

Muestra Crítica

laboratorio de crítica teatral y periodismo cultural

Muestra Crítica

LABORATORIO DE CRÍTICA TEATRAL Y PERIODISMO CULTURAL

La Muestra Crítica es un esfuerzo iniciado en 2017 para acompañar a la Muestra Nacional de Teatro en México (MNT), acontecimiento teatral que ofrece como ninguna otra actividad un pulso vivo de las temáticas, lenguajes, fortalezas y perspectivas de las artes escénicas de la República. Por su importancia, la MNT merece un acompañamiento reflexivo, analítico y crítico de especialistas teatrales, y constituye un espacio idóneo para la formación de nuevos cuadros de observadores escénicos. Además de animar el debate entre creadores, teatrólogos y público, la Muestra Crítica ha conformado una memoria de lo acontecido. Como resultado de este laboratorio, en 2017, 2018 y 2019 se han editado tres volúmenes, dos impresos en papel y uno en versión digital, que reúnen las críticas generadas durante las mencionadas Muestras Nacionales de Teatro.

Nos es grato informar que por primera vez este año la Muestra Crítica cuenta con el apoyo de la Embajada de Chile en México, que ha invitado a sumarse a nuestro esfuerzo al destacado crítico e investigador teatral del país andino, Sebastián Pérez Rouilez, para formar parte del equipo editorial de la Muestra Crítica. Así, este laboratorio se verá enriquecido con una mirada que no sólo compartirá su experiencia profesional y conocimiento del teatro en su país y Latinoamérica, sino que también coadyuvará a dar a conocer el teatro mexicano en la escena internacional.

En este 2021 la Muestra Crítica consistirá en dar seguimiento a los espectáculos en vivo y los virtuales incluidos en la programación de la MNT, mediante reuniones matinales para destacar los puntos más importantes de las puestas en escena que se verán durante el día y analizar en conjunto las características relevantes de las obras vistas el día anterior. El debate tendrá como eje el reconocimiento de las hibridaciones de las prácticas escénicas y los soportes tecnológicos fruto de la pandemia y las características del retorno al régimen presencial: ¿Cómo se hace teatro después de la pandemia? ¿Cómo se experimenta? ¿Qué cruces sobresalen entre teatro, tecnologías y contemporaneidad?

Los críticos escribirán sus propuestas, las que serán revisadas por los guías y editores. Los textos se publicarán en línea en la página de la Muestra Nacional de Teatro. Al concluir la muestra se reunirán los trabajos desarrollados para armar la memoria. Las condiciones de trabajo este año imponen una labor de alta intensidad, que asumimos con enorme entusiasmo para hacer justicia al dinamismo y la vitalidad del teatro mexicano.

Luz Emilia Aguilar Zinser
e Ilona Goyeneche
Coordinadoras de la Muestra Crítica

equipo editorial

Luz Emilia Aguilar Zinser • *Editora*

Crítica e investigadora teatral. Cursó la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue coeditora de las planas editoriales del periódico *Reforma,* donde colaboró con dos columnas semanales de crítica teatral y ha sido columnista además en el periódico *Excélsior*. Sus ensayos, entrevistas, críticas y reportajes se han publicado en revistas como *Paso de Gato, ¡Siempre!, Nexos, Irish Theatre Magazine* y *Theater der Zeit*. Como ponente ha participado en congresos y foros en torno a la cultura y el teatro, alrededor de América y Europa. Ha sido codirectora artística de la Muestra Nacional de Teatro y jurado de muestras estatales de teatro. Es coautora del libro *La puesta en escena en el teatro,* de la UNAM, y autora de un estudio sobre cuatro décadas de historia viva de los Laboratorios de Teatro Campesino e Indígena de próxima publicación. Actualmente conduce en el Teatro La Capilla sesiones del programa El Espectador Crítico y el Seminario de Historia del Teatro Mexicano.

Ilona Goyeneche • *Editora*

Periodista, gestora cultural y curadora de artes escénicas. Comenzó trabajando como periodista y editora cultural para el diario chileno *El Mercurio.* En 2008 se sumó al equipo del Goethe-Institut a cargo de los proyectos de teatro y danza, primero en Chile y luego en México hasta 2019. Posteriormente, y hasta 2021 fue coordinadora de programación de la Casa del Lago, UNAM. Fue curadora del Festival de Dramaturgia Contemporánea Heidelberger Stückemarkt 2015 en Alemania y ese mismo año estuvo a cargo de la edición especial sobre teatro mexicano de la revista alemana *Theater der Zeit*. También fue co-curadora del Festival de Teatro Mexicano que se realizó en el teatro Münchner Kammerspiele en Múnich, Alemania, y es curadora del Festival de Teatro Iberoamericano ¡Adelante!, cuya primera edición se celebró en 2017 en Heidelberg, Alemania. Fue curadora y coordinadora para el Goethe-Institut del Proyecto Espacios Revelados Guadalajara 2019-2020 de la Fundación Siemens Stiftung, Alemania y actualmente es productora general de la coproducción entre creadores europeos y mexicanos con el Teatro Schauspiel Stuttgart, Alemania, Teatro UNAM y Teatro Nacional de Luxemburgo.

Sebastián Pérez • *Editor*

Actor, licenciado en Artes Escénicas por la Universidad Mayor. Diplomado en Periodismo Cultural y Crítica Literaria y Cine por la Universidad de Chile. Magister© en Artes mención Teoría e Historia del Arte. Profesor de la cátedra de Crítica Teatral del Diplomado en Crítica, Teoría y Análisis de Artes Escénicas Contemporáneas. Docente en las Cátedras de Historia del Teatro Chileno y Latinoamericano e Historia del Teatro Universal de la Universidad Mayor. Docente en los ramos de Historia del Pensamiento Occidental y Problemáticas de la Práctica Escénica Contemporánea. Fundador y director de Hiedra, revista digital de arte, filosofía y política. Desde esta plataforma ha elaborado proyectos de divulgación en distintos formatos (radiales, audiovisuales, etc.). Participó de la conformación de la plataforma latinoamericana de crítica teatral Ágora Chile-Brasil, una iniciativa conjunta del Goethe-Institut Chile y la Revista Hiedra para la creación de una red suprarregional de crítica teatral.



Arrullos para Benjamín

De: Hasam Díaz • Dirección: Rogelio Quintana • Reparto: Jorge Herrera, Natalia Corral y Armando Seañez

EL LUGAR DONDE HABITA LA TERNURA

Edwin Sarabia

Ausencia, melancolía, secretos, universo de olor a limón y nostalgia. Dos pequeños que encuentran a través de sus historias fantásticas un refugio ante el abandono y la soledad.

Arrullos para Benjamín, original del dramaturgo morelense Hasam Díaz, se presentó en el marco de la 41 Muestra Nacional de Teatro por la emblemática compañía chihuahuense Teatro Bárbaro, en el Foro Orientación del Centro Cultural del Bosque. En la puesta en escena, dirigida por Rogelio Quintana, actúan Jorge Herrera, Armando Seañez y Natalia Corral, quien interpreta el papel de Benjamín conservando su identidad femenina.

La anécdota nos cuenta la historia de dos hermanos, Hugo y Benjamín, que se enfrentan al abandono de su padre en dimensiones distintas: Hugo, quien vivió ocho años la felicidad del cariño paterno; y Benjamín, quien no logró conocerlo, pues Odiseo, el papá, se fue el mismo día de su nacimiento. También sufren del olvido sistemático de la madre y el rechazo de otros infantes de su edad, suponemos por el estigma de crecer sin padre.

La línea argumental enfatiza los complejos vínculos fraternos entre seres humanos, las relaciones entre hermanos y primordialmente la potencia revolucionaria de la ternura como antídoto ante la barbarie y el dolor. Una temática pertinente en tiempos donde hemos experimentado tanta desesperanza, pues nos regala un soplo de fraternidad.

La pieza mantiene una poética que nos aproxima a universos oníricos y mundos extraordinarios. Su línea argumental despliega dos dimensiones temporales: presenciamos en escena a Hugo, ya en edad adulta, que evoca su infancia, aquel momento donde "las mariposas hacían volar los sueños"; por otra parte, se encuentran Hugo adolescente y Benjamín de ocho años que, por medio de juegos y metáforas, nos hacen partícipes del sufrimiento y orfandad ante la ausencia paterna. De igual manera, el manejo de simbolismos narrativos resulta sugerente: un padre llamado Odiseo que desaparece y nunca vuelve, el canto de las sirenas, un viento que revolotea presagiando la tragedia, por mencionar algunos ejemplos.

Observamos un dispositivo escenográfico portátil que permite transitar varios cuadros según se acomoden los elementos y se dispongan espacialmente: barriles representando árboles de un bosque cercano a un lago, una mesa rectangular que es el comedor de una casa,

un teatrino donde se nos cuenta la increíble historia del mago Shasan, la orilla de un lago o el interior de una habitación. Un elemento destacable es la presencia de hojarasca desperdigada en el piso del escenario, que genera un paisaje sonoro, tenue rumor del bosque; además, permite ubicarnos geográficamente en un contexto rural, quizá una comunidad pequeña que colinda con un lago, lo cual concuerda con la propuesta plástica y el diseño de vestuario presentado. Se antoja una iluminación menos oscura en ciertos momentos, puesto que la obra transcurre en todo momento en un ecosistema de penumbra. Llama la atención que un montaje de escenografía compleja, como en este caso, se haya presentado en un espacio reducido como el Teatro Orientación.

La pieza mantiene un tono intimista que resulta profundamente entrañable, generando un ambiente de complicidad empática con el espectador, en parte gracias al destacado trabajo de los actores en la escena. Cabe destacar que dos de los intérpretes son adolescentes, que, junto al actor adulto, proyectan una armonía acompasada logrando un trabajo de manufactura precisa, equilibro estético, calidez vocal, tránsitos espaciales bien coreografiados, corporalidad que eclosiona y contrae con delicadeza y un prolijo manejo de los matices y la gestualidad facial.

Si bien existe a lo largo del montaje el uso de una musicalidad precisa, sobre el final se escuchan en *off* vocecitas de niños. El recurso rompe con la línea melódica utilizada hasta ese momento. El cierre de la puesta en escena, de igual manera, resulta ilustrativo, como si se preparara al público para disponerlo emotivamente para el cierre. Ambos hechos resultan inexplicables, pues el uso de metáforas precisas y el buen ritmo actoral resultaban suficientes para conmover al público.

La obra nos invita a reflexionar sobre aquellos lugares del corazón donde los sueños se mantienen intactos, una dimensión del recuerdo donde habita la ternura, lo cual no resulta menor en tiempos catastróficos como los que vivimos, pues hoy más que nunca amar es una osadía.





Bioluminiscencia

De: Anita Reyes Butrón • Dirección: Irakere Lima • Reparto: Griselda Muñoz Muñoz, Sagrario Bahena Zempoalteca y Alfonso Lucio Delgado

ENTRE LA LUZ Y LA OSCURIDAD DE UN TERRITORIO

Sonia Gregorio

La escenografía de Ricardo Salgado y Joaquín Segura enmarca el escenario: sobre una tarima dos mamparas con una red de cuerdas, a la derecha una banca de madera y a la izquierda un andamio de dos niveles que será utilizado en diversas ocasiones por los personajes. La música en vivo a cargo de Pablo Avelino Rodríguez en la batería introduce la atmósfera. Entran a escena dos jóvenes con uniforme de colegialas: Susana (Sagrario Bahena Zempoalteca) y Aída (Griselda Muñoz Muñoz). Ambas comienzan una enérgica coreografía parecida a los famosos bailes de K-pop, que será retomada en varios momentos de la obra.

Bioluminiscencia, escrita por Ana Reyes Butrón y dirigida por Irakere Lima, es una propuesta del colectivo Fábrica de Arte Tlaxcalteca, enfocado en la dramaturgia y creación escénica para generar el diálogo social. Cuenta la historia de Susana y Aída, dos amigas adolescentes que enfrentan la complicada y actual situación de la trata de mujeres desde dos perspectivas. La puesta en escena visibiliza una de las formas de operación de este crimen, que tiene que ver con redes de familias enteras dedicadas al "oficio" y donde entran en juego en primera instancia los hombres (padres, hermanos, hijos, tíos, etc.) y luego las mujeres (hijas, esposas, madres).

En la obra, la familia de Aída se dedica a la trata de personas y tanto ella como su primo Roberto (Alfonso Lucio Delgado) tienen una tarea en la red familiar. Roberto se encarga de reclutar a las jóvenes enamorándolas y, una vez que las lleva a casa, Aída se encarga de cuidarlas. El conflicto aparece cuando una de las víctimas resulta ser Susana, la mejor amiga de Aída.

La historia nos lleva a las profundidades de un tema que cobra potencia si tomamos en cuenta que la agrupación es originaria de Tlaxcala, estado que alberga el municipio de Tenancingo, considerado la cuna de los proxenetas y la trata de mujeres con fines de explotación sexual. Hoy no es un problema específico de Tenancingo, sino de 23 municipios de los 60 que comprenden la entidad. En este sentido, la obra tiene carga política y contestataria y entabla

un diálogo con su territorio. *Bioluminiscencia* refiere el proceso a través del cual los organismos vivos producen luz, específicamente las luciérnagas, características de Tlaxcala. Tanto así que en el municipio de Nanacamilpa se encuentra el Santuario de las luciérnagas. De este modo, el texto busca construir una metáfora al vincular la luz de las luciérnagas con la inocencia de las adolescentes.

Sin embargo, la metáfora de la luz y la inocencia se excede cuando las actrices infantilizan sus voces quitándole potencia al discurso que se vuelve lejano. No vemos a esas dos adolescentes: una enamorada con todo lo que implica eso en la pubertad y otra conflictuada por ser parte de una familia de proxenetas y saber que su amiga corre peligro. Vemos a dos adolescentes con voces infantiles que simulan ser algo que no son. Las actuaciones no expresan cómo el cuerpo entero es afectado por un tema tan grave como éste. La obra, sin embargo, nos deja ver que la adolescencia es una edad vulnerable y que en esta etapa el amor, más allá de ser un medio de reconocimiento y disfrute, puede llegar a ser un peligro, sobre todo cuando se habitan territorios marcados por la violencia.

A pesar de los detalles en la actuación, la propuesta tiene coherencia y resulta urgente, porque nace desde el territorio donde habita el conflicto. Hace visible un tema que, si bien todos sabemos que existe, pocas veces lo reconocemos en todas sus aristas. La puesta en escena es un acto de resistencia ante las constantes desapariciones de mujeres, no sólo en Tlaxcala sino en todo el territorio mexicano.

Al finalizar la función las mamparas se llenaron de carteles de búsqueda de jóvenes desaparecidas y las actrices mostraron unas cartulinas con las leyendas “El teatro no es trata” y “Fuera agresores del teatro”, en un acto de protesta contra las constantes violencias que vivimos las mujeres en los espacios en los que nos desarrollamos, incluido el teatro.





Caneros

Autoría y dirección: Ramón Gómez Polo • Reparto: Alejandro Careaga, Josar, José Manzanilla, así como Luis Rábago y José Carlos Rodríguez de la CNT

UNA SALIDA TRAS LAS REJAS

Sonia Gregorio

Al tercer día de iniciada la 41 Muestra Nacional de Teatro se presenta *Caneros*, única obra hasta el momento, donde la masculinidad no está colmada de lo mosntruoso, sino al contrario, recupera el lado humano de un sector de la población fácilmente estigmatizado.

Caneros explora la travesía emocional de cinco reclusos que han encontrado en el teatro una salida ante el encierro, cinco voces masculinas que nos permiten conocer la interioridad de sujetos que socialmente parecen perder su subjetividad al ser condenados. La producción forma parte del programa En Compañía de La Compañía y es el resultado de una colaboración entre el grupo Iguana Roja, de Mazatlán Sinaloa, y la Compañía Nacional de Teatro, con dramaturgia y dirección de Ramón Gómez Polo y un elenco conformado por tres actores mazatlecos: Alejandro Careaga, Josar, José Manzanilla y dos de la Compañía Nacional de Teatro: Luis Rábago y José Carlos Rodríguez.

La escenografía de Ángel Moreno dibuja sutilmente el espacio sin ser demasiado innovadora y nos presenta lo justo y necesario: al fondo los barrotes de una celda, a la derecha un colgador con diversos vestuarios y a la izquierda una pequeña mesa con una jarra de agua, un vaso, un atomizador, cuatro bancos y una silla de madera.

La acción dramática comienza con dos hombres vestidos de frailes. Al escucharlos discutir nos enteramos que acaban de representar una obra y uno de ellos, Carlos (José Manzanilla), decidió no salir a recibir los aplausos. La dramaturgia, basada en las historias reales de un grupo de internos del Centro de Ejecución de las Consecuencias Jurídicas del Delito (Cecjude) de Mazatlán, Sinaloa, que forman parte del taller de teatro que el dramaturgo y director imparte dentro del centro penitenciario, resulta contundente.

Con la justa información se nos suscita empatía hacia los personajes. Los pequeños huecos que deja desde el principio producen en el espectador un interés mayor. En esta obra lo más importante no es la representación de la marginalidad o la injusticia del sistema penitenciario, como sucede con otras propuestas de este tipo, sino la visibilización de la humanidad y vulnerabilidad de estos hombres, la apuesta por el teatro como una herramienta para habitar la condena y al mismo tiempo como un mecanismo de resiliencia. Así, Daniel, uno de

los personajes, dice “lo único que me ayuda a soportar el día son mis ensayos”.

Jacques Rancière menciona en *El espectador emancipado*, a propósito de la revelación ante los mecanismos de dominación: “Para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata [...] de adquirir un conocimiento de la situación sino ‘pasiones’ que sean inapropiadas para esa situación”.

Encontrar una salida en medio del encierro a través del teatro es un tipo de desalienación que rompe sensiblemente con la figura del dominado otorgándole la capacidad de tomar sus propias decisiones. Los cinco hombres ya no sólo son reclusos, la cercanía con el arte transforma el mapa de lo perceptible y de lo pensable, creando nuevas formas de experiencia de lo sensible, el encierro parece volverse otra cosa. Tan es así que Carlos se encuentra en el dilema de no querer abandonar la prisión una vez cumplida su condena. Esta obra presenta dos cuestionamientos fundamentales: ¿qué pasa cuando la libertad no está afuera sino adentro? ¿Merecen estos hombres una segunda oportunidad?

Caneros presenta una posibilidad de autorredención a través del arte y demuestra que una profunda humanidad habita incluso aquellos escenarios que el sistema social crea para marginar a quienes han cometido un crimen, espacios que muy pocas veces cumplen con su objetivo de ser centros de reinserción social.

A pesar de que la obra trata un tema que podría cargarse de densidad, se vuelve ligera gracias a los tintes cómicos que contiene. Las magníficas actuaciones de Daniel (Carlos Rodriguez) y Don Gustavo (Luis Rábago) logran que el público empatice desde el primer momento: el juego metateatral enriquece la puesta. La escena en la que dos de los personajes se pelean con navaja inaugura una dinámica de *teatro dentro del teatro* que se continúa a lo largo de la función.

Caneros es una obra completa, ágil, de justa medida en todos los elementos que entran en juego a la hora de la representación. Aunque está construida con historias reales, no hay exceso de anécdotas y afortunadamente no recurre a la *narraturgia*, técnica donde los personajes narran sus acciones al espectador, sin que éstas aparezcan necesariamente en la escena como acción, un formato que ya resulta cansado y que aparece de manera recurrente en la obras que forman parte de esta edición de la Muestra.





Cero

Autoría y dirección: Ingrid Cebada • Reparto: Abigail Pulido, Mariana Cabrera, Emmanuel Lapin y Javier Jara

TODOS SOMOS CERO

Alan Suah Islas Ruiz

Cero, obra ganadora del Premio Nacional Emilio Carballido en el año 2017, narra la historia de tres jóvenes que realizan un viaje hacia la ciudad de Xalapa, en el estado de Veracruz. Lina (Ingrid Cabrera), Enrique (Emmanuel Lapin) y Lucía (Mariana Cabrera) —quienes están por cumplir 27 años, todos el 31 de diciembre— buscan resolver dilemas sobre sus vidas con un viaje. La casualidad los lleva a encontrarse en la central de autobuses.

La obra fue presentada por La Maniobra Colectiva Escénica, integrada por egresados de la Universidad Veracruzana, Casa del Teatro A. C. y la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBAL, en El Granero, durante la 41 Muestra Nacional de Teatro, dentro del Centro Cultural del Bosque.

"Cero" es el apodo de Enrique desde niño, a quien su condición de huérfano lo hizo residir la mayor parte de su vida en un hospital. Por esta razón, Cero no conoce al mundo y hasta ese momento nunca ha viajado. El número cero desde la visión de Enrique no implica que sea "nada" o "vacío", sino una posibilidad infinita de futuros y experiencias posibles.

Empezar de cero implica revisar lo que hemos hecho hasta el momento presente. Hacerlo exige una introspección que reorienta nuestros destinos. Así pasa con estos tres personajes: Enrique busca conocer el mar, razón por la cual viste bermudas; Lucía quiere encontrarse con su padre; y Lina cerrar el ciclo con el exnovio, lo que se da en un momento de éxtasis en el que dice lo que no pudo expresar a ese amor fallido y puede por fin continuar con su vida y proyectarla hacia nuevos caminos.

El montaje es sencillo y creativo. Con tres escalones y una tabla se construye una historia llena de acción, en la que destaca la energía de los jóvenes actores y la creatividad para evocar imágenes relacionadas con su travesía: cuando están viajando en camión, luego en un aventón en camioneta, o caminando sin lugar de llegada por las calles de la ciudad de Xalapa en una noche estrellada inundada por el olor a café.

Las transiciones entre estos espacios son rápidas, las voces y los textos suceden con velocidad. Los actores mantienen un volumen alto de voz, a veces gritado, ño que impide distinguir los matices de los cambios entre los narradores y los personajes que aparecen en los fragmentos de las historias de sus familiares y amigos. Todo se va entrelazando con los pensamientos e ideas de los personajes rompiendo la línea temporal de la obra, una dinámica rápida que logra construir las biografías de los tres jóvenes.

Todos somos Cero justo porque todas y todos nos reencontramos y redescubrimos en otras y otros. Como Lina, Enrique y Lucía, quienes a pesar de no tener nada en común, convergen por causalidad en una urgencia generalizada por saber constantemente quiénes somos y hacia dónde vamos.



Civil

Texto de Sara Pinedo y Cuauhtémoc Vázquez • Dirección: Cuauhtémoc Vázquez • Reparto: Alejandro Carrillo, Dinorah Medina, Cuauhtémoc Vázquez, Sara Pinedo y Sergio Rojas Ortega

LA INCONDICIONAL

Urani Montiel

Veinticinco boletos por función, nueve módulos, una mesa de control y un foro entero para cuestionar y compartir nuestro rol como población, como ciudadanos interconectados. La experiencia escénica de *Civil*, una puesta en recorrido de Sara Pinedo y Cuauhtémoc Vázquez, conjuga la instalación interactiva, el arte objeto, la gráfica (el cómic), el juego de mesa y distintos componentes audiovisuales: desde videoclips musicales hasta la lectura en voz alta por parte de lxs asistentes. El eje conductor del circuito es el golpe de Estado paulatino protagonizado por el poder castrense, un grupo armado instruido para la guerra, para matar y luego investigar.

Desde que formamos la fila en las afueras del inmueble, donde se nos brinda un pequeño formulario y pluma para vaciar nuestros datos, hasta que recibimos la cartilla militar al final del recorrido, nuestras acciones siguen una partitura a través de una secuencia de módulos, distribuidos en nueve cuadrantes. Las acciones suceden en el escenario —en la caja negra del Teatro El Galeón—, en donde el público, de pie durante hora y media, sigue instrucciones, algunas más puntuales que otras, tal y como sucede en cualquier trámite burocrático.

Las esquinas del damero están destinadas a la gestión del documento con el que se acreditaba de manera obligatoria para los varones (hasta el 2000) el Servicio Militar Nacional. En parejas, se nos brinda cepillo y gel para prepararnos para la foto. Nos miramos al espejo y caminamos a la sesión ante la cámara: rostro neutro. A contraesquina, se consignan en máquina Olivetti nuestros datos de identidad. El golpeteo de las teclas va construyendo un paisaje sonoro propio de oficina, de sitios donde se nos pide obedecer, paciencia y mesura. Los toques de corneta para despertar a la tropa amplifican el mismo cometido. De la esquina más distante a la entrada, se vocea nuestro nombre, en algún punto del espectáculo, para que recojamos nuestra cartilla.

En los cuatro módulos laterales se organizan tres actividades. Para la primera, el elenco nos pide que observemos, por unos segundos, un *collage* en una gran pantalla compuesto por imágenes anacrónicas de violencia y colonialismo: armas y guerra. Los multifamiliares de Tlatelolco sirven de guía para realizar el ejercicio: escribir título, autor y fecha de la imagen, para después compartir nuestra respuesta en el micrófono y colocar la ficha en una mampara colgante.

¿Por qué los reclutas entran al ejército? ¿Qué los motiva? En esta actividad, se proyecta el famoso video de Luis Miguel, grabado en el Heroico Colegio Militar. Por esas fechas, 1988, el cantante había apoyado de manera abierta al gobierno de Salinas de Gortari. La percepción habitual del videoclip de una canción romántica se disloca al observar las imágenes como un claro gesto propagandístico. Un hip-hop del colectivo, procedente de Guanajuato, va adquiriendo volumen hasta que interviene por completo el audio de "La incondicional". En el lado opuesto de la pantalla, varios soldados de juguete, cada uno con un número y una ficha, están sujetos a un tablero. Al pie del panel, un frasco contiene los números correspondientes a los soldaditos. Las tarjetas traen los motivos —leídos, de nueva cuenta, en el micrófono por nosotros— de quienes han visto en la institución militar una opción vocacional. El ejercicio humaniza a la persona bajo el camuflaje y devela que el reclutamiento coincide con zonas de marginalidad.

De inmediato recordé cuando tuve que liberar mi Servicio Militar a los 15 años. Si me tocaba bola negra, estaría "a disponibilidad" en las comandancias de la Zona Militar del Estado de México; pero si salía bola blanca, el destino era ser "encuadrado" en los Centros de Adiestramiento del Ejército, Armada o Fuerza Aérea Mexicana. Ante la posibilidad del acuartelamiento al servicio de la patria, los mismos militares ofrecían, al menos hasta fines de los noventa, la alternativa para evitar el sorteo. A cambio de una módica suma era posible obtener la cartilla liberada sin más trámite.

En el siguiente video intermedio vemos la declaración de guerra en voz de Felipe Calderón. El contenido de su discurso separado por partes sobre imanes está dispuesto en cuatro cajas para que el mismo número de equipos forme oraciones con esas palabras sueltas. "¿Qué creen que debemos hacer como civiles?" A contrarreloj, lo cual aportó agilidad, armamos en 10 minutos ideas sobre las formas de organización ciudadana. Al final, leemos las estrategias de cada grupo.

Por último, en el centro del cuadrilátero, congregamos al azar cuatro equipos: amarillo, rojo, verde y azul, cada uno con cinco cajas. El juego de mesa consiste en tirar los dados, el de mayor número abre una caja, lee su contenido y coloca a los soldaditos (en una escala de 1 = 1 000) en el mapa de la República. Gana el equipo que haya abierto todas sus cajas. El aparataje lúdico, con su reglas y límites establecidos, resulta valioso en varios sentidos: el juego construye vínculos; los datos duros vaciados en el mapa dimensionan la presencia marcial no sólo en zonas de conflicto o desastre, sino donde yacen recursos naturales. La cartografía final luce aterradora.

Como colofón, se alza de golpe la pantalla. Entre las butacas del teatro, una banda de guerra ejecuta movimientos de aire y percusión que nos transportan a distintos lugares emotivos de nuestra memoria, desde la escolta y los honores a la bandera hasta los desfiles en día festivo. La obra cierra en proscenio con un



diálogo alrededor de un mantel de picnic, en donde lxs asistentes se sientan y comparten sus experiencias, ya sea sobre *Civil* o sobre alguna vivencia vinculada al poder militar. En este momento terapéutico, acto final de civilidad, meditamos en conjunto el presente y futuro de la vida en la *polis*.

La propuesta de Un Colectivo se convierte en un dispositivo eficaz para desplegar información, sin tomar una postura a priori. Agradezco que no se aleccione, sino que se informe; que no se condene, sino que nos brinden las herramientas para formar opiniones consensuadas. También es cierto que el mismo dispositivo adolece de un mejor manejo del entretenimiento, ya que hay tiempo muerto (de 15 a 20 min. aproximadamente), en donde la gente acude a su celular para revisar pendientes.

La experiencia colaborativa de *Civil*, al borde de lo teatral y a unos pasos del Campo Marte, pone en marcha actividades en donde ejercitamos la ciudadanía, un acto político a punto de extinguirse. Desde los sexenios consecutivos del viejo PRI —fundado por el General del División Plutarco Elías Calles— hasta la actual Cuarta Transformación (del nuevo PRI-MOR), donde la milicia ya no sólo opera la seguridad nacional, sino aduanas y caminos, construcción de obra pública, negocios inmobiliarios y administración de vacunas, la estrategia sigue siendo una y la misma: la incondicional militarización sistemática del territorio civil.



Concerniente al albedrío

De: Daniela Palao, Mara Ximena Espinosa de los Monteros e Ignacio Ferreyra • Dirección: Ignacio Ferreyra • Reparto: Daniela Paola y Mara Ximena Espinosa de los Monteros

UN ENCUENTRO CON EL CUERPO COMO TERRITORIO

Majo Alanís

Templo, jaula, cárcel, territorio: las metáforas empleadas
para definir el cuerpo femenino se multiplican al paso de la historia,
en su mayoría siguiendo un ritmo frenético dictado por la multiplicación
de las miradas sobre las mujeres a través de su propia superficie.
El cuerpo de cada mujer es lo que le permite tener experiencia del mundo,
una experiencia que está estructuralmente marcada por una violencia selectiva,
parametrizada según sexo/género, raza, color de piel,
edad, nacionalidad y condición de clase.*

¿Qué nos impide ejercer nuestro albedrío plenamente? La compañía de teatro de la Ciudad de México Realidades Asimétricas busca dar respuesta a partir del proyecto de puesta en escena *Concerniente al albedrío,* que explica los procesos corporales, psíquicos y emocionales que vivimos las mujeres frente a la violencia.

Para el programa de la Muestra Nacional de Teatro, la propuesta se traslada al Centro Nacional de las Artes, donde el escenario se halla dispuesto con tres gradas apuntando a butacas y para el diseño escenográfico se cuenta con una silla al frente y una pantalla para proyectar detrás.

"Estoy harta de tu mirada que me desnuda... grabaré de memoria como es, pero no me mires más." El proyecto es una propuesta de cartografía corporal, que no señala personajes concretos, sino que apela a la universalidad de los mismos, las actrices en representación de las mujeres, recurso estimulante de los discursos encarnados en un cuerpo protagonista de la biografía de las sujetas.

Presenta un trazo escénico que parece arbitrario durante la primera parte de la puesta. La dinámica varía cuando alternan lugares entre ambas para narrar y accionar una con respecto de la otra. La musicalización apuesta por integrar efectos sonoros que generan un ambiente de intriga durante todo el trabajo, lo que agota rápidamente la atención del espectadorx. En la proyección se muestran trazos de líneas perpendiculares asemejando una red que cruza el cuerpo, animaciones de cubos que en sus paredes exponen rostros y partes del cuerpo, un

* Giulia Marchese, "Del cuerpo en el territorio al cuerpo-territorio: Elementos para una genealogía feminista latinoamericana de la crítica a la violencia", *EntreDiversidades: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades,* vol. 6, núm. 2 (jul.-dic., 2019).

mapa de feminicidios en México e imágenes de aves rapaces que esbozan analogías con respecto de la forma de vida de las mujeres (alude a que, como las aves, las mujeres nos encontramos en constante peligro), comparación que no resulta de un vínculo específico que la sustente.

A partir de juegos de sombras y del tratamiento a los poemas de Arístides Vargas, Jaime Sabines, Nahui Olin y Patricia Cardona que conforman la dramaturgia, se usa la utilería de forma metafórica para explicar el significado de ser mujer hoy. Con la caja de Pandora, hacen salir los "males del mundo", piedras que aluden a conceptos como la inconformidad, sensibilidad, espíritu, cuerpo, intuición, sensualidad, alegría y determinación, nos hacen cuestionarnos si estas cualidades son exclusivamente "femeninas" o también son atribuibles a "lo masculino". Tendría que realizarse un cuestionamiento sobre aquellas características "esenciales". Hay otras herramientas que despegan nuestra atención de lo planteado. Por ejemplo, las imágenes que se cuelgan en una cinta de precaución, mientras se leen en el proyector algunas frases que se refieren al feminicidio, o el video proyectado al final que no se ancla del todo en la narrativa.

El elemento esencial de esta puesta es el desnudo, las actrices se presentan despojadas de vestido de principio a fin, lo que genera en primera instancia una expectativa en cuanto al desarrollo del discurso. Sin embargo, no agotan las posibilidades de acción y creación a partir del propio cuerpo para sustentarlo. La cartografía corporal se expone de manera literal, esta decisión raya en los límites de la artificiosidad. El uso de este recurso no empata con la poetización del espacio y la dramaturgia.

"¿Tendría que renunciar a mi título de mujer?" Resulta confuso interpretar si lo que presenciamos en esta puesta es el ficcionar y por lo tanto actuar con relación a una situación específica, o se trata de una intervención directa con le espectadorx a partir de un efecto de distanciamiento. Si la actoralidad es la herramienta por la cual se busca producir la reflexión, ésta se encuentra desproporcionada en relación con los elementos estéticos. Es plana y se corta abruptamente al final de la obra.

Son dos mujeres con la incertidumbre que genera la necesidad de hacer frente a la realidad con libertad en la toma de decisiones estando insertas en un contexto de violencia. Proponen la reapropiación de un cuerpo vulnerado y culpabilizado por la sociedad. Sin embargo, es de importancia cuestionar el lugar de enunciación, pues es el director, Ignacio Ferreyra, quien propone una interpretación desde los márgenes de una o muchas experiencias que no le atraviesan de manera directa. Sería riesgoso que él busque denunciar en escena los hechos y conflictos, más allá de aportar con la organización de los elementos que plantean las actrices, ya que podría accionar a partir una percepción alejada y ajena al problema y como consecuencia prestar al producto un tratamiento superficial. Son Daniela Palao y Mara Espinosa quienes dan su cuerpo a la escena y al servicio de un discurso que problematiza con razón las lamentables cotidianidades que a ellas SÍ las atraviesan. Que esta reflexión sea un detonante para la creación completamente desde la mirada de ellas.

"Frente al espacio cartográfico que propone imágenes homogéneas e identificables, se propone para el análisis un territorio-cuerpo y tierra en conflicto, desde el cual erradicar la violencia y reconstruir condiciones de habitabilidad y convivencia."*

* *Ibid.*





Cuttin' it

De: Charlene James • Dirección: Mayra Vargas • Reparto: Debby Báez y Yesica Silva

CUTTIN' IT: CORTAR LA TRADICIÓN

Allure Spinoza

La estructura social nos constriñe y la cultura nos define, pero no por ello dejamos de percibir el mundo desde una perspectiva propia. Iqra y Muna son dos adolescentes de origen somalí que residen en Reino Unido. A ambas se le han practicado la mutilación genital femenina, una violencia de género que resuena en ciertos espacios de la cultura africana. De acuerdo con datos de la oms a más de 200 mujeres y niñas se les ha practicado la escisión total o parcial de los órganos genitales femeninos. Mientras Iqra mantiene la postura en favor de esta tradición, Muna la rechaza con vehemencia e intenta impedir que su hermana menor sea sometida a ese procedimiento.

Cuttin' It —que inglés significa *córtalo*— es un texto de 2014, escrito por la dramaturga británica Charlene James y llevado a escena por la directora Mayra Vargas del grupo Teatro Mexicano Monterrey. A través de sus personajes presenta una tradición, una manera de entender los preceptos de lo que debiese ser lo femenino y lo que se espera de una mujer por parte de algunos sectores practicantes de la religión musulmana. Las protagonistas de esta pieza de narraturgia contemporánea comparten la condición de migrantes. Sin embargo, mientras que Iqra ha perdido a toda su familia en la guerra, estigma que limita sus relaciones personales, Muna ha migrado con su madre y hermana, y parece adaptarse bien a la cultura occidental.

Con una estética que utiliza elementos pop como el maquillaje estridente, la canción "Shine bright like a diamond" de Rihanna y un vestuario que resalta por su colorido, también se hace uso de videograbaciones. En ellas se presentan testimonios de mujeres que han vivido el motivo que detona el discurso, tales como el de la activista Leyla Hussein, creadora del documental *The Cruel Cut*, que inspiró a la autora de la obra para escribir este texto.

En el transcurso del montaje, una cámara, una pantalla y un celular son utilizados para ilustrar el entorno que habitan los personajes y mantiene la atención del público, considerando que el texto puede resultar un tanto plano por ser muy descriptivo y narrado. Hasta cierto punto es predecible, ya que desde muy al inicio de la obra se evidencian las inevitables resoluciones de los personajes. También son los elementos audiovisuales los encargados de enfatizar la parte más potente de la pieza: una imagen figurativa que representa la mutilación

a la que muchas mujeres y niñas son sometidas por la tradición religiosa. A partir de entonces, el drama se pierde y se presencian escenas que resultan reiterativas y didácticas provocando que el cierre resulte poco contundente.

Junto al aparato tecnológico se utilizan piezas de juguete para reconstruir en miniatura un multifamiliar de forma imprecisa. Las actrices, Debby Báez y Yesica Silva manejan de manera atropellada estos elementos, lo cual en ocasiones detiene la acción. Sin embargo, ambas intérpretes fueron capaces de sostener a los personajes pese a estos inconvenientes. Las actuaciones fueron verosímiles y se mantuvieron en un mismo tono en la mayor parte de la pieza. Iqra y Muna se diferenciaban claramente una de otra tanto en intenciones como en corporalidad: mientras la primera es visiblemente más introvertida y contenida, la segunda es mucho más abierta y caótica.

El texto nos habla de una realidad muy específica en un entorno distante que, sin embargo, no por eso deja de ser importante e urgente darla a conocer. Nuestra responsabilidad mínima como sociedad es estar informados del acontecer en el mundo y de sus problemáticas. La pregunta que subyace es cómo establecer un puente de conexión y diálogo entre estas realidades y prácticas locales como la esterilización forzada de niñas y mujeres en algunas localidades de México, situaciones que también se deben conocer y de las que sí podemos hacernos corresponsables de forma inmediata y directa.







Detrás de mí la noche

De: Noé Morales Muñoz y Verónica Langer • Dirección: Juan José Tagle • Reparto: Verónica Langer

DETRÁS DE MÍ LA NOCHE: UN INFORTUNADO VIAJE A LA MEMORIA

Guadalupe Gómez Rosas

Detrás de mí la noche es un biodrama interpretado por Verónica Langer, actriz argentina nacionalizada mexicana, reconocida por trabajar con destacados directores y galardonada con dos premios Ariel. En este unipersonal —presentado en la Sala Xavier Villaurrutia, como parte de la 41 Muestra Nacional de Teatro—, Langer se encarna a sí misma para revelar la historia geográfica de su linaje, a través de un texto construido a cuatro manos entre la propia actriz y el dramaturgo Noé Morales, bajo la dirección de Juan José Tagle.

La escenografía se instala sobre una gran lámina de papel que corre desde el cicloráma hasta proscenio; al centro se observa una mesa con una maqueta o cuerpo tipográfico, así como dos sillas y un perchero. Langer aparece con un vestuario casual, compuesto por una blusa blanca y un pantalón negro, atuendo que será combinado con una serie de abrigos a lo largo de la obra.

El monólogo inicia con una declaración en los altavoces de una mujer con acento extranjero que pide el perdón histórico a los descendientes de las víctimas del Holocausto. Se trata de una funcionaria de la Embajada de Austria, que en reparo por estos crímenes de odio ofrece la doble nacionalidad. La protagonista dice estar confundida, huir del lugar y con ello negar los beneficios de la entidad diplomática.

En un salto de emplazamiento, Langer se encuentra en una cocina, amasando, cuando llega un paquete. El contenido es el libro *I Want to Speak: The Tragedy and Banality of Survival in Terezin and Auschwitz,* de Margareta Glas-Larsson, así como una invitación a presentar el libro en Viena, dado que la autora es su familiar.

La protagonista señala sentirse afectada sin saber por qué y cuenta que sale de la casa a reflexionar. Al fondo se reproduce un video donde Langer transita por la calle y metafóricamente se encuentra con el pasado, a través del abrazo de una mujer de la primera mitad del siglo XX. Súbitamente, Langer se encuentra de nuevo en casa y se pregunta si hay heridas imposibles de cerrar. En este instante inicia una vorágine documental sobre la historia de su apellido, así como los hitos que marcaron su búsqueda. En este desarrollo escasean las emociones y exceden los intentos de un humor atropellado.

Langer despliega elementos que combinan lo ficcional y lo fáctico en un ambiente ilustrativo. Se sirve de la mesa con la maqueta para contener objetos de los lugares y tiempos que habitó: aparece un pequeño caballo, una miniatura del Obelisco de Buenos Aires, una red morada que evoca el despertar entre jacarandas, las banderas de Uruguay y Argentina, una colorida muñeca mexicana, la harina cernida como nieve, así como decenas de fotografías del pasado. El viaje de esta investigación, las guerras y la migración se extravían en un texto directo y sin impresiones. La maqueta donde la actriz traza la ruta de los objetos clave en la búsqueda de su pasado, está muy lejos de la audiencia, lo que dificulta reconocer lo enumerado.

En un intento por reforzar el interés por su búsqueda, el monólogo acude a pequeñas historias y acciones que acontecen durante el viaje a Viena. Por ejemplo, cuando la protagonista narra su encuentro con un actor famoso, con quien se ha tomado una fotografía. Minutos más tarde, conocemos que la madre de Langer ofrecía mascarillas faciales a las burócratas nazis para salvaguardar su existencia y la de su marido. En otro momento aparece el sabor del Schnaps como pretexto para aludir a la escuela donde se educó su progenitora. De esta forma, se agolpan una serie de viñetas que oscilan entre lo superfluo y lo trascendente, pero que al ser relatado en el mismo tono baladí se alejan de la empatía que supondría una recuperación histórica de esta amplitud.

Además del emplazamiento de instantes forzados, se presenta un vacío contextual que resta profundidad a la experiencia. Uno de estos acontecimientos se da cuando Langer localiza una *piedra de tropiezo* (*stolperstein*) —proyecto iniciado por Gunter Demnig que exhorta al reconocimiento de los fallecimientos o vidas separadas a causa del nacionalsocialismo—. La protagonista sitúa la importancia en el nombre de una mujer con el apellido de su padre, dejando en otro plano, mínimo y difuminando, el áspero recuerdo de los crímenes de odio.

Asimismo, para indicar la incomunicación experimentada en Austria, la actriz se vale de una aciaga composición cuasilingüística en diferentes idiomas; no obstante, el resultado son frases farfulladas y equívocas, que más allá de mostrar la dificultad del lenguaje, desorientan y aumentan la distancia con el público. A pesar de la necesidad de una conexión empática, los esfuerzos del ingenio no trascienden y todo se elabora bajo un mismo tono hasta el cierre del biodrama.

La historia que Langer representa es uno de los tantos llamados a retener la memoria. Su propuesta se centra en la recapitulación de elementos que homenajean su linaje, el que permanece a pesar de sucesivas guerras y exilios. Sin embargo, se exime la impronta de la migración forzada, no se percibe el cariz de los esfuerzos por seguir existiendo, se echa de menos el desasosiego que despiertan las pérdidas totales y la complejidad de la reconstrucción. Al final, tenemos un acopio de piezas que produce extrañeza y más interrogantes, inclusive un cierto tipo de orfandad por el acto escénico.





El gabinete del maestro Toscano

Autoría y dirección: Claudio Valdés Kuri • Reparto: Aline Lemus Bernal, Irma Sánchez Gutiérrez, Guillermo García Proal, Mario Gómez Villarreal, Natanael Ríos y Penélope Luna

¡VENDIDO A...!

Allure Spinoza

¿Quién fue Ignacio Toscano? El nombre no resulta desconocido para quienes tenemos relación, de una u otra manera, con el quehacer cultural en México. Si fue melómano, mecenas de las artes, gestor cultural o funcionario en distintas dependencias pareciera información anecdótica en una puesta en escena lúdica y llena de sorpresas, que bien podría ser ficción. Sin embargo, se trata de un homenaje a una de las personalidades más importantes en el desarrollo de las manifestaciones artísticas en México.

La compañía Teatro de Ciertos Habitantes presentó *El gabinete del maestro Toscano* en la 41 Muestra Nacional de Teatro. De la autoría y dirección de Claudio Valdés Kuri, la obra consiste en una subasta que oferta 14 lotes vinculados a la vida de Nacho Toscano: grabados de Toledo, un pañuelo y hasta las llaves del Palacio de Bellas Artes son algunos de los objetos en busca del mejor postor. El vestíbulo del Teatro Julio Castillo constituyó un escenario inmejorable para la representación, ya que ahí se encuentran elementos que bien podrían pertenecer a la colección privada de un amante de las artes.

El montaje nos cuenta algunos de los hechos emblemáticos en la vida de Toscano, así como sus principales contribuciones al mundo cultural del país. El martillero, personaje central de la propuesta, es representado por Guillermo García Proal, cuya capacidad de improvisación y de generar empatía y complicidad con el púbico hace posible seguir la ruta de la dramaturgia.

En el transcurso de la puesta, se nos van describiendo cada uno de los objetos ofrecidos para iniciar enseguida una puja que no solicita recursos materiales, sino vivenciales: achaques, recuerdos de infancia o el mejor premio o reconocimiento, son algunas de las monedas de cambio que se piden a los asistentes para participar en la subasta.

El dispositivo escénico es original y sumamente entretenido. La vinculación y complicidad del público son fundamentales para el desarrollo de esta particular puesta en escena. Desde el momento en que el espectador entra en el espacio ficcional se vuelve parte de la acción: es invitado a ser de algún modo personaje al tomar una de las paletas numeradas y disponerse a participar en la puja.

Para evitar vacíos en caso de que los espectadores sean reservados, se han previsto recursos que garantizan el buen curso del juego. Sin embargo, la propuesta está lo suficientemente bien armada para que la dinámica fluya de manera natural. Cada lote ofrece una nueva posibilidad de interacción con los espectadores, de modo que este ingenioso andamiaje multidisciplinario mantiene vivos el interés y la participación de la audiencia.

El intento por complejizar el perfil del homenajeado incorporando un contrapunto o alguna sombra, fue la parte más débil de la representación. La irrupción de la voz crítica resultó forzada y no añadió conflicto a la construcción del personaje. Sin embargo, el conjunto es tan verosímil que resulta casi irrelevante si se trata o no de una obra biográfica: bien podría homenajearse a un personaje netamente ficcional y la puesta seguiría funcionando. Aun cuando el espectador no esté familiarizado con el nombre de Ignacio Toscano, no hay duda de que pasará un buen rato y en el camino aprenderá algo de una figura relevante en la vida cultural de México.



El juego de mamá

Autoría y dirección: Luis Alcocer Guerrero • Reparto: Antonio Saavedra, Héctor Iván González, Carmen Ramos, Itzhel Razo y Andoni Guerrero

LA MATERNIDAD ES UN PAVO RELLENO DE METATEATRALIDAD

Juan Carlos Araujo

Esta obra se llevará hasta el fracaso. Esta sentencia se escucha desde una voz en *off* de un personaje ausente referido como "la Autoría". En escena cuatro actores con diminutas máscaras balinesas puestas en sus coronillas representan a una familia disfuncional. Desde el telar pende una membrana roja de gran tamaño hecha de estambre y tela. en representación de un gran útero. El títere de un pavo de grandes dimensiones, con senos caídos y vagina expuesta, clama por su hijo ausente: Fernando.

Este bizarro conjunto de elementos convive a lo largo de la obra *El juego de mamá*, puesta en escena de Luis Alcocer, director de Proyecto Granguiñol Psicotrónico, que participa en la 41 Muestra Nacional de Teatro.

Luisa ha invitado a su novio Mario a celebrar el Día de las Madres con su familia. Ahí, el recién sobreviviente de tuberculosis se enfrentará a la enfermiza relación entre dos hermanas altamente competitivas, a tener que rellenar un ave a fin de probar su capacidad de trabajar en una carnicería y, finalmente, a una grotesca madre representada como el ya antes mencionado pavo monumental. Esta perturbadora figura materna aparece en escena por primera vez con las entrañas afuera, en un acto desesperado por llamar la atención de sus hijas. En medio de esta surreal situación, los personajes hablan muy amablemente cuando muestran la máscara balinesa al público, pero expresan sus verdaderos sentimientos cuando se ven a la cara.

Esta dantesca narrativa podría ser el argumento de una multiplicidad de películas psicotrónicas, mejor conocidas como películas B, que remiten a clásicos del género como *¿Qué fue de Baby Jane?* o *El Show de Terror de Rocky*. No obstante, buscar entendimiento lineal en la historia es un ejercicio fatuo, ya que el mismo autor no pretende contar una historia como tal, sino provocar estímulos tanto viscerales como mentales en el espectador.

La dramaturgia y escenificación están íntimamente ligadas a elementos del teatro de lo grotesco y a la estética del Théâtre du Grand Guignol de París, espacio que durante gran parte del siglo xx se dedicó a montar obras de terror de corte naturalista.

Ejemplo de ello se percibe cuando, tras presentarse como una mártir, la madre se revela

como un ser monstruoso que violenta a sus hijas y cuya única obsesión es el regreso de su hijo pródigo perfecto. La escena culmina con la recreación de la *Piedad* de Miguel Ángel entre el pavo medio quemado y Mario asfixiado tras el intento de regresarlo al vientre materno a través de la vagina. El elenco, conformado por Antonio Saavedra, Héctor Iván González, Carmen Ramos, Itzhel Razo y Andoni Guerrero, es cómplice de la delirante visión de Alcocer. Las actuaciones son exacerbadas, por momentos casi falsas, decisión coherente con el elemento psicotrónico. No obstante, crean rompimientos realistas, como cuando interpelan directamente a "la Autoría", ya que son los actores, y no sus roles, los que se dirigen a ella.

En la misma línea de exploración escénica, esta voz en *off* que también puede ser interpretada como la figura teatral del Director/Dios, invita al espectador a que cuestione el rol que se nos asigna desde que nacemos y la máscara que se nos impone para pertenecer. Esta entidad está consciente de ser parte de una obra de teatro, discute con los intérpretes y revela parte de los procesos creativos detrás de este montaje. Toda una gama de recursos metateatrales que culminan con la revelación de un creador con las vísceras expuestas, que sale de las entrañas del pavo/madre cuestionando qué hará el púbico con lo que ha recibido durante los 70 minutos que dura la obra, antes de volver a protegerse en el interior de la membrana que ha estado presente en el escenario, colgando del techo en un último número de danza aérea.

El juego de mamá es un viaje fascinante que desafía el entendimiento. La experiencia lúdica escénica que se propone está ligada a la capacidad del espectador de entregarse a una puesta en escena que a primera impresión pareciera carecer de toda lógica. El rechazo o el goce penden de dicha entrega. Por momentos perturbadora, en otros divertida gracias a un muy negro sentido del humor, la obra cuestiona la maternidad, la falsedad con que la gente transita por el mundo para poder pertenecer a la sociedad, la naturaleza misma de hacer teatro. En entrevista con Luis Alcocer, el creador comenta: "No se trata de decodificar, se trata de experimentar". Ése es el juego que Proyecto Psicotrónico propone.





El mar de papel

De: Luis Aldama • Dirección: Sixto Castro Santillán • Reparto: Luis Vegas

UN NAVEGANTE DE OFICINA

Dalia López Cortés

El mar de papel, del Colectivo Cactus, dirigida por Sixto Castro Santillán con asistencia de Samanta Millán y escrita por Luis Aldama, es una propuesta escénica que aborda el tema de la búsqueda de los ideales, los sueños propios, en oposición a la necesidad del individuo de pertenecer a un campo laboral que no le satisface y lo obliga a cumplir expectativas ajenas. El personaje, interpretado por Luis Vegas, lleva al espectador a conocer su inconformidad con el hecho de tener que abandonar su anhelo de ser navegante, cambiar la aventura de un barco por una camisa y una corbata, atender llamadas y cumplir con un horario de oficina. Obligado a la renuncia de su vocación por la incapacidad para decirle no a su padre, vive obsesionado con matar a su jefe. Esta propuesta merecería un desarrollo de mayor complejidad.

El tema de la obra, en especial entre un público joven, puede conseguir la atención con facilidad, ya que el hartazgo laboral es una realidad para muchos. Si embargo, a una escala de mayor amplitud, para millones de personas un tema de actualidad también es, y con urgencia, la falta de oportunidades para ganarse la vida.

El argumento es planteado desde la primera escena, cuando el padre envía al personaje a trabajar a una oficina en contra de su voluntad. En adelante esa temática no se desarrolla, no se abre a matices, no amplía sus interrogantes. Lo que sigue es repetir con distintas formulaciones lo propuesto desde un principio. La obra pretende formular metáforas profundas con respecto al tema, pero no lo logra.

La iluminación de Alejandra Escobedo alterna el ambiente realista con un juego de azules y rojos para acompañar los textos del personaje. La construcción escenográfica ilustra el argumento con un conjunto austero de muebles y objetos: una mesa de escritorio larga, una silla y cajas que representan la típica oficina.

El actor, con una interesante presencia escénica y desaprovechado por la dirección, transforma la mesa de escritorio y las cajas de cartón en un barco. De igual manera se consiguen imágenes que hacen referencia al agua, con ayuda de una máquina de burbujas y un barquito de papel.

La dirección apuesta por la expresividad corporal y gestual propias del clown, para lo que se contó con la asesoría de Aziz Gual. En el trabajo físico, el actor logra momentos de comicidad; no obstante, el uso del clown como téc-

nica predominante acaba convirtiendo al texto en un estorbo. Lo que se quiere decir bien podría entenderse sin palabras, sólo con el lenguaje corporal y simbólico propuesto en la obra.

El actor utiliza un micrófono con diadema, elemento que lejos de integrarse como apoyo, estorba y no consigue dar nitidez a la voz hasta hasta la última fila del teatro. Un momento en particular desafortunado fue al principio de la función, cuando el micrófono se atoró con la camisa del actor, quien no supo cómo darle un giro de tuerca a este accidente técnico.

La propuesta musical de Arturo Heredia, con la batería interpretada desde el escenario, pareció un acierto en un principio, pero sólo se usará en un par de ocasiones y de una manera disonante con la narrativa. Lo anterior es en particular notorio cuando el actor habla mientras realiza movimientos corporales abruptos, a los que se suma el estruendo de la batería que hace imposible entender lo que está diciendo.

Por otro lado, la selección de música grabada es efectiva, ya que se utiliza cuando el actor realiza coreografías que remiten a *Singing in the rain* de Nick Lucas, lo que me pareció disfrutable.

En suma, las imágenes generadas con el trabajo del actor y el uso de objetos son los puntos más fuertes de la obra. El montaje resulta un proyecto prometedor a nivel visual, actoral y temático, pero requiere una mayor complejidad en el planteamiento dramatúrgico, darle la vuelta al cliché y ajustar detalles técnicos desde la dirección para que la propuesta pueda obtener un alcance más profundo y pertinente.





El puente de piedras y la piel de imágenes

De: Daniel Danis • Dirección: Ramón Verdugo • Reparto: Kariam Valenzuela, Miguel Rodríguez Mendoza, Lou Best, Luis Calva y Jassiel Santillán

EL SUBLIME NACIMIENTO DE UN NUEVO MUNDO

Alan Suah Islas Ruiz

El puente de piedras y la piel de imágenes, del canadiense Daniel Danis, puesta en escena seleccionada para el Programa de Teatro Escolar 2020, ofrece un texto poético, cargado de imágenes sutiles y musicalidad, así como una cuidada estética para la mirada. El grupo tijuanense dirigido por Ramón Verdugo deja ver la calidad y profesionalismo del trabajo teatral en el norte del país.

La obra, en formato de narración donde cada personaje va contando su propia historia, nos acerca a las vicisitudes de una familia que enfrenta una guerra en algún lugar del mundo. Con el deseo de salvar a su hijo, la madre paga a una persona para que lo lleve lejos. Momo —como se llama este niño— emprende en el forzado exilio de su lugar de origen una búsqueda incansable por construir un futuro donde exista paz. En esta travesía se encuentra con Mung, una niña también víctima del tráfico de personas que se convierte en su compañera de viaje. Juntos nos llevan a un mundo complejo donde la destrucción y el caos provocados por la guerra producen variantes de la esclavitud y desplazamientos forzados, que son ya comunes con su inmenso dolor, pero que en este texto se subliman en el deseo por escapar de una dura realidad y construir un futuro distinto.

Es de destacar la buena traducción de la obra a cargo de Boris Schoemann, así como el desempeño del elenco: Kariam Valenzuela, Miguel Rodríguez (Momo y Mung), Lou Best, Luis Calva y Jassiel Santillán, quienes fungen como acompañantes y apoyan la construcción de la historia. Los jóvenes actores destacan por el buen entrenamiento del cuerpo y calidad interpretativa. Menos eficacia se percibe en el manejo de la voz. En las elaboradas imágenes y las precisas coreografías se ven trabajo y técnica.

Momo y Mung no hablan el mismo idioma, pero eso no limita para comprender los dos deseos del niño: construir un puente y contar su historia con imágenes sobre un lienzo de piel. Estos deseos funcionan como metáforas de su necesidad de unir, en lugar de separar, y mantener viva la memoria de un pasado oscuro para que no se repita.

La puesta nos abre una paleta de colores suaves en la iluminación y una escenografía sutil con un gran árbol bañado de luz y formado con cuerdas de mecate de color natural. Este elemento evoca profundidad y sugiere una división del escenario en dos espacios equilibrados. El vestuario es estéticamente sencillo, confeccionado con telas de colores pastel que proyectan tranquilidad y dulzura.

En México la dinámica de los desplazamientos forzados es un problema silencioso, que va degradando lentamente el tejido social. La violencia provocada por el crimen organizado es un tipo de guerra que se vive día con día y que nos obliga a reflexionar sobre qué mundo queremos en el futuro. Los procesos de repatriación y asilo constituyen herramientas fundamentales para garantizar nuestros derechos humanos. En ese sentido la obra lanza un mensaje potente no sólo al público joven sino a todas y todos: debemos construir un futuro incluyente, donde exista la posibilidad de una vida digna con oportunidades equivalentes para todos.



Ese Boker en el campo del dolor

Autoría y dirección: Víctor Hernández • Reparto: Samantha Chavira, Jonathan Rodríguez, David Colorado, Abraham Tornero, Ricardo Daniel y Roberto Cázares

UN HOMENAJE A LO QUE EL BARRIO SE LLEVÓ

Sonia Gregorio

Cuánto acudió para que ésta haya sido una perturbadora historia de amor y dolor.
Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*

¿Cómo dar presencia a lo que no es del orden de la presencia? ¿Cómo evocar las ausencias? *Ese Boker en el campo del dolor,* de la compañía La Canavaty, obra que clausura la 41 Muestra Nacional de Teatro, evoca entre bailes regio-colombianos y rezos al Santo Niño Fidencio a todos esos adolescentes y jóvenes que fueron víctimas de la guerra contra el narcotráfico, esos vatos que por echarse un porro perdieron la vida. La noche del sábado 4 de diciembre, el Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque se colmó de una fiesta para las ausencias.

Con dramaturgia y dirección de Víctor Hernández, La Canavaty, compañía originaria de Monterrey, Nuevo León, nos presenta la historia del Boker, único sobreviviente de la masacre en la que fueron asesinados el resto de los integrantes de la agrupación Kombo Kolombia, durante una fiesta en Espinazo, Nuevo León. En esta ficción, él resucita de entre los cuerpos de sus compañeros en esta tierra santa, do de buscará convertirse en médium para recibir el espíritu del taumaturgo Niño Fidencio y así abolir su identidad, el tiempo y a la humanidad, para renacer en el reino de lo eterno. La obra surge a partir del caso real de la desaparición del grupo musical Kombo Kolombia, cuyos integrantes fueron asesinados por el crimen organizado en el año 2013.

Cuatro hombres y una mujer caminan en procesión entre las butacas del teatro, mientras la voz de un merolico anuncia los remedios para todo mal y un personaje carnavalesco ofrece un trago de caguama a los espectadores. Su caminar es lento y firme, sus vestuarios se componen de falda tipo hawaiana, playera blanca con la imagen del Santo Niño Fidencio (símbolo de la mística norteña). En la frente llevan puesto un paliacate y sobre su cabeza cada uno sostiene una veladora encendida. Sobre el escenario se observa un altar, repleto de velas, flores e imágenes que cuelgan de un lado a otro; un gran arco de globos blancos y rosas adorna la bocaescena, en alusión a una tradicional fiesta de XV años.

El elenco, conformado por Samantha Chavira, Jonathan Rodríguez (el Boker), David Colorado, Abraham Tornero, Ricardo Daniel y Roberto Cázares, nos presenta un complejo mapa de imágenes propias de la cultura popular de la zona norte del país. Entre cumbias rebajadas, reguetón, rituales y alabanzas al niño Fidencio, golpes, lágrimas y amor, La Canavaty

hace un recorrido por el barrio y sus reglas, para rescatar la identidad de los que ya no están y han sido olvidados. *Ese Boker en el campo del dolor* es un homenaje al barrio, y como dice el escritor Fernando Lobo a propósito de las dinámicas de convivencia y distribución de las periferias, es un *desmadre organizado,* y como espacio de cultura, es también un espacio de resistencia.

En el trajín frenético de movimientos y voces se instalan el amor y el odio, la alegría y el duelo, el léxico de los personajes se ve permeado por los modos del habla propios de las comunidades de la periferia de la ciudad y las pandillas. El habla no parece impostada, sin embargo, hay varios momentos en los que la palabra se deforma debido al grito. Hay tropiezos constantes, vacíos, que más que un error de actuación parecieran los efectos de una improvisación o *spoken word,* debido a que la obra está cargada de un ritmo veloz. Los cambios en la escenografía y el vestuario son constantes, asimismo ocurre con la música y las coreografías, que pasan de un género a otro. A lo largo de toda la puesta en escena las cumbias rebajadas y el reguetón encienden el ánimo de los que nos encontramos cerca del escenario, de modo que el campo de dolor se vuelve un campo de fiesta.

A pesar de los constantes cambios, los ejecutantes sostienen con gran presencia cada uno de los cuadros que componen la obra, su energía se desborda en el escenario. El dominio de los bailes se observa a distancia y las emociones aparecen a flor de piel. Samantha Chavira hace de la protesta un espacio de desahogo personal, intimo, pero potente; por su parte, Jonathan Rodríguez (el Boker) nos devuelve una imagen clara de los jóvenes que habitamos los bordes con la tosquedad, la exageración, la sencillez y la oralidad de su personaje, en su mirada se observa un corazón que patea a lo bruto y a lo feroz.

Víctor Hernández, en colaboración con su gran equipo, encuentra los recursos idóneos para abordar la violencia que se vive en la periferia de las ciudades. Realiza, como menciona Ileana Diéguez a propósito de las prácticas artísticas que trabajan en torno a *las memorias de dolor,* un ejercicio de *evocación* y no de *sustitución* del duelo. La obra no reduce el acontecimiento a una sustitución metafórica, sino a restos metonímicos, pues el acontecimiento se presenta en los términos de su propia realidad, donde hay fe hay Santos, donde hay muerte hay balas.

La Canavaty nos muestra el fenómeno que rodea a las constantes desapariciones de jóvenes y pandillas (grupos urbanos) y no sólo el acontecimiento del que surge la pieza: el asesinato del Kombo Kolombia, así en una pequeña escena toca el tema de la milicia, en otra un *performer* con falda de bailarina nos lanza la pregunta "¿por qué mata el asesino?", pero sobre todo la pieza recupera los ritos de fe propios de la cultura popular en torno al duelo y la muerte, que en este caso se hacen al Santo Niño Fidencio, personaje importante de la mística norteña y en especial venerado en las comunidades marginadas "a tus pies vamos llegando, niño Santo y gran doctor, afligidos y llorando, en este campo del dolor".

Ese Boker en el campo del dolor no propone una apología de los bordes ni su integración en el centro, sino que, a través de sus propios gestos, los rescata como posibilidad y los expone en toda su irreverente y disruptiva singularidad. La obra es una muestra contundente de los nuevos caminos que está abriendo el teatro mexicano, una propuesta necesaria en términos estéticos y sociales, un teatro que habla desde y para el territorio haciendo visible que la muerte no se detiene, que la justicia es una gran ausencia, que el duelo se ha mezclado con la espera y que insistir en la vida es afirmarse en la sobrevivencia. Y en las supervivencias.





Fenrir:
el dios lobo

De: Yafté Arias Arriaga • Dirección: Andrea Cruz • Reparto: Mariana Morado, David del Águila, Hugo Rocha, Félix Terán y Omar Sorroza

LA HISTORIA DEL HIJO DE LOKI, EL GRAN LOBO

Shannen Islas

Fenrir es considerada la criatura más importante de la mitología nórdica, la criatura es un lobo hijo del dios Loki y de Angerboda. La propuesta de la directora Andrea Cruz lleva el mismo nombre *Fenrir: el dios lobo* y brinda a las niñas, niños, jóvenes y público en general un espectáculo que narra la profecía del poema Völuspá, que plantea básicamente lo siguiente: el dios lobo llegará a convertirse en Ragnarok y será el que dará muerte al dios Odín.

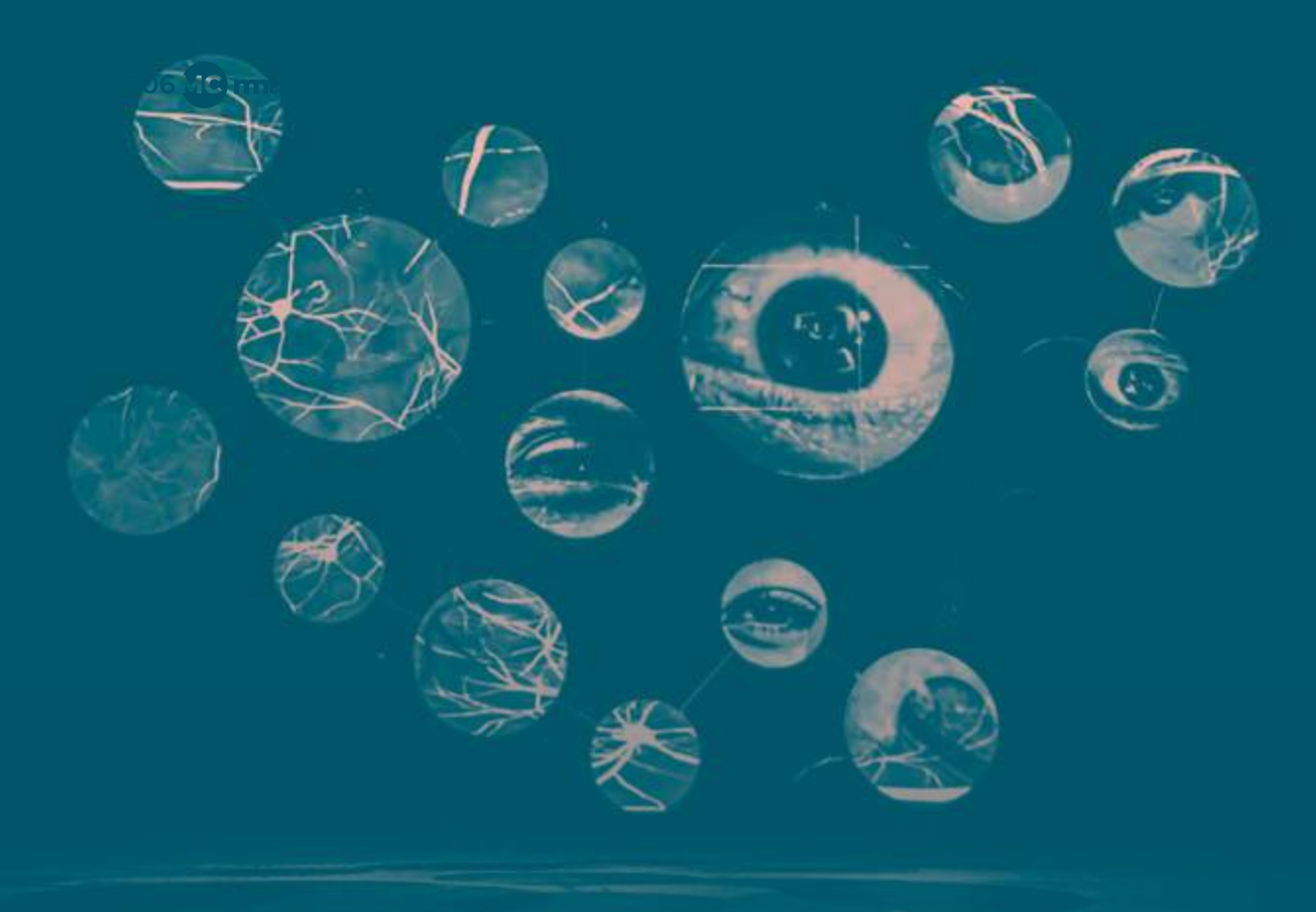
Es a través de coreografías de combate pulcramente ejecutadas que la experiencia se vuelve cautivadora. La destreza corporal de les ejecutantes destaca y, de igual manera, José de Loza y Marisol Reyes Arcos, maestros de combate escénico. La iluminación de Sara Alcantar genera ambientes tenues y cálidos que evocan la mitología vikinga; sin embargo, hubo momentos en los que hacía falta mirar con claridad la escena, no sólo para apreciar con mayor detenimiento la gestualidad actoral, sino también porque el trabajo de vestuario merecía tener una iluminación digna, ya que considero que es precisamente ese un elemento clave en la propuesta escénica, destacando entonces el maravilloso trabajo realizado por la vestuarista Érika Gómez.

El espacio escénico del Teatro Raúl Flores Canelo parecía quedarle literalmente grande a la propuesta escenográfica de Tenzing Ortega, ya que lo que se podía apreciar en escena era una espada gigante de madera que funcionaba como escalera en determinados momentos, pero que no terminaba de delimitar un espacio específico, dejando mucho a la imaginación del espectador. Sin embargo, el trabajo de dirección parece haber resuelto esos vacíos en el espacio con trazos más largos de les ejecutantes, así como con la intervención de máquinas de humo que detonaban ambientes de caos y guerra en el escenario.

Fenrir: el dios lobo, escrita por Yafté Arias Arriaga, nos abre una ventana para observar desde otra mirada poética aquellas historias que con gran espectacularidad nos cuentan las películas y cómics del universo de Marvel o DC, permitiendo que estos referentes de cultura general converjan en una misma pieza que, haciendo referencia a J. Campbell, no es más que el viaje del héroe.

Destaco particularmente el trabajo realizado con los personajes de los enanos, quienes fueron representados con máscaras gigantes a manos de Héctor Patiño, ya que este elemento aportaba frescura a la propuesta: cada que aparecían los enanos en escena la sala del teatro se inundaba de carcajadas, lo cual es un gran hallazgo al ser ésta una propuesta para niñes.

Finalmente, considero necesario enunciar que la puesta en escena habla de la madurez, la pertenencia y la figura del padre ausente a través del mito, haciendo de esto un espectáculo atractivo, disfrutable y con un discurso intrínseco indispensable para las audiencias infantiles y juveniles del país.



Homo Box
Machina, ensayo escenotécnico sobre el placer

De: Edén Cornonado, Diego Álvarez Robledo, Shaday Larios, Xandra Orive y Ángel Hernández • Dirección: Daniel Primo y Caín Coronado • Reparto: planta técnica del teatro

HOMO BOX MACHINA: LA RADICALIDAD DE LO EFÍMERO

Edwin Sarabia

Universo indómito, vorágine psicodélica, estridencias que colisionan con potencia, cosmos alucinante expandiendo la realidad, abstracción y caos simbólico.

Homo Box Machina, ensayo escenotécnico sobre el placer, coproducción de San Luis Potosí, Ciudad de México y Morelos, se presentó en el marco de la 41 Muestra Nacional de Teatro en el Foro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque. Dicho trabajo es original de Edén Coronado, Diego Álvarez Robledo, Shaday Larios, Xandra Orive y Ángel Hernández, dirigido por Daniel Primo y Caín Coronado.

La puesta en escena nos regala una experiencia sensorial desde los diversos componentes escenotécnicos de la ingeniería teatral: *videomaping,* efectos lumínicos vanguardistas, diseño sonoro sugerente, proyecciones que desafían al espectador: todo en un entramado abstracto.

Si bien la obra carece de un texto dramático, mantiene una clara dirección discursiva que se interconecta con el espectador desde una poética visual provocativa y plagada de símbolos que no necesitan ser explicados.

El trabajo es una apología multiescala del concepto *placer* abordado desde diversos ejes conceptuales y líneas estéticas. Sin embargo, por momentos se rompe con la línea argumental para descolocarnos con latigazos de la violenta realidad contemporánea. Ejemplo de ello lo podemos notar cuando al final de una serie de videos "chuscos" que se proyecta en una pantalla, observamos que el videoclip final muestra el asesinato de Luis Donaldo Colosio, aquel marzo de 1994 en Tijuana, Baja California. La canción que acompaña este fragmento, *La culebra* de Banda Machos, es la misma de aquella funesta tarde en la localidad de Lomas Taurinas.

Destaca el hecho de que la obra apela a múltiples referentes de la cultura pop en su construcción discursiva y estética, pues ello permite un corte generacional y la definición de su público meta; sin embargo, también vincula elementos de la historia del arte en general, con énfasis específico en la pintura y el teatro. Como diría el filósofo Giorgio Agamben: "contemporáneo es aquel que mantiene su mirada fija en su tiempo para percibir, no sus luces, sino también sus sombras".

Homo Box Machina reivindica la figura del técnico teatral y prescinde de la figura del actor: tramoyistas, escenógrafos, iluminadores y la planta técnica general del Teatro Julio Castillo fueron quienes ejecutaron e interpretaron esta propuesta. Con el manejo de los artilugios del teatro se encargaron de mostrarnos la fortaleza y relevancia de su oficio. Nada se ocultó, fueron develados una multiplicidad de mecanismos de tramoya con la rapidez y precisión milimétrica que estos trabajadores de la escena suelen tener.

Si bien la obra está cargada de simbolismos en el lenguaje audiovisual, no agota sus recursos ni se vuelve reiterativa. La brevedad constituye otro elemento que aquí genera precisión.

Se dice lo que se tiene que decir sin regodearse en el discurso visual o los recursos tecnológicos. Gracias a ello cierra a ritmo vertiginoso: tesis, antítesis y síntesis en cincuenta minutos de instalación performática.

Finalmente, es importante señalar que puestas en escena como ésta nos regalan un respiro ante la preponderancia del teatro narrado, que fue una constante en la 41 Muestra Nacional de Teatro. Si bien existe en nuestro país una importante producción de la llamada "narraturgia", también es nodal aproximarnos a otro tipo de lenguajes escénicos que nos desafíen y pongan en entredicho la definición de "teatro", tal como ocurrió durante la pausa generada por la pandemia mundial de Covid-19.

En definitiva, la magia de los mecanismos teatrales y su relevancia en este oficio para la construcción de simbolismos, estéticas, discursos y narrativas nos abre una veta interesante dentro de la producción teatral performática en México.


y que la herencia de su furia, será el principio de su futura felicidad.



Jota-cola-mariconas

De: Emma Álvarez Brunel, Ignacio Andrés Peña Gutiérrez, Russell Manzo y Lautaro, Damián y Ricardo • Dirección: Andrés Carreño, César Enríquez, Héctor Jiménez y Arturo Lugo • Reparto: Mariano Ruiz, Iker Arce y Christopher Karim Montoya

UN ESPACIO Y UN INTENTO DE COMUNIÓN

Majo Alanís

Ternura radical es encarnar gestos performativos
que normalmente rechazarías, ternura radical
es asumir el liderazgo cuando tu comunidad te lo pide,
aunque no sepas qué hacer, ¡ni cómo hacerlo!*

Jota-cola-mariconas es la puesta en escena que rescata cuatro historias de las veintidós que se narran en el libro *Afectos y disidencias sexuales jota-cola-mariconas en Abya Yala* de Juan Satiri, y que se presenta en la 41 Muestra Nacional de Teatro. César Enríquez, Héctor Jiménez, Arturo Lugo y Andrés Carreño son lxs directorxs de este experimento escénico, ellxs dejan en manos de Mariano Ruiz, Iker Arce y Christopher Montoya la escenificación de cada uno de esos capítulos que transitan entre el cabaret y la performance.

Hay una clara postura política en esta propuesta que se evidencia en el primer acercamiento al público que tiene lugar entre el Teatro El Galeón Abraham Oceransky y el Teatro Julio Castillo. Mariano Ruiz inicia con un *lipsync* para luego presentar en un breve recorrido al Centro Cultural del Bosque, que ahora según el actor, es un Museo Galería del cual es dueño. Con humor y lograda improvisación menciona la falta de estímulos al arte por parte del gobierno de AMLO y de equidad de género al notar que ninguno de los teatros o foros dentro del recinto lleva por título el nombre de alguna artista mujer.

La pequeña procesión lleva hacia el interior del Teatro El Galeón Abraham Oceransky, donde el público se sienta a ambos lados del escenario. En la mitad se traza con largos lienzos de mantel de plástico una cruz que se asemeja a la nave de una iglesia como también a una pasarela. A un extremo, una tarima sobre la cual hay una mesa, cuelga una lámpara del techo y hay una pared con fotografías de futbolistas y una virgen destellante. En el otro costado se instaló una improvisada pantalla para proyección. Esta distribución espacial no se aprovecha lo suficiente, pues sólo dos escenas toman lugar en el centro del escenario, entre ellas la de inicio, donde el bruje Iker Arce ejecuta un ritual de bienvenida con todxs lxs participantes. Las demás se desplazan a los extremos y en varias ocasiones a la zona de butacas para relacionarse con el público.

* Espectáculo cabaret en el que Mariano Ruiz, con la compañía Parafernalia Teatro, fusiona personajes femeninos de Shakespeare con íconos del pop. Se estrenó en 2017 en el XV Festival Internacional de Cabaret en el Foro A Poco No.

Después de unirse en una suerte de escena mágica, en la que el bruje invoca hacia los cuatro puntos cardinales a lxs maestrxs y artistas miembros de la comunidad LGBT+: Nancy Cárdenas, Esperanza Iris, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, nuestra mirada se dirige a la pantalla donde se van anunciando las escenas. Como por ejemplo: Tercera escena "Protocolo Ladari". Ésta es la más performática de todas. El creador de *The Shakespearean Tour* utiliza un leotardo y un pasamontañas rosado fosforescente y comienza a recoger flotadores y salvavidas de plástico que se encuentran regados por el espacio, mientras enuncia sus experiencias en relación con los primeros esbozos de una búsqueda constante de identidad. Si la carga estética y discursiva de la performance recae en la acción que se presenta, poco tiene que decirse, el cuerpo habla por sí mismo.

La puesta toca y desarrolla temas que han tomado vital importancia, no sólo lo *queer*, sino que también la deconstrucción del amor romántico. Haciendo uso de frutas y verduras como naranjas, berenjenas y un mamey emula a personas para crear una historia de violencia entre ellas y representar comportamientos reprobables en la dinámica de pareja. Este ejercicio lúdico de teatro de objetos, que se lleva a cabo en otro espacio que el público no ve y es proyectado sobre la pantalla en escena, es una propuesta lograda que lleva a lxs asistentes a reflexionar en torno al tema planteado.

La falta de unidad y los cortes abruptos entre escenas, sin embargo, no ayudan a generar un espacio contenido para la búsqueda de identidad y se produce un distanciamiento por parte del actor, lo que deriva en la pérdida de atención del público.

Un aspecto fundamental para comprender esta pieza es tomar en cuenta que se trata de un laboratorio, en el cual no sólo Mariano Ruiz sino también el invitadx bruje Iker Arce —quien finaliza con un ritual de cierre este montaje— como nosotrxs público, nos hacemos partícipes de este encuentro escénico o comunión que busca generar empatía con las disidencias y búsquedas identitarias personales que nos atravesaron o nos siguen atravesando.

Surge la pregunta de si esta puesta en escena —más un proceso en desarrollo que un montaje acabado— tiene cabida en un encuentro como lo es la Muestra Nacional de Teatro. Se puede reconocer una intencionalidad en *Jota-cola-mariconas* que, sin embargo, aún no ha madurado y no logra llegar al público de manera efectiva. Eso no quita que la propuesta plantea con valentía y honestidad un tema fundamental en torno a la construcción continua de una identidad personal y profesional. Como dice el *Manifiesto de la ternura radical* de D. d'Emilia y D. Coleman: quiero "ser críticx y amorosx al mismo tiempo".





Los perros que sólo reconocían las enaguas

Autoría y dirección: Mayra Simón Fuentes • Reparto: Sharim Padilla Islas, Dalia López Cortés, Beatriz Magdalena Valdés Rabling y Edna Rodríguez López

PARA CONGELAR LAS MEMORIAS

Majo Alanís

En una sociedad desbordada de representaciones
e imágenes, de simulacros y ficciones,
la recuperación de lo real ha funcionado
como una especie de consigna en campos
muy diversos y con propósitos también distintos.*

La propuesta hidalguense *Los perros que sólo reconocían las enaguas*, del grupo Manzanitas Escena, que se presenta en la 41 Muestra Nacional de Teatro, tiene su base en la investigación que realiza la directora Mayra Simón para crear, en primer momento, un trabajo audiovisual documental en el año 2018 y que sirve de inspiración para esta puesta en escena. Con elementos del biodrama, narra las memorias de vida de Tomasa, Teresa, Maura y Luisa, cuatro mujeres de la tercera edad habitantes de Manzanitas, Cieneguilla, Cardonal, Hidalgo. A dos de ellas las vincula una lejana consanguineidad; todas son habitantes del "pueblo de los nombres inventados... que tiene los días contados" y están afectadas por los roles de género tradicionales, que las privan de una educación formal y las confina a hacerse cargo de tareas domésticas y de crianza.

El devenir de estas mujeres, que por distintas razones rechazaron el matrimonio, se cuenta a través de una narración escénica en la que Sharim Padilla Islas, Dalia López Cortés, Beatriz Magdalena Valdés Rabling y Edna Rodríguez López desarrollan acciones con las que acompañan al texto. Se insertan a lo largo de la función grabaciones de las personas reales que inspiraron esta historia, en las que las escuchamos hablar de momentos importantes de su vida y expresar sus pensamientos.

Al estar escrito el texto dramático en un formato narratúrgico, se vuelve un reto mantener la atención del público. Las actrices logran superarlo con imaginación y gracia. Destaca la fluidez del trabajo gestual y vocal, lejos del cliché en la interpretación en escena de las adultas mayores. El elenco sostiene una intensidad de principio a fin. Desarrollan una relación entre los personajes que va de la confrontación a la ternura.

Sobre el escenario figuran dos grandes aros de madera de pino natural que emulan bastidores de bordado y una plataforma también

* O. Cornago, "Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theatre Review*, vol. 39, núm. 1, 2015.

circular inclinada sobre la que pasan las actrices la mayor parte de la obra. Entran y salen de los círculos con destreza, los desplazan con movimientos ágiles y bien coreografiados, con los que remiten a ambientes y espacios diversos con ayuda de descripciones y sonidos de animales producidos desde el tablado con distintos recursos, que incluyen la interpretación de una armónica.

Si embargo, no faltan momentos en los que los aros se utilizan de manera arbitraria, como cuando las intérpretes juegan a formar dentro de uno de éstos una figura con un hilo. Esa labor se hace con descuido, como si no tuviera importancia si el hilo toma un curso u otro. El trabajo, que podría ser una evocación del arte del bordado, se desintegra al cortar las actrices el hilo abruptamente antes de alcanzar a darle a esa acción algún sentido.

Cuando la obra pareciera haber terminado, sobre el ciclorama se proyectan fragmentos del documental, producto antecesor y detonante de esta puesta, que nos lleva a preguntar si la inserción de este lenguaje cinematográfico alimenta, redunda o demerita la apreciación de la propuesta escénica.

El trabajo de Manzanitas Escena es un valioso rescate de la memoria que deja muchas puertas abiertas hacia las cuales podemos caminar. Invita a valorar nuestras propias historias y raíces. Es un homenaje a los procesos de lucha, resiliencia y comunidad, que exalta la libertad individual y la toma de decisiones.

Sin embargo, la trascendencia de las historias que este grupo nos quiere contar no logra comunicarse con suficientes precisión y profundidad. Las líneas temáticas se diluyen en el afán de abarcar demasiadas anécdotas y acontecimientos. Hace falta una edición que evite redundancias y digresiones cansadas para lxs espectadorxs. Con un tratamiento más riguroso y ponderado, esta obra lograría dar el justo relieve a su belleza y mover con toda su potencia nuestro sentir y pensar.





Low Cost (Paisaje escénico sobre la crisis climática)

Autoría y dirección: Laura Uribe • Reparto: Antonio Salinas

LOW COST: AFECTIVIDAD AMBIENTAL Y CRISIS ECOLÓGICA MUNDIAL

Edwin Sarabia

Vivimos tiempos de preguntas fuertes y respuestas débiles. Momentos donde la constante es el destierro de la esperanza y los sueños. Además, cargamos sobre nuestros hombros una crisis ecológica de dimensiones planetarias que cuestiona nuestra existencia. Cabría preguntarnos ¿de que estará hecho nuestro futuro común? *Low Cost (Paisaje escénico sobre la crisis climática),* dramaturgia y dirección de Laura Uribe, se presentó en el marco de la 41 Muestra Nacional de Teatro en el Foro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque.

La obra resulta en un producto estético interdisciplinario que busca generar reflexiones en torno del cambio climático y la crisis ecológica mundial. La tesis general que la anima es contundente: coexistimos en un mundo insostenible en términos de responsabilidad y afectividad ambiental. Un mundo herido por el sistema capitalista en fase neoliberal y cuyo futuro peligra derivado de un acelerado desarrollo irresponsable, que pone énfasis en el consumismo y goce personal.

El contexto pandémico actual, sustentado en un desequilibrio de las interacciones ecológicas, nos ha asestado un golpe de realidad que al parecer los grandes capitales no están dispuestos a reconocer: poner el desarrollo económico por encima de todo lo demás nos podría llevar a un cataclismo que está cambiando la vida tal como la conocemos ahora, como ocurrió con la Covid-19.

Los elementos presentados mediante una poética visual sugerente logran construir un pastiche escénico dentro de un lienzo complejo, con unidad temática: paisajes visuales, sonoros, instalaciones, conferencias performáticas y danza. Rizoma interconectado de simbolismos que se superponen y colisionan de forma vertiginosa. Destaca el preciso trabajo actoral y la presencia escénica de Antonio Salinas, quien durante más de cuarenta y cinco minutos ejecuta un monólogo que mantiene al público expectante.

Hay un exceso de cifras que fluyen de manera anárquica, más por la necesidad de decir que resultado de una poética ponderada: "doscientos treinta mil vuelos se interconectan en veinticuatro horas, ciento ocho activistas han sido asesinados en México en los últimos diez años, de los cuales ochenta y dos son indígenas, la temperatura del planeta aumentará para el

año dos mil treinta en un grado Celsius y dos grados Celsius en el dos mil cincuenta", son algunos ejemplos de esto.

De igual manera la presentación de datos duros, autores y autoras de la deriva ambiental, supondría la configuración de un público subespecializado en este tipo de temáticas por lo intrincado del discurso narrativo en la escala particular, lo cual genera el riesgo de confundir al espectador. La pieza cae en exceso de símbolos que terminan siendo explicados por una narrativa visual que se ilustra de manera reiterada en textos proyectados en una pantalla. Esta plétora de sentidos reduce su potencia comunicativa y termina siendo redundante. La composición escénica se encuentra fragmentada, lo cual permite varianzas en la disposición espacial y genera cuadros disímiles entre una transición a otra.

La propuesta confronta al espectador de forma directa cuestionando su modo de vida y prácticas de consumo en la escala personal; sanciona con dureza los viajes en avión, el uso de prendas sintéticas y plástico; hábitos poco amigables con el entorno definitivamente. Sin embargo, habría que aclarar que cuando hablamos de crisis ecológica global la discusión no se juega en la escala personal, sino en la estructural.

Nuestras decisiones en el consumo desde lo individual son más posturas éticas que medios para mitigar el cambio climático. La elección de no utilizar popotes o unicel no aminora de ninguna manera el calentamiento global, puesto que el motor de la crisis ecológica reside en el sistema agroalimentario mundial, pues entre el 44 y 57 % de los gases de efecto invernadero en el mundo provienen de esta industria. Así, una de las tesis principales cae en un falso debate de corrección política edulcorado. Claro, ¿quién en su sano juicio no quisiera evitar la catástrofe ecológica mundial?

En suma, la obra habilita una discusión pertinente con respecto al tema del cambio climático, calentamiento global y crisis civilizatoria, aspectos que resultan nodales abordados desde un lenguaje estético y la representación teatral.





Otto

De: Óscar Serrano Cotán • Dirección: Isabel Romero y Alejandro Velis
Reparto: Óscar Serrano Cotán, Erandi Zenil y Daniela Gaytán

EL RECUERDO VIVO DE UNA MADRE MUERTA

Dalia López Córtés y Flor Trigo

Una de las obras más comentadas durante la 41 Muestra Nacional de Teatro, y que más interés despertó entre los programadores, fue el unipersonal *Otto*, dirigido por Isabel Romero y Alejandro Velis. La dramaturgia y actuación corresponden a Óscar Serrano Cotán, fundador de Corpo Lab, Artes Vivas, Artes Visuales y Formación de Actores.

Se trata de un *thriller* que comienza con el protagonista sentado en una de las butacas correspondientes al público, que va recibiendo a la audiencia con preguntas como "¿De dónde vienes?", "¿A qué te dedicas?", "¿Te gustaría jugar conmigo?".

En el escenario vemos un refrigerador, una vieja televisión, un aparato de radio, una mesa con sillas y otros muebles, y objetos que recuerdan la década de los sesenta y setenta, entre los que sobresalen muñecas. Algunas de éstas lucen más antiguas, con sus redondas caras y vestidos largos, y otras, más cercanas en el tiempo, ataviadas con falditas cortas y calcetas de escolares. El ambiente es tétrico, de enorme desolación. El actor sube a ese espacio, desde donde va llevando a quienes lo miran, de la empatía ganada en el inicio, al extrañamiento y finalmente al horror.

El tema es la violencia: padre ausente, madre con una frustrada aspiración de ser cantante de ópera, quien golpeaba a su hijo. La actitud de Otto ante la homosexualidad alude a un entorno cargado de prejuicios y represión. Otto está solo, con sus fantasmas y sus impulsos matricidas y feminicidas.

Entre los pasatiempos del protagonista está ver la telenovela *Cadenas de amargura,* la que comenta en busca de complicidad con el público. También escucha ópera.

Pasamos de la representación de la violencia, a través del manejo de los objetos, a la presencia de una joven de carne y hueso víctima del atormentado y devastador Otto. Ver a la joven víctima de carne y hueso, en una paradoja, no añade una mayor estupefacción contra el horror feminicida. Ese tránsito de lo simbólico a la literalidad quizá resulta innecesario.

Lo más sobresaliente de esta obra es el trabajo actoral, que constituye un reto superlativo, casi circense, en el tránsito por extremas calidades emotivas y una detallada y convincente construcción de personaje desde la gestualidad. Por los movimientos de su rostro y extremidades se percibe que Otto padece un problema neurológico, una característica tra-

bajada con admirable verosimilitud por Serrano Cotán.

La obra se vale de un inicial planteamiento realista, que va transformándose en grotesco hasta alcanzar lo siniestro. En este tránsito destaca la precisión en el manejo de máscaras. El intérprete da vida a los objetos y títeres, en especial a los que representan figuras femeninas desde la madre, una cabeza a manera de escultura sobre un pedestal, a colegialas que el personaje convierte en sus alumnas, pues las reprime por su mal desempeño en exámenes que califica en escena.

Serrano Cotán logra un buen aprovechamiento de sus recursos, entre los que se encuentra cierto efectismo: luego de un perturbador acto de mutilación viene una música que provee de una atmósfera macabra y luz negra que enfatiza las extremidades pintadas en neón, las que parecen flotar mientras el protagonista baila en el centro: metáfora del festín dentro de la mente del homicida.

El feminicidio como tema tiene en el cine una tradición donde sobresale la inolvidable *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, con la legendaria actuación de Anthony Perkins. De este linaje abreva *Otto*, quien toma inspiración, además, de las series de feminicidas tan populares hoy en las plataformas digitales. Para un público joven, los efectos de un tema tan aterrador parecen mucho más originales y estremecedores de lo que resultan para una audiencia con más trayectoria en la expectación del género.

En el marco de la 41 Muestra, *Otto* ofreció dos funciones con variantes. En la primera la violencia se hizo más explícita. En una cruda escena de tocamientos hacia el sacrificio de una muñeca, se escuchó la voz de una joven espectadora gritar "¡Yá déjala!". Cuentan miembros del grupo que rara vez ocurre algo así, que alguien grite pidiendo que no siga la representación simbólica del abuso feminicida, aun cuando eso es justamente lo que buscan, que la gente clame porque estos crímenes dejen de suceder. Al investigar la razón del cambio de uno a otro día, la respuesta fue que la obra corre con cierto grado de improvisación, lo que da lugar a variantes según la respuesta del público.

El giro de un personaje amigable, frágil e inofensivo que se convierte en monstruo trae sobre la mesa una vez más la pregunta: ¿qué tan delgada es la línea entre la normalidad y la patología criminal? *Otto* se propone como una exploración por los linderos del feminicidio. En este caso el causado por el abandono del padre y una de las más poderosas y desconcertantes violencias: la que una madre puede ejercer sobre su hijo.





Pai'kam

Autoría y dirección: Alfredo Payán • Reparto: Melissa Zaragoza, Karen Covarrubias, Brian Smithe, Héctor Morán, Francisco Ávila Casas, Erik Martínez y Héctor Manuel Arredondo

PAI'KAM: UNA FORMA DE ORIGEN

Allure Spinoza

Se dice que cada lengua es una ventana para ver el mundo. De acuerdo con el Sistema de Información Cultural de México existen poco más de 29 mil hablantes de o'dam en el país, lengua de la que viene la palabra *Pai'kam,* título de esta obra, cuyo significado en español es "origen". Y es precisamente la representación del origen mitológico de un territorio tepehua lo que nos presenta el autor y director de esta propuesta, Alfredo Payán, miembro de la compañía duranguense Maika Teatro.

La narraturgia estuvo a cargo de Gilberto Lastra y Alfredo Payán, quienes tomaron como base la leyenda de Sahuatoba, iniciador del mundo, y el mito de la montaña de plata: la primera nos cuenta el origen de la humanidad y el segundo, el nacimiento del Cerro del Mercado y sus yacimientos de hierro. Esta inspiración es evidente y resulta demasiado notoria la división de las dos historias en la narración de los sucesos.

Sin embargo, no se sienten del todo desconectadas, en gran medida, a causa de la coherencia estética en escena. La puesta hace uso de títeres y montajes coreográficos para hacernos participes del recorrido de sus protagonistas. Los títeres, diseñados por Edwin Salas, representan a los personajes principales de la trama, aunque en ocasiones éstos se entrelazan con la representación a cargo de los mismos actores, quienes también fungen como titiriteros.

La obra es homogénea en cuanto al uso de materiales y colores. Basa su estética en el manejo de canastos y sopladores de palma, que son utilizados para figurar el campo, los animales y el agua. Sin embargo, los títeres de madera —uno de los elementos fundamentales de la puesta— se pierden entre estas tonalidades y en ocasiones resulta complicado distinguir sus formas. En este sentido, fue también desafortunada la elección del Teatro Orientación como espacio para esta obra, ya que los pequeños objetos y sus detalles se perdían en el escenario y no eran visibles para algunos espectadores. Los recursos utilizados para el montaje requerirían, para ser apreciados con justicia, de un sitio más íntimo.

La vinculación entre el elemento humano y el trabajo artesanal en la utilería logran cuadros muy bellos, que se potencian con la precisión de los ejecutantes, algo esencial en un montaje fundamentado en la exactitud del trazo y los movimientos coreográficos. No obstante, dada la estética onírica y fantástica que sobresale en la puesta, resulta un tanto inconexo el uso de imágenes realistas en la proyección de escenas históricas y del paisaje del territorio al que se hace referencia.

Aun cuando es un texto completamente narrado, su brevedad y la limpieza de la propuesta escénica y coreográfica, mantienen el interés del público durante toda la función. *Pai'kam* nos muestra una ventana para ver el mundo, imaginar su origen y reconocer la evolución del territorio tepehua hasta nuestros días.



Pollito

De: Talia Yael • Dirección: Micaela Gramajo • Reparto: Armando Comonfort, Judith Inda, Miguel Ángel López, Dulce Mariel, Carlos Matus, Gabriela Núñez, Nara Pech y Ana Karen Peraza

MATAR PARA NO MORIR CON/COMO LAS ANCESTRAS

Urani Montiel

El 25 N, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres, fue el marco idóneo para la función inaugural de la 41 MNT. "¿Por qué nacemos quebradas?", se pregunta la protagonista de *Pollito*, en el momento cumbre de la obra escrita por Talia Yael (Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo 2019), dirigida por Micaela Gramajo y coproducida por el Centro Cultural Helénico y la Compañía Nacional de Teatro. La puesta en escena exploró las dimensiones del Teatro del Bosque Julio Castillo, sobre todo las emocionales, suscitadas e interpeladas en el patio de butacas.

El amplio fondo del inmueble genera un punto de fuga en el que, en el primer plano, del lado derecho, se levanta una pared, toda en blanco con su propia duela. En este prisma —a veces baño, en otras cocina e incluso anfiteatro—, ocurren las acciones nodales del espectáculo, en el cual es posible trazar un hilo narrativo, aunque discontinuo, a partir del crecimiento de la figura estelar, interpretada por tres actrices, caracterizadas en su atuendo, en un principio, por pijamas rosas y después por prendas amarillas. Este espacio es el dormitorio de Pollito, una sala de disección en donde se fragua el total de las escenas: siete claramente delimitadas (con título propio) más dos o quizá tres que se aglutinan en el cierre. Esta decisión estructural, cuadros nominados *versus* cuadros sucesivos sin corte, provoca falsos finales y, en consecuencia, una sensación de aletargamiento.

Hacia el fondo del escenario, del lado opuesto, se percibe la tramoya, así como el traslado del elenco estable de la CNT. Ellos, al igual que nosotros en esta suerte de escuadra imaginaria, también espectan, aguardan su turno y nos develan el mecanismo. Ahí mismo, en el extremo izquierdo, en favor de un equilibrio visual y escenográfico, un músico, sentado frente a la computadora, ejecuta en vivo la música original que acompaña el viaje introspectivo de una niña que se va descubriendo mujer a partir de la compenetración con su sangre y linaje: madre, prima, abuela. En este recorrido de formación, Pollito se enfrenta a ideas atávicas que han dominado —desde el inconsciente colectivo hasta los modernos estados feminicidas—, el actuar y pensar de las suyas.

El montaje asume el reto de concentrar múltiples violencias, todas ellas necesarias de denuncia y de ser erradicadas; sin embargo, este afán cae en una sobrecarga de símbolos y recursos que reduce su efectividad comunicativa volviéndose redundante (pollito, amarillo, plumas, el gesto de volar). Son muchas las escenas que podrían comentarse; no obstante, concentraré mi observación en un par de éstas, capitales en mi experiencia como espectador: "Pollito cuentera" y "Pollito pastora".

"La niña de mis deseos". En este tercer fragmento los símbolos y tensiones dominantes ya han sido desplegados: la mirada panóptica del patriarcado, la intermitencia del padre, un oscuro secreto y la inestable personalidad de la madre, quien acude a una bruja para expresarle un deseo: "que me hagas un niño hermoso como mi esposo".

El cuadro se construye bajo el molde de un relato oral, "Érase una vez…", sobre un teatrino en donde aparecen, a diferentes escalas, los integrantes de la familia, mientras que la figura fantástica de la bruja —ataviada de cuerpo entero con paja, a la manera de los *zangbetos* africanos— se coloca del lado izquierdo para cuestionar la aspiración de la esposa, a la que de cierta manera engaña, ya que si bien sí le ofrece la posibilidad de ser madre a través de un huevo, de él sale una "desnuda y pequeña" niña —Pollito— y no un varón. Las consecuencias llaman a la catástrofe.

"Al ver a la nena, el esposo se puso duro". El actor simboliza una erección que, de primera instancia, me puso en alerta. "Sus ojos no podían creer tanta preciosura. Finalmente, dijo, con un tono de voz muy maternal: 'Esposo: La niña de mis deseos'". Pienso en mi hija de nueve años, en su sonrisa y nuestros besos. Reconozco la delgadez de la línea. Ante la mirada de la audiencia, se materializa el complejo de Electra, lejano a lo mitológico, alusivo a mi propia manera de paternar. El esposo insiste: "Ven aquí, mi pequeño pensamiento secreto". La posibilidad me aterra: "Si un día algo te asusta, sólo grita mi nombre y vendré a espantar a cualquier cabra, vaca, gallina o esposa que pretenda comerte. Únicamente yo puedo probar tu ternura".

Dura escena sobre los límites de la paternidad, vital para evaluar apegos y cercanías.

Fábula siniestra. Durante el pasado mes de octubre, en su visita a Guerrero, nuestro mandatario minimizó los casos de prostitución o venta de niñas por usos y costumbres en diferentes puntos del sur del país: "No es la regla en comunidades": aunque ocurriera a una sola niña, habría que encender todas las alarmas y protocolos posibles.

En la sexta escena, Pollito adolescente se entrevista con una cabra vestida de novia, quien le relata su historia, junto con el coro de vacas. A sus 16 años la cabra fue robada por un cabrón —literal en varios sentidos— de 38, con quien terminó casada. Pollito lo reconoce: "¡Abuelo!". El macho violenta a su forzada pareja: la toma de las barbas y la zarandea. Las vacas lo consienten. La cabra se desangra, mientras que su nieta clama por ayuda. "¿Dónde están tus papis? Cabra: Ellos están felices", así que decide enfrentar en una lucha salvaje al Cabrón (que no lo era tanto). Pollito lo despedaza y, orgullosa, se ufana: "Lo maté para que ya no mueras tú. […] te vi tan vulnerable que pensé que necesitabas mi ayuda. Quería proteger tu desamparo".

Aunque este ajuste de cuentas sea simbólico, resulta trascendente para sanar llagas en la piel de nuestras madres y ancestras. Retomando las palabras de la directora al término de la función, esta escena, en particular, y el montaje, en general, cuestionan la violencia y quiebran narrativas que la duplican y perpetúan tanto en foros teatrales como a lo largo de generaciones. *Pollito* juega con teatralidades y abundantes recursos, puestos a los ojos de quienes experimentamos una profunda grieta.





Río Ánimas, la historia de amor *más grande del* mundo

De: Edeberto "Pilo" Galindo • Dirección: Jorge Sánchez • Reparto: Juan Benavides, Zeleny Ibarra, Esteban Ibarra, Gerardo Villarreal, Juan Silva, Jesús Mancillas y Pedro de la Mar

RÍO ÁNIMAS, LA HISTORIA DE AMOR MÁS GRANDE DEL MUNDO

Shannen Islas

Con el subtítulo de *La historia de amor más grande del mundo*, llegó a la edición 41 de la Muestra Nacional de Teatro *Río Ánimas*, del dramaturgo juarense Pilo Galindo, interpretada por el grupo regiomontano Teatro a la Parrilla. Esta obra cuenta a través del formato de la radionovela la historia de amor entre Elida, mujer joven y de carácter, originaria de la Sierra de Chihuahua, y David, un extranjero que casi muere al ser asaltado muy cerca del Río Ánimas, lugar que sufre una devastadora sequía desde hace cinco años.

La propuesta del director, Jorge Sánchez, en conjunto con el escenógrafo, Alfonso Ríos, brinda una atractiva y sugerente perspectiva a la mirada, con la cual se señalan tres territorios clave en el desarrollo de la obra. Las líneas narrativas son claras, lo que coadyuva a hacer la propuesta no sólo disfrutable, sino tremendamente divertida. Los espacios divididos mediante una estructura escenográfica rectangular y movible, colocada en el centro del escenario hacia proscenio, ayudan a reconocer, como un primer lugar en la ficción, la cabina de Radio Norteña en el extremo izquierdo, donde vemos y escuchamos al narrador proyectando con intensidad corporal y energética la historia a través de la voz. En el centro se encuentra el espacio consagrado para la acción dramática. Es allí donde lo narrado se lleva a cabo, a partir de ejercicios de representación y con ayuda de cambios escenográficos que indican variaciones de tiempo y lugar.

Finalmente, reluce el sitio donde ocurre la magia de la sonoridad y los efectos especiales: ahí el ejecutante musical muestra su virtuosismo no para "robar" foco de la escena, sino para proponer a través del tempo-ritmo musical un juego de integración con el trazo de lxs demás actores. Esto ocurre desde su buen trabajo vocal y musical de la emblemática canción "La Llorona", hasta su destreza técnica al chiflar, soplar y generar ambientes sonoros característicos de la zona norte del país, para los que se vale de distintos medios: se escucha el sonido del viento y, al mismo tiempo, vemos cómo se produce ese efecto con la ayuda de consolas, micrófonos e instrumentos musicales.

"Pa' que la distancia no sea tanta y el olvido no me toque; pa' que la ausencia no sea cierta y la soledad no me mate." Elida, interpretada por la única actriz del elenco, Zeleny Ibarra,

pronuncia estas líneas entre sollozos. En ese momento la espectadora puede sentirse identificadx con ella: ¿cómo no hacerlo?, si en algún momento todas hemos sentido ese segundo previo al abandono, al olvido y a la resignación de que algo no pasará o de que alguien no volverá.

El texto de Galindo es poético, sutil, bien cuidado y muy cercano a contextos conocidos en nuestro país. Aunado a eso es necesario reconocer el trabajo actoral. Destaco con particular entusiasmo el desempeño de Esteban Ibarra, "el locutor", así como de Juan Benavides, "el inge Rivera". Ambos con amplia trayectoria, ofrecen frescura, organicidad y una presencia que inundó la sala del Teatro del Bosque Julio Castillo.

La propuesta entreteje diversos temas pertinentes, necesarios de enunciar y denunciar a través del espacio ficcional. La terrible realidad que vive el estado de Chihuahua con la sequía de sus ecosistemas en 48 municipios abre el horizonte de los imaginarios colectivos a que Río Ánimas es a la vez muchos lugares desconocidos en rincones diversos de nuestro país: un pueblo o una pequeña ciudad resquebrajándose, en lejanía no sólo geográfica sino en las prioridades indispensables de su región y de una calidad de vida digna para sus habitantes, donde no queda más que aferrarse con esperanza y amor a que un día lloverá, es decir, a que un día la sequía terminará dando paso a un mejor porvenir.

Abordé estas líneas desde el entendimiento de que más allá de ser *la historia de amor más grande del mundo*, la propuesta se convierte, mediante recursos cómicos y lúdicos, en un espacio de denuncia ante los actos de injusticia e irresponsabilidad social, política y ecológica capaces de llevar a una población entera no sólo al olvido, sino a la extinción.

La crítica es un espacio que agita y reconfigura nuestra realidad social desde el lenguaje. Se construye en una percepción conjunta. En este sentido no puedo dejar de mencionar que al finalizar la función hubo un gesto abrupto y contundente ejecutado por el actor Gerardo Villarreal hacia Zelenny Ibarra. Cuando ella quiso decir algo, él la silenció públicamente perpetuando la violencia contra las mujeres de teatro dentro y fuera de la escena.

Ni siquiera la historia de amor más grande del mundo se salva de las violencias. La pregunta es: ¿qué más necesitamos para que existan acciones contundentes que nos garanticen espacios seguros? No podemos permitir la normalización de comportamientos violentos: es prioridad sentirnos a salvo, libres, fuertes y acompañadas dentro y fuera de la escena.





Tornaviaje

Autoría y actuación: Diana Sedano • Dirección: Diana Sedano, Ricardo Rodríguez y Cecilia Ramírez Romo

TORNAVIAJE: ATRAVESAR LAS HERIDAS DE SÍ MISMO

Guadalupe Gómez Rosas

Tornaviaje es una puesta en escena que despierta el tiempo para construir una memoria individual. La dramaturga, directora y actriz Diana Sedano desafía el escenario del Teatro El Granero Xavier Rojas, con un unipersonal sobre la pérdida y la búsqueda de la identidad mediante la exploración paterna, esto en el marco de la 41 Muestra Nacional de Teatro.

Sedano —vestida de pantalón oscuro, camiseta y tacones de carrete— nos observa mientras afina la voz y se adapta en el espacio. Los elementos escenográficos son escasos y sobrios: una mesa, un banco, dos baúles y al fondo una mampara de proyección.

Una vez que el público se instala, las luces se centran en Sedano, quien se representa a sí misma para iniciar una puesta en escena sobre la composición identitaria. No es nuevo lo que se percibe en el proscenio, sin embargo, se distingue por la conveniente amalgama de piezas autobiográficas que poco a poco elaboran un relato individual que solicita un lugar dentro de una familia afincada en Santander, España.

El ambiente tiene el sabor de otra época, resuena "Ne me quitte pas" de Jacques Brel. Con ello, la protagonista nos invita a conocer a su padre a través de un video, cuyos movimientos y palabras busca mimetizar. Con ayuda de recursos visuales —como fotografías y pinturas del pueblo del padre—, se despliega un sensible homenaje al artista Antonio Sedano, aquel que nunca necesitó de nadie, que "Hizo las Américas" y que sabe con exactitud cuál es la melodía más bella del mundo.

"Papá, ¿saben que existo?" es la línea que detona un trayecto de ausencia y restauración. La armonía del padre y la hija se rompe sin escándalo. Los únicos testigos son una carta de 2016 y la voz de la decepción. Diana Sedano está a punto de viajar a Madrid para rastrear a su familia española, la cual no sabe de su existencia. El padre se niega a dar coordenadas, prefiere el exalto y la desaparición. La protagonista inicia su trayecto en solitario y sin norte. ¿Será recibida como si ella fuera un regalo o, por el contrario, con la extrañeza de la otredad?

El unipersonal articula, mediante una amplia variedad de personajes, una historia familiar en pequeños fragmentos. A través de un esmerado ejercicio actoral, vemos al padre, a

la tía Rosa, al primo Manu, al esposo de la tía, a un infante, una guía de turistas, incluso a una indiferente burócrata. En el recorrido a diferentes voces, distinguidas por acentos locales y extranjeros, se estructura una nueva perspectiva sobre su padre: apilando lo que éste dijo ser y lo que la familia española rememora.

El viaje en escena se marca con el contenido de las valijas y con la gesticulación, la postura y la entonación que Sedano imprime a cada uno de los roles. En el fondo, la proyección y el contraste: primero las pinturas de Antonio y después los mismos horizontes con fotografías capturadas durante el viaje.

La búsqueda tiene omisiones y carencias que serán irreparables. Sedano —consciente de la situación y de que nadie elige ser maduro o valiente con certeza— realiza la más ansiada transformación. A pesar del abandono, la actriz reconfigura el yo desde la piel e interpretación del padre: ¿cómo es estar solo frente al mundo?, ¿qué rol juega la verdad?, ¿por qué separar a una familia?, ¿qué sentido tiene renunciar?

En *Tornaviaje* accedemos a un tiempo reflexivo, donde somos observadores de una hija atendiendo su desasosiego. Es un monólogo que reúne partes de una biografía inacabada, para intentar reconciliar y abrazar la singularidad de lo que es; porque, como interpela la obra, hay que procurar conquistar algo, aunque sea a uno mismo.







Trinidad. Partitura *escénica a partir* de un crimen *de odio*

De: Juan Carlos Embriz y Hugo Salcedo • Dirección: Juan Carlos Embriz • Reparto: Dennys Vindel, Óscar Daniel Sotelo, Juan Carlos Embriz y Rolando López

EL RIESGO SABE AL PAN DE LOS PUTOS

Juan Carlos Araujo

El primer estímulo que recibe el espectador al entrar al Escenario Comunitario de la Muestra Nacional de Teatro para ver *Trinidad. Partitura escénica a partir de un crimen de odio,* es la música electrónica que suena mientras los actores Dennys Vindel, Óscar Daniel Sotelo y Juan Carlos Embriz preparan gustosamente pan que será horneado en tiempo real.

Frente a la gradería se ha dispuesto una variedad de elementos que serán utilizados como sombreros típicos del estado de Guerrero, guantes de box y unas cajas que contienen zapatillas rojas de tacón, como las que utilizó Dorothy en el *Mago de Oz.* El ambiente es de fiesta, alegre, quizá el mismo que había en el Bar La Rumba el 16 de junio de 2018, día en que Roberto Vega, Carlos Uriel López Gonzalez y Rubén Estrada, tres hombres homosexuales habitantes de Taxco, fueron brutalmente asesinados por su orientación sexual.

Escrita por Hugo Salcedo y el también director Juan Carlos Embriz, *Trinidad. Partitura escénica a partir de un crimen de odio* es una propuesta de teatro documental, donde las historias de vida de los tres actores participantes, todos ellos homosexuales fuera del clóset, y las de los tres hombres aniquilados a mano del crimen organizado se entremezclan. El discurso que se plantea es que cualquier miembro de la comunidad LGBTTTIQ+, podría haber sido Roberto, Uriel o Rubén, cualquier persona *queer* que se atreve a ser sí misma sin miedo, podría ser asesinada en Taxco, en Guerrero, en la Ciudad de México, en el mundo.

La dramaturgia está conformada por una serie de cuadros escénicos que combinan videos y audios documentados durante la investigación, a los que se suman elementos más performáticos como el cocinar en vivo, la construcción al momento de una maqueta de Taxco, o el buscar la participación del público antes de la tercera llamada con una discusión sobre la importancia del número tres en el inconsciente colectivo, que desemboca en referencias a los sobrinos del Pato Donald o a la película de Los Tres Huastecos de Pedro Infante. Los actores pintan con gis la amplia gama de sobrenombres peyorativos que una parte de nuestra sociedad asigna a los homosexuales varones. Lo anterior se vincula con una anécdota relatada frente al público por Juan Carlos Embriz cuando su madre lo regañó duramente por su forma de hablar "como puto". También se enlaza con un audio en el que la madre de una de las

víctimas habla del modo en que su hijo tenía que lidiar con su orientación en una comunidad conocida por su conservadurismo.

El resultado es desequilibrado, ya que la potencia de gran parte de las escenas, como la arriba descrita, no es constante. Ejemplo de ello está en la referencia a *De repente, el último verano,* de Tennessee Williams, donde se incluyen fragmentos de la película estelarizada por Elizabeth Taylor y Katharine Hepburn. El recurso, más que apoyar la narrativa, la empantana. Otra debilidad es la referencia a la ciudad de Taxco con ayuda de pequeños bloques blancos de cartón y gis para delinear un par de calles y el video de un taxi que circula por la ciudad, que se enfoca en exceso en aspectos geográficos y arquitectónicos y no en la idiosincrasia que impera en una comunidad en la que los crímenes de odio suceden.

Se dice durante la obra que hacer pan es riesgoso: *riesgo* significa la posibilidad de la desgracia. Son tres los riesgos que se ponen al descubierto durante *Trinidad. Partitura escénica a partir de un crimen de odio.* El primero fue el que tomaron las víctimas al decidir no pagar la "cuota" que se les imponía por parte de los delincuentes que intentaron coercionarlos. El resultado fueron tres cuerpos abandonados sobre la carretera federal México-Acapulco, en el tramo Taxco-Cuernavaca. El segundo riesgo lo corren los actores. Durante la representación, el concurso Miss Gay de Guerrero se lleva a cabo. Dennys, Óscar Daniel y Juan Carlos bailan Vogue en tacones rojos y mangas de los colores del orgullo. "Nails, Hair, Hips, Heels" de Todrick Hall, canción que ha adquirido gran importancia dentro de la comunidad *queer* del mundo a manera de himno. Se escucha especialmente en el ámbito *drag.* No son grandes bailarines, no les es fácil entregarse por completo al baile popularizado en los *balls* de Nueva York. Se tienen que enfrentar a sus propias limitantes en el escenario. Al ser ellos mismo quienes están en escena, no interpretando a personajes, sino asumiendo sus propias realidades en este ejercicio de equivalencias con los tres asesinados, Dennys Vindel, Óscar Daniel Sotelo y Juan Carlos Embriz se exponen como si se tratara de una propuesta más cercana al biodrama que al teatro documental, lo que exhibe sobre el escenario sus fortalezas y áreas de oportunidad.

El tercer riesgo está en el montaje mismo. Lanzar una moneda a una cubeta puede suceder o no, el pan se podría quemar o también podría salir mal el café que preparan en escena. Es en este tercer riesgo declarado que los errores de trazo, ritmo o incluso de memoria durante la función llegan a entorpecer la totalidad. Si embargo, son las incertidumbres y los retos lo que conforma la esencia viva del teatro.

Los dueños de la panadería El Sur en Taxco fueron víctimas de un asesinato, pero también del rechazo de una sociedad que no deseaba comer sus productos, pues era "el pan de los putos". "Pude haber sido yo", mencionan hacia el final, mientras dejan caer en el escenario escombro real del lugar donde Uriel, Roberto y Rubén fueron encontrados. En el polvo que se levanta, en la cara de dolor que expresan Juan Carlos, Dennys y Óscar Daniel, mientras las piedras caen, en el silencio absoluto que quedó en el Escenario Comunitario de la Muestra Nacional de Teatro tras el hecho, es que el mensaje alcanza su contundencia.

A pesar de grandes avances en cuestión de derechos básicos como el matrimonio o el reconocimiento legal al cambio de género para las personas trans, la homofobia aún impera fuertemente en este país, ya sea en un grito ignorante en un estadio de futbol, en el rechazo de una madre o en una bala en la cabeza. Pude haber sido yo... o mi mejor amigo... o mi esposo. Pude haber sido yo.





Un acto de **comunión**

De: Lautaro Vilo • Dirección: Julio César Luna • Reparto: Antón Araiza

LA EXQUISITA COMUNIÓN DE SER UNO

Guadalupe Gómez Rosas

"me voy a comer tu deliciosa carne", declara Henrik en *Un acto de comunión*, un monólogo de exquisita factura en diversos niveles, encarnado por Antón Araiza y dirigido por Julio César Luna. Después de presentarse en el Teatro El Granero Xavier Rojas, del Centro Cultural del Bosque, en 2020, ahora se pudo ver en el mismo recinto, en el marco de la 41 Muestra Nacional de Teatro. *Un acto de comunión* descoloca los cimientos morales de nuestra cultura y desafía certezas de nuestra propia existencia.

El unipersonal escrito por el dramaturgo argentino Lautaro Vilo partió de los hechos registrados en el caso del "Caníbal de Rotemburgo", Armin Meiwes, a principios del siglo en curso. Vilo coloca una historia de soledad y ostracismo como premisa de un deseo voraz y complejo. Compone una progresión narrada en diferentes etapas: un cumpleaños infantil que detona el trauma y el abandono, la muerte materna como escenario edípico soslayado, la aprehensión del canibalismo, el consenso de un encuentro mortífero y placentero, y finalmente la exculpación legal del acto. Para redondear el desarrollo del texto, Vilo se vale de vocablos elegantes, alternados con diminutivos: papadita, secretitos, rellenito... develados meticulosamente en un tono indolente y casi hipocondríaco.

Una silla gastada y una luz cenital invitan a Henrik al escenario. El protagonista viste de mezclilla y calza zapatos desgastados, sin embargo, limpios. Todo compone una indumentaria sencilla que alude a la cárcel. Sus pasos son cortos y débiles, sin intimidación; pero una vez en el centro, inicia una experiencia que confronta al espectador consigo mismo.

Episodios fundamentales en la vida de Henrik son la celebración de su octavo cumpleaños y el lacónico funeral de su madre. En la marcha se revelan las obsesiones de limpieza y jerarquía que coordinan su existencia: la ansiedad de tener un hermano, un par, así como la disforia social. El monólogo regala risas pautadas y definidas. Sobre todo, busca complicidad en el espectador, a través de experiencias tan cotidianas como el fracaso o el desasosiego de ver cómo el dinero mueve al mundo, donde incluso para morir hay que tener efectivo.

La interpretación de Araiza es consistente. La voz lóbrega se mantiene casi murmurante, con una ejecución lingual clara y de velocidad continua. La proyección vocal hace mancuerna

con una kinésica reiterada, con un ir y venir de las manos delicado y a ritmo lento, en clara afinidad con la personalidad arrojada en escena. La iluminación incide sobre la faz del actor para extremar los rasgos y evocar lo tétrico, además de marcar cada vuelco o etapa.

Ya instalados en el preámbulo de la excentricidad de Henrik —colmada de una obsesión por el método y el orden, así como de una incesante lista de parafilias para suplir la ausencia familiar— éste nos devela un secreto: durante años ha deseado devorar, ser uno mismo a través de la degustación de la carne humana. Aclara que es un anhelo maduro y consciente. El pastel de celebración de su infancia se convierte en un hombre rastreado en *cannibalcafe.com*. El protagonista localiza un voluntario, que al verlo en persona contrasta con la ideal descripción de sí mismo en internet. Aún así, se mantiene apetecible.

La empatía y las risas producidas en el público se tambalean, al igual que las nociones maniqueas presentes en los dogmas y credos personales. Nos empuja a cuestionarnos si la soledad y el libre albedrío justifican considerar al canibalismo como un acto de comunión; incluso a dudar si la sociedad es la culpable del abandono paulatino, el cual orilló al protagonista a buscar la compañía permanente en acciones radicales.

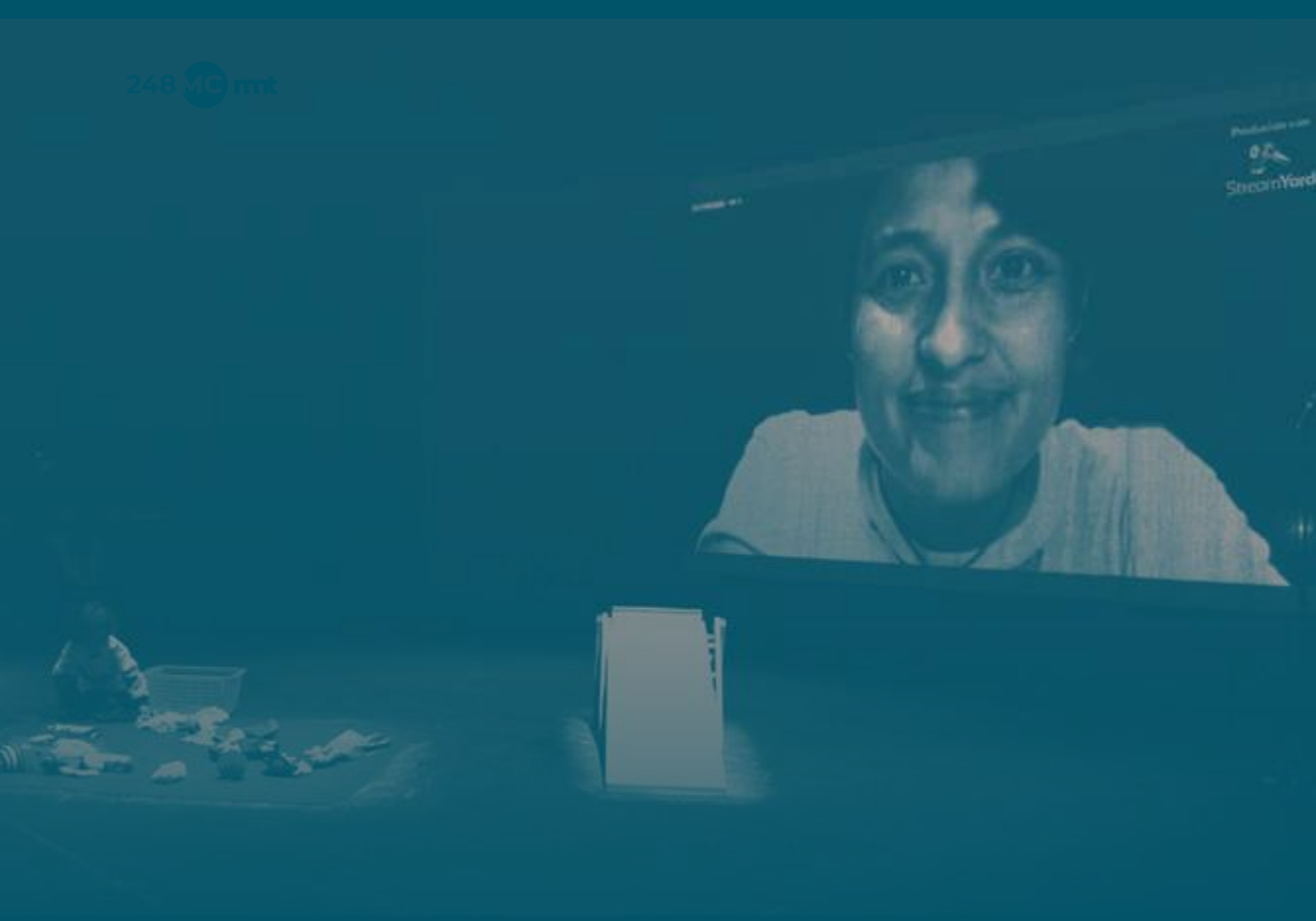
Henrik padece su tiempo y su contexto. El instinto que lo quema no es metafórico, su saciedad necesita un ingrediente vetado: un hombre que ansíe morir. En un *Acto de comunión* se mata por deseo propio y del otro, no hay cohersión, sino voluntad consensuada. Qué mejor acto de democracia que buscar ser unánimes. Sin embargo, Occidente rompe sus propias ordenanzas al no aceptar el acuerdo de dos iguales. Los marcos jurídicos se ofenden ante el desprecio por la vida y la felicidad, como si todo lo que el mundo civilizado brinda no fuera suficiente.

El espectador se desarma ante la afabilidad del acto mutuamente consentido: ¿qué hacer con la ironía de la suavidad en un descuartizamiento?, ¿cómo actuar ante la elección de los cortes sin hueso para no hacer ruido y no privar a los vecinos de su derecho al descanso?, ¿realmente somos jueces?, ¿quién nos ha nombrado?

Súbitamente, en un ejercicio que apela directamente al público, el sabido caníbal pide agua. A la audiencia la descoloca tal solicitud después de la impasible exposición de sus actos. "Agua, por favor" implora. Nadie responde y el silencio oprime. "El lindo querubín" —como lo llamaban en casa— se recompone y la tensión disminuye. Reitera que no es un asesinato, porque cuando alguien quiere morir y se le cumple, es ayuda; es acercarse hasta estar dentro del otro y ser uno. Ahora su preocupación reside en quién interpretará su película. Totalmente irónico y desconcertante, nos recuerda que incluso la mala fama es un tipo de gloria.

Un acto de comunión escenifica una singular intersección entre apetitos y deseos existenciales. No sólo retrata al psicópata siniestro, sino a un hombre endeble cuyo instinto se difumina entre la compañía y el alimento, lo que lleva a saciarse, literalmente, del otro. Tanta era su dependencia que buscó a más socios para compartir el banquete y se vio a sí mismo nuevamente abandonado. Su personalidad poco común se mantiene al último momento bajo una dirección de escena escrupulosa y definitiva, justo como el próximo filme de su acto: sin segundas partes, sin trilogías.





Yermicidio, reflexión escénica sobre la maternidad

Autoría y dirección: Carla Mireya Álvarez • Reparto: Carla Mireya Álvarez, Sicarú Álvarez, Pedro Ordóñez y Teresa Miranda

UNA MIRADA AL ESPACIO ÍNTIMO DE LA MATERNIDAD

Dalia López Cortés

Quisiera empezar esta reseña crítica enfatizando el reto que genera escribirla a pesar del anclaje emocional e identificación personal que experimenté como espectadora y como mujer. En ese sentido, considero prudente hablar de "yermicidio" desde el corazón. No obstante, me enfocaré en los aspectos fundamentales del argumento y la presentación del montaje en cuanto construcción estética y simbólica para el presente ejercicio crítico.

El espacio está conformado por una mesa con una computadora y un telón que funciona como pantalla. Al centro, un espacio de juego en donde se sitúa el pequeño hijo de la actriz. Al fondo a la derecha, un hombre y una mujer esperan sentados. Frente a ellos hay una mesa y otra computadora que parece ser el medio por donde se controla el audio. En ese mismo espacio también se encuentran una guitarra y dos ukeleles. Una tercera persona se encuentra en un espacio donde apenas alcanza a tocar la luz. Su presencia podría ser casi imperceptible, pero su papel en la obra tiene mucha mayor importancia de la que se alcanza a comprender.

Yermicidio es una propuesta de formato no dramático en donde se genera un puente entre lo íntimo y lo escénico. Es actuada, escrita y dirigida por Carla Mireya Álvarez, producida por María Aranda y apoyada por Pedro Álvarez, en la asistencia de cuidado, preparación de galletas y como voz en *off*. Utiliza música en vivo y cantos (Pedro Ordóñez y Teresa Miranda) en donde se interactúa con el público con el objetivo de poner en evidencia la cultura y el conocimiento sobre diferentes temas que giran en torno a la maternidad. Por una parte, la autora y actriz de la obra, Carla Mireya, afirma que el amor, específicamente el amor materno, es un acto de revolución ante el poliamor y las relaciones que Bauman definiría como líquidas. Asimismo, la actriz expone mediante el diálogo su inconformidad por la tendencia al rechazo social que viven las mujeres que deciden ser madres. Por último, se identifica en la puesta en escena una necesidad de exponer la violencia obstétrica que sufren muchas mujeres en el país.

Al principio de la puesta en escena, la actriz expresa múltiples ideas frente a una computadora con respecto a la maternidad. Al preguntarle sobre lo que buscaba lograr con esta escena, ella responde: "Es una diarrea mental de

ideas sobre la maternidad, la sociedad. Quería soltarlas. Buscar un descargue emocional para luego pasar a otra cosa". Aunque la intérprete de *Yermicidio* consigue su cometido, existe cierta ambigüedad en cuanto a lo que busca expresar y a quién quiere enviar el mensaje. ¿Es a todas las personas? ¿A las madres? ¿A los hombres? ¿A las mujeres? ¿A las personas que deciden maternar? ¿O a quienes deciden no hacerlo?

Quien escribe puede interpretarlo como la necesidad de responder a los ataques y juicios constantes que muchos usuarios de internet comparten en sus redes sociales hacia las mujeres que deciden ser madres. Sin embargo, el dispositivo mediante el cual se busca hacer llegar el mensaje puede que, debido a la multiplicidad de temas que se abordan en este primer monólogo, desvíe la interpretación de los espectadores al verdadero mensaje que la autora busca dar a entender.

Carla Mireya pasa a un segundo momento donde, a consideración de quien escribe, deja ver el discurso central de la obra: la maternidad como un acto revolucionario. Pues es el amor, específicamente el materno, la respuesta que salva al ser humano de la guerra, el odio y el desamor que se vive en la actualidad.

"Las mujeres somos personas, luego somos madres y luego seguimos siendo personas." La actriz lleva el espacio íntimo de su casa al escenario. Nos presenta a su hijo. Le acompaña su hermano. Todo el tiempo vemos a su pequeño en escena y su relación con él. Se desnuda frente a la audiencia para mostrar un cuerpo que materna, que amamanta. Utiliza un plumón para marcar su cuerpo, un cuerpo al que le duele la maternidad en el pecho, en la espalda, el vientre y la mente, un cuerpo que se entrega en ser y alma como un acto de amor. En ese momento Teresa Miranda, intérprete escénica, canta con la actriz mientras le limpia las marcas. A esta acción se agrega su hijo, quien refuerza el argumento. El hecho de mostrar a su hijo en escena, además de normalizar la figura de la maternidad desde el hecho teatral, también demuestra a la mujer artista y madre como un ser que puede ser político. El cierre tiene un efecto potente en el público, pues en la función muchos espectadores se dejaron tocar emotivamente por el tema de la obra. Probablemente, una de las razones principales por las cuales se genera esta empatía es por la honestidad que refleja en cuanto a la realidad de las mujeres que deciden ser madres y que, como menciona la intérprete, siguen siendo humanas.





Jchanultik
(Nuestro nahual)

Creación colectiva • Dirección: Martín Raymundo Hernández Hernández • Reparto: Juan Pedro, Juan Eduardo, Rosa Bernarda, Érika Yadhira, Lorenzo Pérez, Rosa Alejandra, José Guadalupe, Juana Anastasia de la Cruz Hernández, José Andrés de la Cruz González, Diego, Rocío Adilene Pérez Martínez, Iris Izamal López López, Wilber Giovanni Pérez Martínez, Yessenia Elizabeth Vázquez Hernández, Jennifer Marisol Pérez Pérez y María Carolina Pérez Vázquez

BATS'I K'OP: EL VERDADERO LENGUAJE

Urani Montiel

Desde lo alto de la caja negra cuelgan dos telares con motivos de flores enmarcando a izquierda y derecha, frente al espectador, el espacio donde ocurrirá la cuarta y última obra dentro de la programación de teatro comunitario en la 41 MNT. Un pequeño tapete, con el mismo diseño floral, se extiende sobre proscenio. Estos elementos componen la escenografía. Desde los Altos de Chiapas, del municipio de Zinacantán —pueblo florero por excelencia—, el grupo Ylbel Jteklumak/Raíces de mi Pueblo escenificó *Jchanultik (Nuestro nahual)*, creación colectiva dirigida por Martín Raymundo Hernández y asistida por Raúl Pérez Pineda.

La escena inaugural, de gran atractivo a la mirada por el despliegue del nutrido elenco, prepara el terreno de la agrupación, tanto el artístico como el que siembran, de manera simbólica, con azadón y semillas sobre una cama de hierbas. Durante este rito propiciatorio, aderezado con humo y una pausada coreografía, suena "Bolom Chon" (danza del jaguar), canción popular chiapaneca representativa de la creencia sobre el animal guardián.

El elenco —siete actrices más cinco actores— visten el traje tradicional de Los Altos. Ellas portan una falda negra larga y un huipil púrpura de telar de cintura; hojas y flores bordadas adornan ambas piezas. El actor de mayor edad, Diego Méndez, se distingue por su chamarra de lana negra —tradicional de Tenejapa—, rematada por una faja y calzón blancos, también bordados con la misma técnica del telar. Su atuendo, distinto al del resto, simboliza su autoridad y liderazgo, presentes en la fábula. Los demás varones traen pantalón de mezclilla y camisa roja hasta la rodilla, de la que penden listones de colores. Todas y todos pisan fuerte y descalzos las tablas.

La sinopsis del espectáculo informa lo siguiente: "cuenta la historia de José, un sembrador de maíz y frijol que, al quedar en bancarrota, cae en el vicio del alcohol. Un día sale a las calles, sin esperanza alguna, con el deseo de la muerte, pero los dioses protectores del nahual deciden castigarlo con una terrible enfermedad". Con esta premisa, los espectadores no hablantes del tzotzil se adentran en una obra hablada íntegramente en lengua indígena, algo inédito en una Muestra Nacional. Ante este acto político y estético, ejercido por una compañía bilingüe, resplandecieron los recursos y elementos propios del verdadero

lenguaje: el teatral, el cual une y convoca de sur a norte para paliar la distancia entre nos/otros.

La sonoridad del lenguaje enaltece la presencia actoral. Los gestos son claros: tanto el de la discusión intrafamiliar como el del consejo vecinal, así como el del forcejeo entre amistades y el de la resolución grupal tras el consenso. Se distinguen, sin dificultad, la figura de los amigos que corrompen, con botella en mano, y la de los vecinos que auxilian y van en busca del curandero. Las entradas, salidas y los oscuros dictan el devenir del tiempo. La ubicación en proscenio o al centro del tablado, por su parte, no sólo enfoca la atención, sino que delimita el umbral donde los poderes se disputan y concilian: en el primer plano, actúa el saber y el performance del viejo chamán; al fondo, irrumpe la ambigua entidad del nahual. El cuerpo y conciencia del protagonista, quien lleva puesto un grueso reloj en la muñeca, se debate entre los binomios de salud/lucidez, procurado por el especialista ritual, y de letargo/malestar. Las secuencias de la ceremonia de curación estelarizan el montaje.

El investigador Alfredo López Austin, recientemente fallecido, nos enseñó que, para las culturas mesoamericanas y mayenses, el individuo no se concibe como un simple ser unitario sostenido por huesos y carne, sino como un variable y complejo producto de la influencia de diversas fuerzas sobrenaturales y entidades que actúan sobre la tierra en distintas circunstancias y tiempos.

El *nahualli*, uno de los principales componentes y centros anímicos del sujeto, es una entidad compañera, una parte extracorpórea (fuera de sí); su atribución supone una fuerte interdependencia entre el ecosistema y el destino de su portador. Ambos seres se relacionan y funden en estados de ensoñación, ya sea inducidos o controlados, como lo hace en escena el *ilole* (chamán tzotzil), o en trances no siempre afortunados para aquellos que rompen la norma y convivencia del grupo, como José, quien se entrega al alcohol, antes que a la cosecha o a su familia. La irrupción del animal protector siempre tendrá consecuencias en un paisaje social de mayores proporciones: los congéneres de la misma comunidad.

Según estudios antropológicos, el simbolismo del jaguar entre las tierras altas y bajas de la cultura maya depende del poder político. En manos propias, se interpreta al felino como un sabio y creador; por el contrario, cuando dicho poder ha sido intervenido —ya sea por influencia, impostura o engaño—, el jaguar es visto como un animal torpe y destructivo. En este esquema práctico de relaciones morales y de gobierno se inscribe *Jchanultik* como un dispositivo de autorregulación social en el seno de su comunidad, pero también de resistencia al ser ellos los artífices de su propia representación (etnogénesis).

En el marco de la celebración del Año Internacional de las Lenguas Indígenas (2009), la escritora Petrona de la Cruz Cruz, originaria de Zinacantán, pronunció en la tribuna más alta de San Lázaro (CDMX), un mensaje en lengua tzotzil, en el que exaltó al teatro comunitario como el mejor vehículo para "rescatar nuestra raíz desde nosotros mismos, despertando la resonancia más verdadera y genuina que habita en el corazón, ese espacio en el que conectamos con nuestro conocimiento interior, que se comunica con el otro".

Si una lengua abre ventanas para comprender al mundo de sus hablantes, como reza una máxima lingüística, el joven elenco de Ylbel Jteklumak/Raíces de mi Pueblo nos ofreció un resquicio para asomarnos a toda la fuerza y belleza de su arte escénico.





Mitos de humo

Autoría y dirección: David Ricardo • Reparto: David Ricardo, Claudia Ascencio, Ricardo Saldaña, Alejandro Ortiz, Dante Soto, Stephanie Rosales y Susana Bernal

DE LO HUMANO A LO DIVINO

Flor Trigo

La mitología y la ficción abordadas en la obra *Mitos de humo* por el dramaturgo y director David Ricardo, de la Compañía Independiente de Teatro Abierto (CITA), con treinta y dos años de trayectoria, se propone acercar a públicos diversos a lo espiritual y lo divino, a través del tratamiento simbólico del humo, elemento que da pie a una metáfora muy socorrida en el sincretismo mexicano: representa la crudeza y la fragilidad de la condición humana, de la carne y el vicio. Este elemento se expresa como calor que alimenta, abraza y cobija. También son comunes al teatro de carpa el licor, la fertilidad, los pecados capitales, el doble discurso del mandato cultural apegado al catolicismo y, no menos importante, el imaginario colectivo que aborda las dualidades (vida y muerte, día y noche, hombre y mujer) esenciales en la cosmovisión originaria de las tierras mesoamericanas.

Diálogos conciliadores, alegorías, costumbres y tradiciones son temáticas constantes en la recuperación para el teatro popular de las leyendas prehispánicas, como la de Tezcatlipoca, el dios supremo, "el espejo que humea". La propuesta de juego de CITA, con los distintos elementos, enriquece la narrativa a través de una serie de relatos ubicados entre la época de la conquista y la Colonia en México. El dios aparece en forma de un títere de gran formato, rústico, tosco, realizado por la maestra Claudia Ascencio. Este muñeco se convierte en el atractivo protagónico de la obra.

La acción avanza en la lucha entre opuestos, por un lado la cosmovisión azteca y por el otro la católica. La conciliación de estos paradigmas es el superobjetivo.

No hay en esta obra el ánimo de innovar, de actualizar sus contenidos y recursos. Lo que vemos es la reafirmación de lo que suele encasillar al teatro comunitario, incluido el uso de la música, que forma parte esencial de esta experiencia. Como lo ha expresado el director, es un importante elemento, ya que marca el ritmo y las transiciones. La propuesta sonora, original de David Ricardo e interpretada por Raúl Molina y Antonio Ramírez, alterna la estudiantina, el universo prehispánico y el canto nuevo.

Como uno de los grupos organizadores del festival de teatro independiente en la región de los volcanes, la compañía CITA enfatiza que llevar el teatro a las comunidades, acercarlo a los públicos, es un compromiso social que cada creador escénico debería asumir, sin importar el tipo de teatro que realice, porque "todo teatro

es comunitario", de modo que el hecho escénico y el público están en el mismo nivel de importancia.

En el marco de la Muestra Nacional de Teatro, *Mitos de humo se* presentó en una carpa armada como una caja negra, dotada de recursos para la iluminación y un manejo básico de recursos escenográficos. Por lo general, las presentaciones de CITA tienen lugar a cielo abierto, en sitios concurridos, lo que garantiza suficientes espectadores para lograr que el elenco y el público cierren cantando y bailando juntos. En la primera función en la Muestra, casi no hubo espectadores para desconcierto del elenco. Al sólo contar con cinco personas en la gradería, el hecho teatral estuvo lejos de cumplirse, de lograr la algarabía que suele darse en otras condiciones.

La invitación a los espectadores a sumarse al concluir ha sido para este y muchos otros grupos de teatro un gesto tradicionalmente bien recibido, aunque hay quienes se sienten intimidados o incómodos. En el contexto de la pandemia esta dinámica se ha vuelto conflictiva, porque significa un desafío a la sana distancia. Para muchos la invitación a levantarse y participar constituye incluso una cierta violencia. Esta realidad resulta una paradoja para el teatro comunitario, que tiene el convivio cercano como elemento esencial.



