Teatro en el Distrito Federal

Primavera de 2012

Timothy G. Compton

En este panorama del teatro montado durante la primavera del 2012 en los foros dramáticos de la Ciudad de México, el crítico Timothy G. Compton ofrece una perspectiva inteligente del universo y la diversidad del mundo escénico mexicano actual.

Aunque la temporada de teatro de la primavera de 2012 en la Ciudad de México no incluyó obras maestras de escala grande, sí contó con varias excelentes puestas entre su prolífica y multifacética producción. Tal como en otros años, esta temporada se jactó de más de 150 producciones durante cualquier semana (con la excepción de Semana Santa). Algunas continuaron desde años anteriores, especialmente en teatros comerciales (como el thriller *La dama de negro* de Susan Hill y Stephen Mallatrat y *Defendiendo al cavernícola* de Rob Becker), pero la gran mayoría tuvo temporadas de muy pocas representaciones. Aun un éxito comercial como *La vuelta al mundo en ochenta días* tuvo una temporada inicial de únicamente nueve representaciones. Aunque México estaba inundado de anuncios políticos antes de las elecciones de julio, la política no entró en la esfera dramática como en otros años, y no me tocó ningún montaje que tratara la campaña presidencial de modo significativo. En mayo, la muerte de Carlos Fuentes llamó la atención del mundo literario, pero el recital que ofreció Paul McCartney en el Zócalo pareció afectar más el teatro… ¡no era fácil pasar bloqueos de policía para llegar a teatros cerca del concierto! Tomando todo en cuenta, la primavera incluyó muchas obras excelentes, y algunas de las más notables figuran en este informe.

La mayoría de las mejores obras tenía una perspectiva decididamente negativa de la sociedad mexicana, a pesar de incluir mucho humor. Para mí, el montaje de la temporada fue *Siglo xx… que estás en los cielos*, en una versión brillantemente mexicanizada. David Desola, dramaturgo de Cataluña, escribió la original; los personajes son una víctima de la Guerra Civil española y una víctima del abuso de drogas en España en la década de 1970. Un tercer personaje nunca entra en la escena, pero dialoga con los primeros dos. En la versión adaptada en México por Fernando Bonilla —quien también diseñó la escenografía y dirigió el montaje—, los personajes principales son una víctima de la masacre de Tlatelolco de 1968 y una víctima de feminicidio en Ciudad Juárez. Yo la vi como parte de un programa llamado Jóvenes al Teatro, un ciclo organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el Teatro Orientación. Se representó ocho veces ahí, pero se había estrenado en otro foro, y después fue invitada al festival de Manizales, Colombia, y había planes de que se representara en el Centro Cultural Helénico. En esta versión, en un acierto brillante, la voz pertenece al Niño Dios, y en vez de ser una voz sin cuerpo, las titiriteras Valentina Sierra y Carmín Flores hicieron aparecer a la pequeña deidad balanceando en un globo del mundo y Sierra le proporcionó la voz. En otro acierto genial, Bonilla añadió al elenco la Muerte en su concepción mexicana —la calaca de sonrisa eterna—, en este caso muda. La obra representa un estado extraño, un limbo en que los espíritus esperan la reencarnación, que no les corresponde hasta que alguien en la Tierra los recuerde. Las víctimas espe-

© José Luis Santacruz

La vuelta al mundo en ochenta dias, adaptada por Haydeé Boetto y dirigida por Alberto Lomnitz

ran en un ambiente no muy diferente a una sala de espera de una central camionera de un pueblo pequeño. La muerte aparece antes de cada escena, vestida de un modo diferente cada vez, en colores brillantes y muchas veces como personaje de un circo, como malabarista o en un monociclo o bailando, pero siempre en modo de celebración, siempre compartiendo su sonrisa eterna con el público. El Niño Dios tiene una personalidad muy especial: un terrible niño mimado, rápido para emitir insultos y protestas si no recibe lo que quiere. Le encanta torturar a las víctimas diciéndoles que si no hacen lo que él pide, las últimas personas en la Tierra que los recuerden morirán. Les exige cosas que les son o imposibles o extremadamente incómodas, como cantar o silbar o nombrar los presidentes de la República. Luego se burla de sus esfuerzos. Entre sesiones de tortura las víctimas dialogan bastante, aprenden el uno sobre el otro, tratan de comprender su situación y comparan lo que saben de México de sus dos épocas. La víctima del 68 no puede creer que el movimiento estudiantil no haya causado una revolución ni una mejora en su país. Con el paso del tiempo los dos se consuelan y hacen un acuerdo: volverán a la Tierra como gemelos. Momentos después de abandonar la escena, la radio anuncia el nacimiento de un par de gemelos en el estado de Tamaulipas que han quedado casi inmediatamente huérfanos por la violencia del narcotráfico. El único miembro del excelente elenco que salió para recibir los aplausos del público fue la Muerte, y sin salir de su papel como tal. Según Bonilla, se hizo así porque "la muerte es lo único real". Fue tan real, de hecho, que salió nueve veces a recibir aplausos. Esta obra no es solamente un deleite visual y acústico, con actuaciones excelentes, un titiriteo sobresaliente, con variedad de música y juegos y disfraces de la muerte entre escenas, sino que crea personajes memorables, usa un diálogo excelente y tiene mucho humor. De manera provocativa, también trata temas importantes para los mexicanos de esta época, como la herida todavía abierta de 1968, los horrores de Ciudad Juárez, la violencia e influencia del narcotráfico, los problemas de la política, el papel de la Iglesia católica, y la presencia constante de la muerte. *Siglo XX* tuvo una breve temporada en el Teatro Orientación, pero merece muchas representaciones.

Varias obras enfocaban la situación lamentable de niños en un mundo hostil. Vi una versión sobresaliente de *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica, en la sede de la Compañía Nacional de Teatro. El grupo El Rinoceronte Enamorado de San Luis Potosí la presentó por únicamente dos semanas. Jesús Coronado dirigía a Enrique Ballesté y a Eduardo López en lo que los actores me informaron fue su representación número 103. El hermoso texto consiste en el diálogo de un par de niños cuya madre ha muerto y cuyo padre se ha ido a Estados Unidos a encontrar trabajo, dejándolos con su abuela, que muere mientras se hospedan con ella, y

luego con unos tíos que se preocupan poco por cuidarlos. Con el tiempo los niños deciden ingenuamente ir a Estados Unidos en búsqueda de su padre, en un viaje difícil por el desierto. El aspecto, muy obviamente creativo, de esta versión es que los dos actores no tenían nada de infantil, en cuanto a su edad: ambos eran actores bien maduros de la tercera edad. López hizo el papel del hermanito menor, ingenuo, lleno de energía y felicidad, pero también vulnerable, neurótico y nervioso. Ballesté proyectó muy bien la idea de un hermano mayor más sabio, un protector que gozaba de su posición de control. La interacción consta de tiernas conversaciones sobre la mamá difunta, pláticas comiquísimas sobre el inglés, planes de jugar béisbol a nivel profesional, el miedo a monstruos por la noche y preocupaciones por su familia. En gran medida, la obra trata el tema de los hermanos, captando la inocencia, la maravilla, la magia, las preocupaciones y los gozos de descubrir el mundo juntos. Pero también habla de las dificultades que confrontan las personas, muchas veces a edades demasiado tiernas. La mínima escenografía contribuye notablemente. Detrás de los actores hay varios troncos de árboles sin ramas ni hojas. En el centro está un banco que sirve como cama, como asiento de autobús y de coche y como banco de un parque. Un círculo de piedras rodea a los actores, que lo completan al entrar el público. La obra empieza cuando se cierra ese círculo, lo que para mí simboliza una situación cerrada, e incluye la frontera que los separaba de su papá. Al final los hermanos rompen el círculo: colocan las piedras cerca de los troncos, pero cuando les vence el cansancio y se duermen cerca de ellas, los troncos simbolizan cactos y las piedras la lápida de un cementerio. La obra consiste en diez escenas separadas por música, e incluye música de acordeón tocada hermosamente por López. Cada aspecto de esta representación es sobresaliente, desde el diálogo y las actuaciones a la escenografía y la música: lleva a los espectadores por un rico panorama de emociones estéticas.

Aunque me pareció que el nivel artístico de *De sueños rotos* no llega al nivel de *Papá...*, ambas coinciden notablemente en su temática. Escrita por Paco Reyes y dirigida por Juan Carlos Saavedra, la trama de *De sueños rotos* se centra en un par de hermanos que buscan al padre que los ha dejado huérfanos años atrás. Esta obra termina más feliz que *Papá...*, ya que el hermano mayor cuida anhelosamente de su hermana, y la abuela les ayuda en unas escenas de sueños. Los protagonistas conocen a un par de personajes poéticos que terminan enamorándose, y aunque los hermanos nunca encuentran a su padre, logran adaptarse a su situación, viendo esperanza en su futuro. El vestuario, las actuaciones, la escenografía y la música tienen un sentimiento poético, como de otra dimensión. Es una obra hermosa, con varios toques notables más allá de su temática. Primero, el elenco incluye a algunos actores con discapacidad visual o auditiva, y uno de los personajes está en una silla de ruedas. Segundo, la función se interpreta simultáneamente en la lengua de señas mexicana. Tercero, el público contó con muchos espectadores con distintas discapacidades. *De sueños rotos* intenta, pues, llegar a públicos diferentes.

El rostro de Abaddón condena a la sociedad contemporánea por su falta de valores y la enajenación y amargura que experimenta la gente. Escrita por Naolli Eguiarte y Emmanuel Varela y dirigida por este último, presenta a personajes en una variedad de situaciones entrelazadas que destacan la absurdidad de la condición humana moderna. El protagonista une varias situaciones: al principio lamenta lo vacío de su mundo y decide escribir una obra para producir esperanza. Pero, cuando confronta a la sociedad, su desesperación se intensifica y nunca escribe el texto ni llega a una solución. Varias de las escenas son completamente deprimentes; por ejemplo, aquélla en la que un joven ejecutivo habla de su gran éxito en los negocios y su riqueza, pero no puede relacionarse con otras personas a un nivel emocional positivo, especialmente con mujeres. Otras escenas son muy cómicas aunque pesimistas a la vez, como en la conversación telefónica sobre la posible compra de un terreno. Un hombre rico y enojón llama desde su coche y habla con la empleada de una compañía de bienes raíces, quien tiene instrucciones de mantener la calma bajo cualquier circunstancia. Resulta riquísima la brecha entre la dulzura de la empleada y la manía del cliente, quien dispara insultos como balas, en una clara indicación de una sociedad disfuncional. El texto representa un mundo sin amor, comunicación, valores ni calor humano, aunque, eso sí, dominado por el caos, la tecnología, la insinceridad, la frustración, la injusticia y la infelicidad. Las actuaciones son excelentes y los personajes muy bien desarrollados. La escenografía, diseñada por Gabriel Pascal, facilita que la obra pase instantáneamente de una escena a otra. Ésta es una obra sobresaliente, aunque desconcertante.

El filósofo declara revela un lado más sutil de una sociedad sin valores. Escrita por Juan Villoro y dirigida por Antonio Castro, tiene como personaje principal a un intelectual cuya única aspiración es probar que él es más brillante que cualquier otra persona. Así, arregla un encuentro con un filósofo rival más reconocido por la sociedad que él, con el fin de mostrarse superior. Al final el protagonista es un fraude. Su esposa ha escrito los libros que él ha publicado, y el método para establecer su preeminencia intelectual es insultar y destruir al prójimo aun a su mujer. La falsedad hasta incluye el cuidadoso cultivo de una imagen pública que consiste en andar en silla de ruedas. Sin embargo, la verdad sale a la luz y el filósofo queda desenmascarado como una de-

cepción cínica, agria y enajenada. *El filósofo declara* ilustra brillantemente el concepto de "máscaras mexicanas", sobre el cual Octavio Paz escribió en un capítulo de *El laberinto de la soledad*. La esposa y el chofer llevan sus propias máscaras, ya que aquélla facilita la farsa y éste secretamente hace estudios avanzados de filosofía. El diálogo es uno de los elementos más logrados, con lenguaje e ideas ricos, brillantes, densos y rápidos. Muchos de los mejores momentos consisten en sutiles insultos intelectuales, divertidísimos y que revelan una interacción humana claramente negativa. Arturo Ríos hizo el papel del protagonista convincentemente: hábil pero vil. Chirridos entre escenas hacen hincapié en la falta de armonía entre personajes, y la escenografía, diseñada por Mónica Raya —representaba un departamento elegante—, contribuyó al éxito. La esencia del texto es el intelectualismo corrupto personificado por el protagonista, con un grupo de personajes muy dispuestos a entrar en la misma trampa. Tal como *El rostro de Abaddón*, esta obra muestra a personas sin valores ni compasión y desprovistas de felicidad.

El camino del insecto, escrita por David Gaitán y dirigida por David Jiménez Sánchez, reúne dos prominentes áreas de la sociedad mexicana que no se perciben típicamente como relacionadas —el futbol y la política—, y a final de cuentas se centra en la corrupción y la conspiración. Los dos actores, Gaitán y Raúl Villegas, alternan entre la narración y la representación para ilustrar la idea de que México ha tenido varios momentos claves en que la política y el futbol se han entrecruzado. Proyectan así que en un momento en el futuro el país caerá en el caos, cuando coincidan la Copa del Mundo del futbol y las elecciones presidenciales, si se cometen actos de sabotaje contra las dos instituciones simultáneamente. Fue oportuno estrenar esta obra durante la primavera, antes de las elecciones presidenciales, en un tiempo en que muchos mexicanos dan por sentado que los resultados de las elecciones son producto de conspiraciones. Esta obra se representó en el Trolebús Escénico, el antiguo trolebús al lado de la Plaza México en la colonia Condesa que se usa ahora únicamente para actividades culturales. Limitaciones de espacio provocan que sólo doce espectadores vean cada función, amontonados en la parte de atrás del bus. Un espejo grande colgado en el transporte constituye el elemento principal de la escenografía. Al comienzo, los espectadores se ven en él, luego los actores lo mueven a diferentes lugares con distintos ángulos, creando una variedad de efectos. Por ejemplo, durante una escena un actor está acostado en el suelo y su reflejo mira directamente al público. Para mí, el espejo sugiere que las imágenes de personas que vemos en la sociedad pueden ser manipulaciones o ilusiones. De vez en cuando la acción ocurre fuera del trolebús, lo cual seguramente confunde a los peatones. Los actores demuestran admirable aplomo al actuar a distancias muy cercanas del público. Ésta es una obra rápida en su diálogo y densa en sus ideas, representada en un lugar único.

Otra obra representada en un lugar inusitado —un salón grande en el primer piso del Casino Metropolitano, edificio que da fe de una gloria ya pasada— fue *El mural: ¿Qué (des)cubrió Diego en los muros de Palacio Nacional?*, un viaje carnavalesco a través de la historia y la mitología mexicanas, escrita por Ernesto Anaya Ottone y dirigida por José Antonio Cordero. Lo que contribuyó aun más a lo inusitado del foro fue que la noche que me tocó ver el montaje coincidió con el concierto gratuito de Paul McCartney al que asistieron más de 200 mil personas. En contraste con el Zócalo, en las calles cercanas había muy poca gente, ya que la policía no permitía el paso, y los espectadores tuvimos que conseguir un permiso especial de los patrulleros. La escenografía de *El mural* consistía en grandes rampas a cada lado del público que llevaban a andamios y pantallas en la parte delantera. La lista de personajes incluía a Diego Rivera y a quienes él pintó en su famoso mural del Palacio Nacional. Los iconos mexicanos cantan, bailan, se maquillan y llevan máscaras y vestuarios exagerados y estrambóticos. El diálogo es a menudo brillante, así como las imágenes presentadas, pero advertí poca trama: en realidad se trata de una serie de escenas e imágenes esperpénticas, con la que se presenta la historia mexicana como una casa de diversiones. *El mural* me entretuvo, pero no logré encontrarle ningún significado profundo.

Una obra para niños que utiliza la mitología mexicana de un modo más tradicional que *El mural*, pero cuya virtud más notable es el uso creativo de títeres, es *El pájaro Dziú*. Escrita y dirigida por Marcela Castillo, se basa en una leyenda maya: el Dziú heroicamente sacrifica su vida para rescatar granos de maíz de un terrible incendio, lo cual beneficia a toda la sociedad. Esta obra resulta inusual y particularmente hermosa porque todos los personajes se representan en la forma de "títeres" hechos con objetos comunes de cocinas mexicanas. Cerca del público en la escena estaba una cocina rústica. Al principio, una abuela cuenta la historia del Dziú a su nietecita, pero mientras lo hace, los actores transforman los objetos en personajes. Un pájaro se forma cuando la titiritera toma una cuchara de madera. El mango es el pico del pájaro, el antebrazo de la actriz es el cuello, y la mano con la cuenca de la cuchara forman la cabeza. Desde atrás, otra actriz extiende una tela a los lados del codo de la primera para representar las alas. Cucharas de madera con un poco de tela representan a varios humanos. Una canasta grande poco profunda, con platos y tazas que se asumen como boca y ojos, y una actriz atrás que gesticula con manoplas para el horno hacen el papel de un dios enojado. En todos los casos

© Daniel Compton

La paz, adaptada y dirigida por Juan Carlos Vives

la creación de estos "títeres" se muestra excepcionalmente hábil y las titiriteras les dan vida de modo sobresaliente. El sitio *www.pajarodziu.blogspot.com* incluye fragmentos de la representación. Música instrumental y vocal en vivo e iluminación muy bien hecha contribuyen a la creativa hermosura de esta pieza para niños.

Varias excelentes obras recurren a referentes externos a la sociedad mexicana pero con claras implicaciones universales. La primera es otra obra maestra del grupo teatral Seña y Verbo. Alberto Lomnitz dirigió *La vuelta al mundo en ochenta días* en una adaptación del libro clásico de Jules Verne realizada por Haydeé Boetto. Cuatro actores sordos y una oyente-hablante ofrecen 88 minutos de un teatro visual y acústicamente brillante que recorre gran parte del mundo en sus imágenes. Montserrat Marañón hace el papel de Verne, quien cuenta la historia de su libro, al tiempo que los actores frenéticamente representan la narración, instantánea y casi mágicamente cambiando de vestuarios y papeles y actitudes. Marañón da una representación vocal *tour-de-force*, con numerosas voces, acentos y ritmos al llevar al elenco de país en país. Como si eso no fuera suficiente, también se responsabiliza por muchísimos efectos de sonido usando una gran variedad de aparatos. Su papel exige energía constante y atención absoluta a cada detalle, para mantener la confluencia con los actores. Ellos (Roberto de Loera, Eduardo Domínguez, Jofrán Méndez y Lucila Olalde) ofrecen actuaciones *tour-de-force* también: cambian de papeles, posturas, vestuarios y expresiones faciales con variaciones asombrosas, pero también crean muchos tipos de "títeres" con sus propios cuerpos. Tan sólo con sus manos y antebrazos, crean varios tipos de relojes (péndulo, manecillas), trenes, cajones para ropa, peces, barcos, llamas, muñecas, y más. Sus acciones tienen que ser exactas, sin tiempo para errores, ya que dan una vuelta al mundo en menos de 90 minutos. La escenografía consiste casi completamente en una "máquina para contar historias", un aparato de dos dimensiones que mide cerca de dos metros y medio de alto por ocho de largo. Los actores llegan a la escena o por los lados o por una variedad de puertas movedizas, o hacen escenas mirando por encima de él (con la ayuda de plataformas o escaleras). El diseño permite transiciones instantáneas de lugar docenas de vez, con una variedad entretenidísima. *La vuelta...* es un testimonio de la capacidad humana para la expresión creativa y cómica, con un mensaje positivo sobre la capacidad del espíritu humano por alcanzar metas mayores.

Carlos Corona dirigió a la Compañía Nacional de Teatro en una adaptación suya de *La prueba de las promesas*, de Juan Ruiz de Alarcón. El distinguido elenco actúa exquisitamente en esta obra en la que el protagonista crea mágicamente una realidad virtual para poner a prueba las promesas de un galán que enamora a su hija. La escenografía facilita muchos lugares por los cuales los personajes pueden o entrar en la acción u observar sin que otros personajes los vean (mientras el público, naturalmente, los ve muy

© Gabriel Zapata Z.

Siglo XX... que estás en los cielos de David Desola, adaptada y dirigida por Fernando Bonilla

bien). Las virtudes del montaje incluyen un elegante vestuario del siglo XVII, una hermosa lengua manejada con extraordinaria dicción, y canciones bellamente cantadas y tocadas en vivo. Al concluir su temporada en el Distrito Federal, esta obra viajó a España, invitada a un festival.

El Carro de Comedias de la UNAM presentó otra obra de mucho éxito este año: *La paz*, "versión libre" del clásico de Aristófanes adaptada y dirigida por Juan Carlos Vives. Siguiendo la trama del texto original —incluido el vuelo de un escarabajo pelotero obsesionado por el excremento—, el montaje presenta varios elementos mexicanizados o modernizados, como a unos ricos vendedores de armas tejanos y referencias a Quetzalcóatl. El notable vestuario incluye un oráculo extravagante vestido como beduino, con una cámara de video en la cabeza grabando todo, y un político voluminoso al modo de Fernando Botero (de quien se exhibieron muchas de sus esculturas y pinturas en el Palacio de Bellas Artes durante la misma primavera). El hábil diálogo deleita al público joven, aunque el uso de groserías disminuye su impacto. Las actuaciones son excelentes y la temática muy pertinente a nuestra época, pero el escarabajo pelotero se lleva los mayores aplausos. Tres actores entran en escena bailando y con secciones del escarabajo en las manos, pero no se reconocían como lo que eran hasta que los tres lo armaron, encerrándose debajo. Desde ahí, controlan las alas y la cara del bicho, y él entona una comiquísima canción en una voz ridícula al volar a la tierra de los dioses. Me tocó ver la representación número 27 de esta versión de *La paz*. Había planes de representarla unas setenta veces más en diferentes sitios de la República, como los estados de México, Guerrero, Michoacán, Veracruz y Durango.

Finalmente, Flavio González Mello dirigió una versión de *La tempestad*, adaptada por él mismo con el título *Temporal*. No me gustó mucho el lenguaje empleado, que frecuentemente baja la hermosísima expresión de Shakespeare a lo más bajo de la expresión mexicana, pero en su totalidad la obra merece muchos elogios. La escenografía e iluminación, diseñadas por Jorge Kuri, son brillantes: numerosas pilas de libros que sirven para varias funciones, y que testimonian el poder de la palabra escrita. El elenco muestra gran profesionalidad, con roles especialmente notables de Alejandro Calvo como Próspero y Olivia Lagunas como Ariel. Curiosamente, el programa de mano señalaba los nombres de todos los actores, aunque sin indicar los personajes representados por cada uno; puede que esta práctica (que advertí en varias obras de esta temporada) contribuya a un sentido de igualdad, pero dificulta bastante la identificación de actores.

Así, la temporada de primavera de 2012 en el Distrito Federal presentó temáticas muy relacionadas con México —la mayoría de los montajes se permitían señalar mejoras posibles en la sociedad—, y también hizo gala de logros artísticos y creativos sobresalientes. Estos logros en el teatro del Distrito Federal siguen encandilándome, algo que paradójicamente, y para mi dicha, he llegado a esperar como rutinario. **u**