



EL LENGUAJE DE LOS MACHETES, DE KYZZA TERRAZAS

Si alguien viera con escepticismo la recomendación de una película sobre una pareja de activistas sociales enamorados e intensos, lo entendería. Compartiría su prejuicio, formado a golpe de malas experiencias. Pocos temas como los movimientos sociales y los apasionados/revolucionarios/idealistas que los encabezan tienen tan pocas probabilidades de convertirse en buena ficción. Su visión suele ser maniquea y sus personajes, encarnaciones burdas de la justicia y la injusticia. Sus héroes son hombres y mujeres de intenciones puras y convicciones firmes, modelos de comportamiento. Es decir, inverosímiles, planos y

aburridos a morir. Muchas veces, esta mala construcción dramática viene de una falta de distancia por parte de los autores con respecto a su tema (que en su caso confunden con *causa*). Como si manejar matices equivaliera a traicionar, niegan a sus personajes el derecho a tambalearse. El equívoco se extiende al público, que acaba temiendo que se le crea un insensible al conflicto de clases o, peor, alguien “del lado opresor”. Una de las falacias más grandes del cine político es que si defiende una causa noble es, por extensión, buen cine.

El puro hecho de romper esta inercia es, en sí mismo, un acto de valor. Así, gracias a que pone lo ideológico al servicio de un relato eficaz

y de personajes con dimensiones, *El lenguaje de los machetes*, de Kyzza Terrazas, es una de las óperas primas más audaces y originales del cine mexicano reciente.

La historia se centra en la relación de Ray (Andrés Almeida) y Ramona (Jessy Bulbo), jóvenes anárquicos que sistemáticamente se manifiestan contra toda estructura, institución y símbolo concebible. Ella es la vocalista de un grupo de rock punk. Arranca sus tocadas al grito de “llanto, decepción, muerte, tristeza” y enciende al público con canción furiosa tras canción furiosa. Él escribe manifiestos antiautoridad y concluye que “es preciso salirse de ese camino tortuoso y perpetrar un acto ejemplar”. De sus pasados sabemos poco pero lo esencial: Ray es la oveja negra de una familia acomodada, cuya matriarca guarda costumbres como llamar a la sirvienta con una campanita de porcelana. Ramona, de un estrato más bajo, tiene una relación cariñosa con su madre y hace lo posible por ver a su hermana, recluida en un psiquiátrico. Adora a la hijita de esta, que a su vez idolatra a la “tía Ramona”.



+La cantante *underground* Jessy Bulbo en su debut cinematográfico.

El lenguaje de los machetes es astuta por revelar poco a poco su verdadero tema. Lo que al principio parece una loa a la rebeldía juvenil y al valor de “ser diferente” —el peor de los lugares comunes—, se vuelve la crónica del deterioro de la relación entre Ray y Ramona —y de sus convicciones—. Cuál deterioro es detonador de cuál, toca al espectador decidir. Al ser individuos vinculados por máscaras y sus roles, el choque entre sus impulsos reales deja al descubierto dos verdades tristes: que no son mucho más que colegas de protesta, y, peor aún, que cada uno, por su lado, es menos radical de lo que creía. Pocas cosas tan devastadoras para un pesimista de oficio como descubrir un día que tiene una pulsión vital.

La primera secuencia de la película —un *flashforward*— anuncia que el acto ejemplar al que se referirá Ray es un suicidio terrorista. Graba un video con Ramona, en el que rompe fotografías de una pirámide, la Basílica, un momento feliz de la relación entre ellos: un ritual de destrucción de símbolos. Luego ambos se atan explosivos en el cuerpo y se encaminan a destruir de verdad. La secuencia se inserta de nuevo hacia el final de la película, y tiene un desenlace tan irónico como adecuado a la naturaleza de los personajes. A pesar de que Ramona ha decidido seguir a Ray en su consigna —“Hay que desaparecer”—, a lo largo de la película deja ver que, para ella, la opción es perpetuar la especie. Una de las escenas que mejor evidencia sus cortocircuitos los muestra después de una de las tocadas de Ramona. Todavía en la emoción del concierto en honor a la muerte, le dice a Ray que tal vez ha llegado el momento de que la “fecunde”. Al ver espanto en la expresión de él, Ramona le dice que lo van a criar para ser tan destructor y

autodestructivo como ellos. Sus gestos maternos son los mismos que tendría una mujer que ella llamaría burguesa, enajenada o convencional.

Quizá el mayor problema del cine mexicano es el exceso de discursitos disfrazados de diálogos. Inseguros de que el espectador vaya a entender su *mensaje* (o de poder expresarlo), guionistas y directores convierten a sus personajes en muñecos de ventrílocuo, traen a la superficie el subtexto. Uno de los aciertos de *El lenguaje de los machetes* es que, a pesar de describir un mundo marginal, confía en que los momentos clave son los que captan la normalidad de sus protagonistas y lo común de sus desencuentros. Ceder a la grandilocuencia habría sido, en esta película, particularmente letal. Los personajes viven inmersos en un mundo de frases hechas, pero Terrazas tiene claro que su centro emocional es otro. Como la esencia de Ray y Ramona es el autoengaño y la inconsistencia, el director no los obliga a explicarse y, al contrario, los vuelve elusivos. Si suenan falsos y mecánicos repitiendo consignas políticas, ese es justamente el punto. Si al minuto siguiente se dicen dulzuras más propias de una tarjeta Hallmark que de una pareja satánica, ese es el punto también.

La forma en que Andrés Almeida y Jessy Bulbo se apropian de Ray y Ramona obliga a preguntarse si el asunto habría funcionado de no ser ellos los protagonistas. Almeida es un actor profesional y Bulbo un icono de la escena musical *underground*. Primero con *Las ultrasónicas* y luego en sus propios proyectos, Bulbo es famosa por la irreverencia de su música y su imagen. Esto es central en su interpretación de Ramona. No porque su carrera le dé credibilidad al personaje, sino por tener enorme experiencia en la

construcción de una persona pública. Lo que Almeida hace verosímil por virtud de su arte dramático, Bulbo lo consigue mostrando el lado vulnerable e inevitablemente mundano de todo artista contracultural.

El título de la película alude a la rebelión de Atenco: un hecho que se muestra en la trama porque Ray va y graba imágenes de la represión. A pesar de ser la secuencia que le da nombre la cinta, y de ubicarla en un momento preciso, es brevísima y tangencial: los personajes no la comentan antes o después. Puede que lo ocurrido en Atenco le dé a Ray un sentido de vida (o de muerte), pero *El lenguaje de los machetes* no se trata de la validez de los ideales de Ray. Si lo fuera, sería un panfleto. Es, en cambio y por fortuna, una película sobre formas de adherirse a una ideología, no una película ideológica.

Habría a quien esto le parezca un problema y alegue que no reflexiona sobre la realidad que refleja. Aunque podría darse el lujo de hacerlo —es una ficción, no un ensayo académico—, tampoco acaba siendo el caso. En una escena memorable por sintética y potente, Ray quiere fraternizar con campesinos de Guerrero. Cuando nota que estos marcan distancia y se refieren a él como “güero”, les pide que le expliquen qué quieren decir con eso. (Él, después de todo, ha estado en comunidades indígenas: entiende su posición.) El campesino le da una respuesta que lo deja sin palabras. El intercambio dura veinte segundos, y habla más de resentimiento profundo, racismo invertido e ingenuidad de cierto tipo de activismo que otros intentos verbosos, este párrafo incluido.

Contra la tendencia de narrar historias sobre hombres pequeños pero extraordinarios, *El lenguaje de los machetes* habla de héroes auto-proclamados que viven por debajo de sus pretensiones de cambiar al mundo. Por más que el maquillaje fúnebre, los varios días sin bañarse y el whisky para desayunar los hagan parecer lejanos, uno reconoce en ellos el vacío y la desolación que sigue a una batalla perdida. Cada uno en pro de su causa, todos hemos estado ahí. —



COLOSIO

DE CARLOS BOLADO

Para aquellos que crecimos en la década de los noventa, el asesinato de Luis Donald Colosio abrió un lamentable parteaguas: el instante en el que México dejó de ser un país aparentemente próspero para convertirse en una nación polarizada, consciente de su fragilidad y su barbarie. De 1993 a 1995, México atravesó el levantamiento zapatista, el asesinato de un candidato a la presidencia, del cardenal Posadas Ocampo y de José Francisco Ruiz Massieu, y, por supuesto, la desastrosa devaluación de la moneda nacional. El país que se creía de primer mundo, que había instituido el TLC y el programa Solidaridad, se desplomaba en el pantano de un final de sexenio inelu-

diblemente trágico. Pocos años han marcado nuestra historia como esos.

Sin embargo, salvo por un par de cintas de poca monta, las revisiones de este momento histórico a través de un contexto artístico han sido escasas. El cine mexicano se ha volcado sobre épocas pasadas, visitando la Revolución y, recientemente, la Cristiada, en dos películas que no podrían ser más distintas: la homónima, una megaproducción de tono hollywoodense, y *Los últimos cristeros*, de Matías Meyer, una cinta contemplativa pero no por eso menos punzante sobre aquel conflicto armado. No obstante, y a pesar del éxito del cine de denuncia en formato documental (*Presunto culpable* y *De panzazo*, por solo mencionar dos ejemplos), la

cinematografía nacional se ha mostrado reacia a la hora de poner bajo la lupa eventos que nos afectan de manera acaso más directa. Mientras los norteamericanos no han tenido empacho en dedicarle decenas de cintas a su última intervención en Iraq, con resultados desiguales, en México nos hemos dedicado a despotricar contra la guerra del narco (salvo notables excepciones como *Miss Bala*) dejando a un lado el ambiente político que rodea a esta problemática. Se habla de la periferia, jamás del núcleo. El cine mexicano cachetea al espectador, pero no le brinda un contexto, no urde hipótesis alguna, jamás analiza. Y esa es quizás la mayor virtud de *Colosio*, dirigida por Carlos Bolado, producto novel dentro de



♦Daniel Giménez Cacho, en una escena de la película.

nuestra cinematografía: híbrido de *thriller* policiaco, *wbodunit* y drama político.

La cinta empieza cuando Andrés (José María Yazpik) prende las noticias, junto a su esposa (Kate del Castillo), y ve que acaban de dispararle a Luis Donaldo Colosio. De esta escena inicial se detona el conflicto, sin cavilar ni un instante: en menos de diez minutos, Ruiz Massieu (Odiseo Bichir) ha recibido órdenes de la mano derecha del presidente (Daniel Giménez Cacho) para que organice una investigación paralela que descubra a los responsables de la tragedia de Lomas Taurinas. Con cierta licencia histórica, Ruiz Massieu contrata a Andrés —uno de los pocos personajes ficticios dentro de la cinta— para que le encuentre a uno o a varios culpables. *Colosio* es la historia de esa investigación imaginada.

Emparentada directamente con *JFK* de Oliver Stone, el guión va y viene en tiempo y espacio, nos lleva a recreaciones exactas de lo ocurrido en Tijuana, mezcla estas imágenes con el auténtico pietaje y, en sus mejores momentos, nos inserta en los entresijos de la política mexicana en 1994. Aunque la cinta omite los nombres de sus avatares políticos —es decir: da por hecho que sabemos quiénes son—, situarlos será cosa fácil si se está fami-

liarizado con la reciente historia del país. En *Colosio* aparecen los hermanos Salinas, los hermanos Ruiz Massieu, Manuel Camacho Solís, Gutiérrez Barrios y el propio candidato, su viuda y su hijo. Los principales actores de la política mexicana gravitan en torno a la historia de Andrés, cuyo escueto drama familiar —él y su esposa están buscando un embarazo; su nuevo trabajo lo aleja de casa— funge como ancla dentro de la narrativa. Y si bien es una cinta cuyo drama se desenvuelve en un lienzo amplísimo (en ambición, en número de histriones en pantalla, en cabos sueltos que debe atar), *Colosio* presta atención a instantes íntimos. Siniestro e impávido como una cobra antes de morder; contenido, maquiavélico y, sobre todo, gélido, Daniel Giménez Cacho da una auténtica cátedra como el villano principal de la cinta. Cada escena en la que aparece es un deleite que lo confirma como uno de los histriones más interesantes de nuestro país. Sus réplicas —en tono o volumen— son siempre inesperadas; sus gesticulaciones subvierten las expectativas de la audiencia. Por su parte, aunque usa una de las pelucas más ridículas en la historia del cine, Emilio Echevarría (el magnífico Chivo de *Amores perros*) pinta a la política mexicana de cuerpo entero con un solo monólogo. Muy

pocos actores cuentan con la presencia para capturar nuestra atención a través de un diálogo informativo, pero Echevarría, de voz meliflua y mirada agudísima, lo logra con creces. Yazpik hace un buen trabajo como el personaje medular de la cinta. No es difícil entender por qué lo contrató Pedro Almodóvar: aunque guarde silencio, su rostro cuenta una historia y, a través de él, su investigador se perfila como un hombre valiente pero agotado: el semblante de un sargento listo para entrar a combatir en una guerra que —él sabe— no tiene sentido alguno. Otros personajes adolecen de un *casting* que se antojaba más atrevido. Odiseo Bichir interpreta con solvencia a Ruiz Massieu, pero es imposible no pensar en lo que un actor con un rostro menos melancólico podría haber hecho con el papel. Dicho de otra manera: es imposible ver a Bichir a cuadro, observar su mirada de venado herido y no concluir que estamos frente a una eventual víctima. Y, finalmente, por momentos Bolado no embrida su afán por caricaturizar a sus personajes. Cuando aparecen, los narcos parecen salidos del más burdo imaginario colectivo: cadenas de plata con dijes en forma de metralleta y camisas de seda con horripilantes estampados. Lo único que falta —o que quizás no vi a cuadro— es un espejito sobre la mesa, atravesado por cinco rayas de cocaína.

No obstante, si bien *Colosio* tropieza en ciertos detalles, es imposible no aplaudir su arrojo: la desfachatez con la que presenta a los dinosaurios del PRI, la magnitud de su narrativa, el tema que decidió abordar y, sobre todo, el final: descorazonador como pocos. En un país en el que la teoría conspiratoria sin fundamentos abunda, es refrescante acudir al cine y ver una hipótesis que, errónea o no, esté bien planteada. Al cine nacional quizás le hacen falta más historias como esta. Lo que es seguro es que, como nación y audiencia, nos beneficiaríamos de estas visitas al pasado inmediato: para no olvidar y para comprendernos a través de su nebuloso prisma. —



EN LAS ALTURAS DE LAS SUBASTAS

Doce minutos le tomó a la casa de subastas Sotheby's vender *El grito* de Edvard Munch al mejor postor de cinco que pujaron por él, desde sus teléfonos, hasta llegar a los 107 millones de dólares (que más comisión por venta dieron un total de 119,922,500): la cifra más alta que se haya pagado jamás por una obra de arte en una subasta. Y eso que ni siquiera se trataba de una pintura sino de un modesto dibujo al pastel.* Claro que es para

* Entre 1893 y 1910, Munch produjo cinco versiones de *El grito*: una litografía, dos pinturas al temple y dos pasteles.

irse de espaldas, porque además hay que tomar en cuenta que si alguien puede desprenderse en doce minutos de semejante suma es porque tiene cien veces más que eso. El mundo está de cabeza, lo sabemos. Y el hecho de que el arte se haya vuelto tan espectacularmente caro de la noche a la mañana solo puede producir el más profundo escepticismo. A pesar de eso, tengo que decir que no me parece del todo descabellado que alguien decida gastar cantidades ciertamente abrumadoras de dinero en una obra de arte que —nunca mejor dicho— lo vuelve loco. Más bien: *si* lo vuelve loco.

En una subasta que tuvo lugar días después, el cuadro de Mark Rothko *Naranja, rojo, amarillo*, de 1961, rompió otro récord —ahora el de arte contemporáneo— al acercarse a los 87 millones de dólares. Un Francis Bacon (*Figura escribiendo reflejada en un espejo*, del 76), casi a los 50. De nuevo, no me resulta tan difícil entender que una persona, en pocas palabras, muera por tener un Rothko (aunque ya en esas, yo preferiría un Pollock). ¿Un Bacon fuera de serie como ese? Sin lugar a dudas. (Y este es el momento en que el arte se vuelve, inevitablemente, un asunto tan banal como decidir el color de la pared en la que va a ir colgado. En efecto: el arte tiene ese ladito feo. Pero, créanme, esa no es la peor parte: además de la incomodidad que podría suponer imaginar a ese pavoroso Bacon convertido en el decorado de una casa millonaria, está la cosa de que solo eso nos que-



FOTO: Lewis Whyte / AP

dará a los demás: imaginarlo. Y es aquí que hace su entrada la envidia. Ni hablar.) Lo que es una lástima es que la fascinación sea en realidad la última de las razones por la que estas obras alcanzan precios tan delirantes. Detrás de cada venta –por más estúpidamente inflada que esté– hay una “buena inversión”. O eso se dicen a sí mismos los que compran. Ya se escucha aquí y allá que haber pagado casi 120 millones por un dibujo de Munch no fue la mejor de las estrategias, ya que difícilmente habrá otro atolondrado coleccionista que se apunte a la reventa –y pague lo que se necesita para darle sentido a la inversión.

Al final, lo que resulta más chocante es que todo sea tan predecible que hasta Roy Lichtenstein pueda de pronto llegar a codearse con Picasso y Klimt en las alturas de las subastas. Es cierto, la pintura de Lichtenstein llegó al mundo en el

◀ **El grito de Edvard Munch**

\$119,922,500
dólares



▲ **Naranja, rojo, amarillo de Mark Rothko**

\$87,000,000
dólares



▲ **Figura escribiendo reflejada en un espejo de Francis Bacon**

\$50,000,000
dólares

momento en que más necesario se hacía un cambio de dirección: el expresionismo abstracto estaba a tal punto desgastado que incluso dentro de las filas de la Escuela de Nueva York la vuelta a la figuración era inminente. Lichtenstein cambió el énfasis que este grupo puso siempre en la elocuencia del temperamento –la pincelada única, el trazo individual– por un arte mecánico, impersonal, inspirado en las tiras cómicas de los periódicos. Fue de los primeros que se aventuraron a mezclarlo todo: texto e imagen, arte popular y arte culto; no solo eso: pocos antes de él se habían atrevido a hacer de la apropiación una práctica abierta y sistemática. Lo curioso es que en la búsqueda de un estilo anónimo, Lichtenstein llegó, gracias al uso inconfundible de la trama de puntos, a algo enteramente suyo: “anticontemplativo –como dijo alguna vez–, antimatices, anti-tratar-de-huir-de-la-tiranía-del-rec-tángulo, antimovimiento, antiluz, antimisterio, anti-calidad-pictórica, antizen y anti todas esas ideas brillantes de los movimientos anteriores que todos entendemos perfectamente bien”. Sí, todo esto trajo al arte una frescura sin precedentes, pero el problema es que lo que se tiene, a fin de cuentas, es efectivamente un cuerpo de obra antimisterio, antimatices, etc. Nos puede parecer muy interesante como idea, pero me temo que visualmente no deja de ser un arte plano, predecible, aburrido, pues. Y eso es justo lo que se llevó el señor –otro anónimo comprador telefónico– que pagó hace unos días 44.8 millones de dólares por la obra *Chica durmiendo*, del 64: una pintura que de lejos (digamos, desde el sillón donde él va a sentarse a contemplarla) no parece otra cosa que un póster –de esos que venden en los museos– de sí mismo. Ay. –

INTROSPECCIONES DE LA REALIDAD

ENTREVISTA CON BÁRBARA COLIO

TEATRO

Antonio
Castro

100

LETRAS LIBRES
JUNIO 2012

Bárbara Colio, dramaturga, ha escrito más de quince obras, entre las que destacan Pequeñas certezas, Usted está aquí, El día más violento y Cuerdas. En 2004, recibió en Madrid el Premio María Teresa León para autoras dramáticas, y ha sido becaria del Royal Court Theatre de Londres, el Sistema Nacional de Creadores de Arte y el Fondo Iberoamericano (Iberescena) para creación dramaturgica. Sus obras se han presentado en México, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Perú e Italia.

¿Cómo empezaste a hacer teatro?

Yo soy de Mexicali. Cuando era niña, mi hermana mayor se vino a vivir a la ciudad de México. Yo venía a visitarla todos los veranos con mi mamá y a las dos les gustaba mucho el teatro; me metían a ver las obras que ellas querían ver. Recuerdo que me impresionó mucho una *Hécuba* con Ofelia Guilmáin y *Madame Butterfly* con Héctor Bonilla. Definitivamente, no eran obras para niños. El teatro para mí siempre fue algo familiar. La casa mis papás está muy cerca del primer teatro que hubo en Mexicali. Yo me iba caminando a ver las obras. Pero también me gustaban las matemáticas y la física. Cuando llegó el momento de escoger una carrera, decidí estudiar ingeniería. Soy licenciada en sistemas computacionales administrativos.

¡Cómo crees!

Me la pasé cuatro años en la Facultad de Ingeniería cuando la población femenina ahí era del 20%. Y cuando empecé a estudiar en la UABC, había un taller de teatro. Actué en muchas obras, hice giras con ellos. Cuando



+David Calderón, Millet Gómez y Marco Antonio García en *El día más violento*.

acabé la carrera, formé un grupo de teatro. Trabajaba como analista de sistemas de producción hasta las seis de la tarde y luego me iba al teatro.

Llama la atención la actividad teatral del noroeste de México. Hay varias compañías, más o menos independientes, que tienen mucha continuidad. Hacen espectáculos que tocan temas

locales y tienen mucho público. Viven de hacer giras entre Sonora, Baja California y Sinaloa. Algunos actores, como Jesús Ochoa, salieron de ese circuito. Es una parte del país que tiene su propio movimiento teatral. ¿Por qué no hay eso en todo el país?

Tiene que ver con el carácter de una región, tal vez. Crecemos con la idea de que lo que no hay se hace.

Mexicali es el desierto. No hay nada. Es obvio que si va a haber algo, lo tienes que hacer tú. Yo hice teatro en cafeterías, estacionamientos, lotes baldíos, porque no teníamos acceso a un teatro y no íbamos a esperar a que apareciera de la nada.

La educación artística del centro del país es tremendamente paternalista. Con frecuencia se enseña a los jóvenes una cultura de la mendicidad, donde se extiende la mano antes de hacer cualquier cosa.

En Baja California, el teatro, como la música y la pintura, nació de la vocación de los artistas. Fue hasta los noventa que el centro volteó a ver lo que estábamos haciendo allá.

¿Por qué te fuiste a Tijuana?

En mi trabajo me querían ascender y yo temía que con más responsabilidades ya no pudiera hacer teatro. Me di un año sabático que coincidió con que se abrió el Centro de Artes Escénicas de Tijuana, que ofrecía un diplomado en teatro de un año. Tenía muy claro que había hecho las cosas de modo bastante empírico y que tenía muchísimo por aprender. Me gustaba más la dirección que la actuación, pero tenía mis dudas. En esa época empecé a escribir y todo se aclaró: entendí mi vocación. Sin embargo, yo quería bases, ciencia, no talleres donde cada quien leyera su texto y todos discutieran. Y, después de mucho investigar, decidí que en ese momento la plataforma más seria de pedagogía dramática era la de José Sanchis Sinisterra. Me puse en contacto con él, le envié algunas de mis obras y me invitó a estudiar con él en Madrid. Sin beca ni nada; invertí todos mis ahorros. Me fui a todas sus clases. Y ya estando ahí también estudié con Juan Mayorga en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). Aunque no estaba inscrita, él me permitía escribir los ejercicios y las tareas de su taller. Fue una época que disfruté mucho porque en la ciudad de México, por el temperamento norteño o lo que sea, siempre me dicen que soy muy agresiva y que tengo un carácter muy fuerte, y en España me decían que era muy dulce,

entonces era la más feliz. En los talleres podíamos criticar nuestros textos y luego ir a tomarnos una cerveza sin problema.

¿Cómo llegaste al Royal Court?

Estando en España, me enteré del programa, apliqué y me aceptaron. Y me volví a ir sin ningún apoyo. Fue una lluvia de cosas. Había *masterclasses* muy interesantes de Harold Pinter, Mark Ravenhill, Martin Donovan y no sé cuántas celebridades más, pero lo más valioso fue trabajar con veinte dramaturgos jóvenes de distintos países, confrontarme con tantas ideas distintas de cómo escribir teatro. Estudiar la poética teatral de un dramaturgo de Kosovo, por ejemplo, contrastar cómo entendía el tiempo o la luz. Ese fue el gran aprendizaje. Yo ahí escribí *La boca del lobo*, que fue la obra que me trajo a la ciudad de México so pretexto de querer estrenarla en La Capilla dirigida por mí.

¿Cómo te fue como directora?

Ya lo había hecho en Baja California, pero sí fue un *shock* ver el individualismo de cómo se hace teatro aquí; la especialización: yo solamente hago esto.

En las escuelas se conceptualiza el teatro sobre el modelo de gran compañía cuando en realidad una obra la pueden hacer dos personas. Lo primero tuyo que vi fue *Pequeñas certezas*, dirigida por Claudia Ríos. El público se conectaba muy bien con un conflicto de la frontera. Recuerdo que había muchos momentos donde la obra se alejaba de cierto realismo.

¿Cómo es tu relación con esa palabra diabólica: realismo?

Es una palabra diabólica. En la vida me topo con muchas situaciones y personajes tan estereotípicos que si los escribiera, seguro me dirían que qué mal. En el teatro uno tiene que crear su propia versión de la vida. Así entiendo yo el realismo. *Pequeñas certezas* es una obra que se sitúa entre la ciudad de México y Tijuana. No es sobre la frontera sino sobre las ausencias. Se presen-

tó, en distintos montajes, en Lima, en Gales, en Londres, y pasó perfecto. Recuerdo que, en Estados Unidos, un espectador a mi lado decía: sí, claro, mi mamá es así.

¿Cómo fue que te interesó el paradigma de Antígona?

Un día vi una foto en el periódico de Isabel Miranda de Wallace sentada con Calderón. Me pareció terrorífico que habiendo tantas instancias de gobierno entre los dos (policía, PGR, etcétera), ella tuviera que llegar a la instancia más alta para que se le tomara en serio. Inmediatamente, pensé en Antígona, en el heroísmo, en la incertidumbre en que vivimos. La obra se articuló como una reflexión contemporánea a partir del personaje clásico.

Esa Antígona hoy sueña con ser Creonte.

Ya ni me digas.

Mejor hablemos de tu colaboración con la CNT.

Luis de Tavira me invitó a escribir un texto sobre la Revolución, lo cual me emocionó porque nadie me había comisionado una obra. Después de mucho leer, encontré lo que quería escribir en dos renglones de un libro que se referían al 18 de noviembre de 1910, cuando Aquiles Serdán es atacado en su casa. Su hermana Carmen se une a la causa. Él es muerto y ella vive treinta años más. La historia de dos hermanos, que comparten sus ideales: él es asesinado días antes del inicio formal del movimiento y ella vive lo suficiente para atestiguar la descomposición de la Revolución. Me pareció devastador.

¿En qué estás trabajando?

A finales de junio, se va a estrenar una obra mía corta en Roma que se tradujo al italiano. Es un proyecto muy interesante: son cuatro obras que se van a representar en arquitecturas significativas de la ciudad para hablar de la violencia que se está viviendo actualmente en Roma. Mi obra es un monólogo que se va a representar en la entrada del Coliseo. Se llama *Semillas de fresas entre los dientes*. —