde 1953, cuando nació precisamente con los *Entremeses Cervantinos*. Cabe señalar que no obstante la larga tradición de la Compañía Teatral de la Universidad de Guanajuato, no fue sino hasta 2012 que inició la carrera de artes escénicas en esa casa de estudios.

De acuerdo con la información del anuario *Teatro en los estados*, Guanajuato se posiciona en el décimo segundo lugar de producción teatral en México con un promedio de 65 obras al año. La actividad escénica se concentra en León y se completa con algunas obras de Guanajuato, un par de Irapuato y en San Miguel Allende el grupo Cornisa 20, un referente nacional de teatro de calle.

El teatro en León

Los festivales y apoyos para el teatro se gestionan través del Instituto Cultural de León (ICL), la instancia municipal de cultura, pero la mayor parte de las producciones se realizan de manera autogestiva como *Palabra por seña* de enSEÑATEatro, donde los actores acordaron donar la ganancia de una función para comprar la utilería.

Son raros los grupos o compañías estables. Numerosas puestas en escena en la ciudad surgen a partir de talleres; uno representativo es *Fractales* dirigido por Maru Jones, quien trabaja en espacios libres de elementos escenográficos y crea las atmósferas con iluminación.

Otra forma de trabajar es la congregación de varios creadores escénicos a partir de un apoyo o beca (otorgada por el ICL), como fue el caso de *Las gallinas matemáticas* o *El inspector* producidas por del Teatro Bicentenario, con un reparto conformado por convocatoria.

Las puestas en escena participantes en los ciclos de Más Teatro del ICL ofrecen doce funciones una vez al año, normalmente en el Teatro María Grever. El Teatro Manuel Doblado está reservado para producciones nacionales, internacionales y para algunas bodas. Otro espacio subutilizado es el Teatro Estudio, del Teatro Bicentenario, con un esporádico programa de puestas en escena.

El Bicentenario trabaja con talento local en lo que toca a realización escenográfica y técnica, y enfoca sus luces para artistas internacionales. Rara vez recibe propuestas locales.

La Muestra Nacional en León

La primera edición de la Muestra Nacional tuvo como sede la ciudad de León, Gto. en 1978 y desde entonces no había regresado al estado. Esto significa que la mayoría de los teatristas en activo en León nunca vivieron una MNT en casa. ¿Qué significa para ellos este evento nacional?

Para Armando Holzer, director de grupo Teatro de la Complicidad, la Muestra Nacional de Teatro solo es un escaparate para buscar empleo, a su parecer los puestos que se están jugando son en el FONCA y en el Teatro del Bicentenario, razón por la cual no respondió a la convocatoria.

Para Vicente Hinojosa, jefe de foro del Teatro del Bicentenario, “es, medianamente, un reconocimiento al trabajo de la comunidad leonesa. Hay poca participación de teatristas de la localidad en la Muestra. Nos hace falta crecer mucho para que nuestro trabajo llegue a ser referente nacional”.

Mayed Nazzoure, director de la compañía enSEÑATEATRO teatro de sordos, ve en la MNT una gran oportunidad para destacar las necesidades de diferentes públicos, gracias a que los espectáculos serán gratuitos, estos espectadores podrán acceder a una experiencia teatral nacional.

Israel Araujo, director de Teatro de los Sueños y coordinador de la carrera en Artes Escénicas en la Universidad de León, una universidad privada, considera que la MNT ofrece un estímulo pedagógico al proporcionar acercamiento a creadores teatrales de diversas partes del país, con la oportunidad de generar nuevos vínculos, así como conocer el trabajo de primera mano de quienes son referencia en las aulas.

Para Sara Pinedo, directora del Colectivo Alebrije, tener la MNT en casa es “una consecuencia de años de búsqueda, de esfuerzos —quizá aislados— para desarrollar la escena en nuestra región. Es la oportunidad de mostrar nuestro trabajo en su contexto, con sus oportunidades y carencias. Es un gran esfuerzo del municipio, lo que sigue es desquitar la inversión, participar generar nuevos vínculos y aprendizajes. El Encuentro de Creadores es pieza clave”. Para Pinedo la gran prueba para la comunidad teatral es cómo apropiarse de estas oportunidades y darles continuidad. “Pensamos también en el público, que sea el beneficiario de este acontecimiento, no solo como espectador sino como un nuevo crítico de nuestro hacer teatral, que la Muestra no sea una reunión gremial sino un acontecimiento para la ciudad”.

Las obras que se presentarán en la 38 MNT de León, Gto. son: ***Esto no es sobre discriminación*** co-creación de Jaime Sierra y Janett Juárez; ***El inspector*** una coproducción de Teatro El Milagro y Teatro del Bicentenario y ***Aullido de mariposas*** de Alejandro Román con dirección de Juan Manuel García Belmonte.