

¿Alguna obra de teatro o actriz en especial te sirvió de inspiración?

Como a los dieciséis años mi abuelo me llevó a Nueva York a ver *Casa de muñecas* de Ibsen. Por primera vez, sentí una sensación muy intensa que se me quedó gravada, la recuerdo perfectamente. Sentí la necesidad de estar ahí arriba en el escenario: ¡Yo quiero estar ahí!, me decía por dentro.

Háblanos de tu abuelo. ¿Es hijo de Mariano Azuela?

Mi abuelo tiene noventa años, una energía vital impresionante y es muy chistoso. Un día me dijo: “Ay Sirenita, toda la vida tuve que luchar con esto de ser el hijo del escritor Mariano Azuela. Después, con el tiempo, me convertí en el papá de Antonio Azuela, el procurador. Y ahora, resulta que soy el abuelo de la Sirenita Azuela”.

¿Qué otras cosas te interesan de la vida además de la actuación?

Viajar es de las cosas que más me gustan en la vida. Cuando uno se sale de su espacio de comodidad en cuanto al idioma, la idiosincrasia y cómo se manejan las cosas, te enfrentas a otros mundos y eso te permite adquirir nuevas herramientas para la vida.

¿Cada personaje es un viaje?

Sí, absolutamente. Un viaje al interior de tus emociones.

Más que Quemar las naves, ¿te gusta echar las naves al mar?

La mejor inversión económica y de tiempo es viajar. Pero vivir la cotidianidad también es una parte importante de mi vida. Los momentos más felices, a veces, son en Coyoacán, con mi familia. De niña soñaba con ser escritora para poder jugar con las palabras. Creo que en la actuación lo encuentro todo: viajar, jugar con las palabras, entender al mundo y a mí misma. ~



Una de las influencias evidentes de la dramaturgia mexicana durante la primera década del siglo XXI ha sido ese teatro, proveniente de Europa, que traspone al escenario estructuras y códigos tomados del cuento y la novela —la que Sanchís Sinisterra llama “narraturgia”, híbrido de narrativa y dramaturgia. Montajes como el de *Noche árabe* de Roland Schimmelpfennig marcaron a muchos escritores nacionales, que después de verla tiraron a la basura los textos que venían trabajando con un enfoque tradicional y los replantearon con personajes que todo el tiempo se describen a sí mismos y narran sus propias acciones. Ésta ha sido, tal vez, la moda más fuerte de los últimos años en nuestros escenarios, y actualmente da muestras de agotamiento. Como toda forma, seguirá siendo útil una vez pasada la ola. Tampoco se trata de algo enteramente innovador: descende en línea directa del teatro épico de otro alemán, Bertolt Brecht, que ya se planteaba las ventajas del trasplante de convenciones narrativas al escenario y sus efectos en el espectador. Aunque es verdad que, luego de la caída del Muro de Berlín, Brecht no atraviesa por su momento de mayor prestigio. Y esto, tal vez, sea para bien. Al menos no es utilizado como estandarte por el teatro más burdo y panfletario, como ocurría hace cuarenta años.

Una moda emparentada con la anterior es la tendencia a eliminar por completo del texto teatral las indicaciones (en otros tiempos se les llamaba simplemente “acotaciones”, aunque hoy se prefiere el término más pomposo de “didascalias”). He asistido a mesas redondas donde el debate deriva en la necesidad de abrogar cualquier instrucción para el actor, el director o el lector. Un tema peculiar para discutir. ¿Cuántos ángeles caben en la cabeza de un alfiler? El estilo “des-acotado”, que ve en la didascalia al enemigo de la expresividad (por la tiranía y la obviedad que implicaría), en ocasiones lleva al extremo esta noción contemporánea de “notación” dramaturgica al eliminar, incluso, los nombres de los personajes. En lugar de ellos, puros guiones largos, como en la novela; y a ver: adivínale, adivina quién es el que habla. Esto buscaría, aparentemente, romper con la pereza mental del lector/actor/director, que necesita que le den todo masticado. En este sentido, me confieso conservador. Soy de los que piensan que el texto teatral, antes de cualquier aspiración a formas más estilizadas de li-

Espacios y caracteres

Desfile de modas (dramáticas)

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

teratura, debe cumplir su función principal, es decir: servir como mapa para quienes llevarán a cabo la obra. Y en un mapa que omite los nombres de los lugares, invariablemente me pierdo.

Es claro, sin embargo, que esta tendencia responde a los excesos de otro estilo, el realismo, que fue la moda imperante en México durante la segunda mitad del siglo XX. Todas esas obras que, a la manera de Ibsen, comenzaban cada acto describiendo con lujo de detalle un decorado donde “a la izquierda del espectador, hay dos puertas; una con una manija dorada sobre la cual hay un paraguas gris como dejado al caso; la otra, de dos hojas, una de ellas un poco más desgastada que la otra, que conduce al jardín y permite entrever por sus vidrios (uno de ellos, con un agujero del tamaño de un perdigón) el arranque del jardín, donde, bajo la sombra de un sauce llorón, hay un estanque donde las perdices...” , etc., etc., etc. Son verdaderos manuales de carpintería escénica, perfectamente prescindibles en la lectura.

Afortunadamente, ya no se escriben más; los autores que, en pleno siglo XXI, se empeñan en el ahora tan desprestigiado realismo suelen estar conscientes de que, en la situación actual del teatro, de las instituciones culturales y de la economía, es obligatorio imaginar espacios escénicos que se puedan resolver con presupuestos raquíticos. Ya no es, pues, el mismo realismo de sus abuelos Usigli, Magaña o Hernández; sino un realismo minimalista, post-Peter Brook, donde las paredes, puertas y demás elementos arquitectónicos se esfuman, aunque subsisten el sillón de la sala, la mesa del comedor y las entradas y salidas de escena efectuadas, a la manera de Stanislavsky, como si a los lados del escenario hubiera un mundo invisible para no-

sotros pero no para el personaje. Los códigos verbales siguen siendo los mismos que se pusieron de moda con la desaparición de la censura en los setenta: la imitación aristotélica del lenguaje coloquial, donde la palabra, con frecuencia, renuncia a sus posibilidades expresivas y se limita a cumplir fines utilitarios, convertida en medio de caracterización psicológica y sociológica. Aunque el realismo es, hoy en día, una forma bastante poco propositiva, bien utilizada tiene una eficacia innegable. Y a veces (pocas, la verdad) aún puede dar algo que otro garbanzo de a libra.

Existe una dramaturgia derivada de otra moda (que dejó de serlo): la dramaturgia post-moderna (la palabra misma ya suena perteneciente a un pasado remoto: un pasado post-moderno pero pre-Emo, pre-11 de septiembre, pre-Facebook) que retoma formas de la tradición teatral, en vez de seguir el camino marcado por

las vanguardias (término que hoy suena aun más arcaico que los demás) y sus exigencias de romper con todo lo que olera a tradición o academicismo. Es, pues, una dramaturgia que vuelve los ojos al pasado y pretende que su carácter contemporáneo derive de la reutilización de elementos a menudo proscritos por el teatro “moderno” (léase vanguardia, pero también realismo psicológico), combinándolos de maneras que resulten novedosas. Una tendencia que rescata convenciones que fueron consideradas, durante mucho tiempo, ingenuas, como los telones pintados o los parlamentos en verso. Esto exigiría que el dramaturgo se asumiera, más que como un visionario, como un artesano que explora diferentes posibilidades formales.

También hay modas que afectan la estructuración misma del espectáculo teatral. Hace veinticinco años todavía era común asistir a obras



divididas en tres actos, con dos intermedios y una duración promedio superior a las dos horas y media. Pero en ese entonces, claro está, los videoclips estaban en pañales y las tecnologías de comunicación instantánea no figuraban ni en las más imaginativas premoniciones. Parecería que hubiera sido inevitable, entonces, el fenómeno que ha venido ocurriendo en nuestros espectáculos teatrales, de los que casi siempre se recorta el segundo intermedio (y, si se puede, *cualquier* intermedio) y una buena parte del texto, para reducirlos a duraciones cercanas a las de un largometraje cinematográfico o, a últimas fechas, a las del capítulo de cualquier serie de televisión. Al paso que vamos, dentro de poco sólo podremos ver *Hamlet* en versiones que duren lo que una caricatura del Cartoon Network.

Hay algo de alarmismo en esta tendencia, que asocia la falta de público en los teatros a la agresiva competencia del cine, la televisión e Internet como proveedores de esparcimiento. Si de lo que se trata es de competir con el cine, habría que preguntarse por qué Hollywood, a finales de los noventa, comenzó a extender la duración promedio de sus producciones para que rebasaran las dos horas. Por otro lado, para mucha gente resulta un martirio tener que soplar más de una hora seguida de espectáculo (en butacas muchas veces verdaderamente incómodas) sin oportunidad de salir a estirar las piernas. Pero parecería como si a los teatreros nos venciera el pánico de que, si le damos al espectador la oportunidad de salir de la sala, ya no lo tendremos de regreso para el siguiente acto.

Y está el asunto de los temas, que, como sabemos, sólo pueden ser separados de las formas mediante una operación artificial. La pluralidad de temáticas que parece ser el denominador común de la dramaturgia mexicana actual probablemente sólo sea una ilusión creada por la falta de perspectiva. Aun así, hay líneas temáticas evidentes, que reaparecen hasta la saciedad: el crimen, el narcotráfico, la realidad virtual, la drogadicción, la vida fronteriza, el sexo tecnologizado... Temas sospechosamente parecidos a los que oímos en los noticieros, y que a veces no derivan propiamente de la realidad, sino de la lectura de la realidad que hacen los medios masivos. De vez en cuando se cuele, también, algún tema marcado por el oportunismo. No es improbable que en los próximos doce meses se nos venga encima una avalancha de obras históricas relativas a la Revolución y a la Independencia. Como es previsible, también, que después de 2010 sean pocos los que quieran seguir abordando estos temas, al menos hasta que otra coyuntura del calendario cívico vuelva a generar presupuestos destinados a ponerlos artificialmente de moda. ~

⊗ Más allá del puente derruido bajo el cual se reúnen los cyberpunks y los amantes menos radicales de la música electrónica —que marcó la pauta en la década de 1990 y que actualmente se halla entre los ritmos más mainstream del subterráneo musical—, está una taberna, en medio de una calle silenciosa.

El bullicio del interior apenas es perceptible desde la acera, por lo cual uno llega a dudar si valdrá la pena pagar esas diez libras para entrar al recinto. Pero uno es explorador por naturaleza, así que se avienta.

Es el South Bank, al sureste de Londres, una ciudad en la cual, aunque suelen ser acogedores hacia los géneros musicales de otras latitudes, están acostumbrados a marcar la pauta o, al menos, a engrandecer los géneros existentes: así lo hicieron los Beatles y los Rolling Stones cincuenta años atrás, o los Sex Pistols a finales de la década de 1970, y así lo han hecho desde hace unos quince años Fatboy Slim y los Chemical Brothers, en el terreno de la electrónica.

Por lo tanto, Londres es un hueso duro de roer para cualquier género musical exógeno, aunque una vez que lo adoptan, lo hacen para siempre.

En la taberna mencionada, The Miller, esa noche del 13 de junio de 2009 se está escuchando música rusa, serbia y rumana, entre otros sonidos gitanos, aquellos que están desdibujando el mapa cultural de Europa para dibujar el nuevo rostro musical de la Unión Europea.

En Inglaterra, claro, a todo esto ya le han dado un toque peculiar: son tres años desde que surgieron los primeros colectivos que promueven esta música. Y ello se ha traducido en una suerte de estética burlesque que hace homenaje al freak show y que en algún punto del camino se cruzó con la moda, los colores y el ritmo gitanos de la Europa del Este, en particular de aquella cercana a los Balcanes. Así, luego de entrar al lugar y cruzar un pasillo victoriano, se llega a una estancia donde está la barra; frente a ésta, un DJ comienza a encender los ánimos de los presentes con su selección musical. A la vez, un hombre se pasea con una tuba de la cual, a la menor provocación, suelta una nota estridente. Súbitamente baja una mujer con atuendo de cabaret de la posguerra, llamando —a través de un altavoz— a escuchar a la banda que tocará en unos minutos en el piso de arriba.