



Seguimiento crítico a la Muestra Nacional de Teatro

Noviembre 2016, San Luis Potosí.

*A cargo del Área de Estudios Críticos del Teatro, 17, Instituto de Estudios Críticos
a través de División de Extensión del Instituto 17, Consultoría*

Fernanda del Monte
Coordinadora del proyecto

**Patricio Villarreal, Davide Carnevali
y Fernanda del Monte**
Seguimiento crítico

Benjamín Mayer Foulkes
Director del Instituto

Cynthia Grandini
Coordinación General de Instituto

Esaú Segura
División de Extensión Académica

Amalia Ospina
Comunicación

Carlos Orozco y Alejandro Cervantes
Administración

Fechas de realización del proyecto: octubre 2016 a febrero 2017

Presentación

Situado en el cruce de las sendas de la universidad, la cultura no académica y el psicoanálisis, 17, Instituto de Estudios Críticos es un espacio de escritura: ámbito de la construcción y desconstrucción de nociones, formas y horizontes. 17 interviene en problemas desatendidos por otras instancias: promueve la investigación, la enseñanza y la difusión de los estudios críticos. Asimismo, el Instituto promueve intervenciones culturales, produce publicaciones y brinda servicios de consultoría.

Los estudios críticos se ocupan de la vida social y cultural. Se distinguen por su compromiso con el acontecer de su tiempo, su carácter transdisciplinario y su orientación en relación con la subjetividad, el lenguaje y la hegemonía. No sólo se concierne de modos innovadores con objetos de conocimiento heredados, también levantan el inventario crítico de los saberes o prácticas tradicionales y zanján nuevas interrogantes.

A lo largo de los últimos años, el instituto ha establecido un creciente número de áreas de trabajo, entre las cuales figuran de manera prominente los Estudios críticos del teatro. Además de su cultivo en sí, en 17 éstos son puestos en relación con otras áreas, tales como la Teoría crítica (literatura, filosofía, pensamiento estético, pensamiento político), Psicoanálisis, Estudios visuales, Estudios de la digitalidad, Gestión cultural, Gestión organizacional, Derecho crítico, Género, Estudios de la "discapacidad", Ecología, Pedagogía y Comunicación.

Por su énfasis en el cultivo y desarrollo de la escritura como medio para madurar el pensamiento articulado y su exploración formal, 17 ha desarrollado una importante capacidad en el trabajo vía Internet a través de foros digitales de diverso formato en su plataforma de educación en línea, denominada la Máquina de escribir. Desde 2006 ha ofrecido arriba de 1,000 seminarios en línea, según un modelo pedagógico concebido y operado por el propio Instituto. La presente investigación ha echado mano de este insumo de trabajo, según se podrá apreciar a continuación.

Nos complace particularmente la invitación hecha por la Coordinación Nacional de Teatro para que desde el Instituto llevemos adelante un seguimiento crítico de la 37ª Muestra Nacional de Teatro (MNT), con el objetivo de analizar la Muestra en el

horizonte de la política cultural nacional referida a las artes escénicas. La MNT se configura como un encuentro que reúne una selección de obras teatrales de distintas regiones, y en que se realiza a la vez un Congreso Nacional, un Encuentro de Programadores, un programa de becarios y mesas de reflexión.

De este modo, el Instituto a través del Área de estudios críticos del teatro, coordinada por Fernanda del Monte y en colaboración con los especialistas teatrales Davide Carnevali y Patricio Villarreal, ha desarrollado los análisis que puedan asistir a la Coordinación Nacional de Teatro, a los teatristas mexicanos, así como a diversas dependencias estatales dedicadas a las artes escénicas, a valorar con distancia crítica este importante programa.

Hemos llevado a cabo dicha tarea según tres ejes de interrogación: 1) la MNT como encarnación de cierta política cultural; 2) la MNT como festival nacional de teatro; 3) la MNT como puesta en relación de creadores, compañías y regiones.

A partir de estos ejes nos propusimos llevar a cabo ciertas actividades: 1) presenciales durante la Muestra Nacional de Teatro, que este año se llevó a cabo en el Estado de San Luis Potosí, y también a través la plataforma digital del Instituto, la llamada *Máquina de escribir*; 2) un trabajo de reflexión académica a partir de los testimonios, entrevistas a los creadores participantes, los becarios y teatristas de reconocida trayectoria, para poder visualizar la estructura conformada por las distintas capas que conforman la dicha MNT; 3) un trabajo ensayístico por parte de quienes conformaron el equipo de trabajo, con el objetivo de proveer una perspectiva cualitativa, enfocada en el cruce entre consideraciones públicas-políticas y estéticas, pues sabemos que el análisis de las políticas vinculadas al arte no se pueden reducir a meras estadísticas y números, sino que han de considerarse también percepciones, diálogos, miradas y propuestas que surgen a partir de las vivencias en el propio terreno, es decir, desde la experiencia de los artistas.

Este documento presenta entonces el análisis y los resultados que han arrojado las distintas actividades llevadas a cabo, así como una profundización reflexiva de la misma.

Primer eje de interrogación

La Muestra Nacional de Teatro como parte de una política cultural. 37ª . Muestra Nacional de Teatro: Su convocatoria, objetivos y realidades.

La convocatoria de la 37ª Muestra Nacional de Teatro es el documento que define los objetivos y las visiones del grupo que conforma el aparato cultural que produce la MNT. En ella se vierten los intereses, las búsquedas y los fines del evento en cuestión y de la selección de obras. A partir de dicha convocatoria podemos ver los alcances y limitaciones de la misma.

Nuestro análisis destaca una confusión importante en las líneas curatoriales planteadas. Comenzando con la palabra “curatorial”: la curaduría consiste en la composición *a posteriori* de un discurso a partir de un material dado. Al hablar de curaduría para un festival supondríamos un trabajo de reflexión a propósito de las obras teatrales seleccionadas, para ponerlas en contexto. Estaría en juego un trabajo de investigación y generación de discurso a partir de lo visto y experimentado durante la propia MNT. Por consiguiente, en la convocatoria no se propondrían líneas curatoriales, sino “categorías” a partir de las cuales abarcar las poéticas y modos de producción teatrales producidos en un año específico en el territorio nacional. Nos parece importante el uso correcto de los conceptos dentro de la convocatoria, para prevenir confusiones.

Por otra parte, nos gustaría hacer hincapié en la heterogeneidad de los criterios que dan lugar a dichas líneas curatoriales. Consideremos los siguientes apartados:

1) Teatro comunitario:

se trata de teatro que surge de la comunidad, cuya fuerza no reside en su poética sino en los

temas que trata y en la forma específica de su producción (por lo general no vinculada al ámbito institucional). Esta categoría conlleva algunas consideraciones, como la calidad artística (no porque deba ser éste el caso con el teatro comunitario en general, sino específicamente en relación con las obras presentadas en la MNT), ya que generaron un efecto adverso entre los espectadores al no cumplir con las expectativas de una obra dramática convencional. Por otra parte, ciertas producciones contaban con un fuerte apoyo institucional, como el caso del trabajo de Raquel Araujo para el Cervantino.

2) Teatro para públicos específicos:

todas las obras teatrales tienen un público específico. En este sentido, esta categoría nos parece poco clara para sostener categoría y ampliar el espectro de obras que pueden ser seleccionadas para una MNT.

3) Teatro liminal o que cuestione los límites de las definiciones convencionales del teatro:

en esta categoría encontramos el problema del concepto de “liminal”, pues este concepto se define en una frontera donde lo estético, lo político y la interdisciplina parecen fundirse. Dicho “teatro”, podría vincularse fuertemente con la danza y el performance; precisamente. en ese sentido, el teatro contemporáneo, en muchas de sus actuales manifestaciones podría considerarse “liminal”. Hay que tomar en cuenta que lo liminal opera propiamente como una categoría, sino como una manifestación que se sale de lo categorizable, y por consiguiente se torna en una experiencia particular de difícil categorización estética, ni en términos de modos de producción. Quizá sería conveniente,

entonces, repensar esta categorización.

4) Teatro de intención artística:

de nuevo, todo teatro tiene una intención artística. Entendemos que dicha categorización subraya que lo artístico pesaría más en cuanto criterio de elección. Lo cierto es que dentro de esta categoría se han seleccionado básicamente puestas en escena institucionales, por lo que la categoría de “intención artística” se sobrepone de manera inquietante con la del peso institucional.

5) Teatro de intención en transformación social o política:

esta categoría también parece cuestionable ya que tanto el teatro comunitario como el teatro liminal podrían verse incluidos en ella.

6) Teatro de intención formativa:

quizá sería interesante ahondar en el tema pedagógico del teatro, pues el teatro comunitario muchas veces también tiene esta intención, mientras que, paradójicamente, el teatro universitario no, en la medida en que procura la creación estética, aunque se trate de teatro amateur.

7) Teatro y teatralidad en San Luis Potosí:

quizás no sería necesario diferenciar esta categoría, sino que sería mejor incluir las obras seleccionadas dentro de las otras categorías, eventualmente subrayando el lugar de procedencia.

Las preguntas que surgen a partir de este

primer análisis son: ¿Qué necesidades tiene que reflejar la categorización por líneas?; ¿Nos ayudan estas categorizaciones a mirar las obras desde una perspectiva específica?; ¿En verdad abren el espectro de la diversidad estética y de formas de producción en el mapa del territorio nacional?; ¿Podría servirles a los directores artísticos encontrar una especie de “cuota” para cada una de las “líneas curatoriales”?

Nos parece fundamental entender que las líneas curatoriales actuales tienen como intención cumplir con el objetivo de la MNT, es decir, abrir el espectro a la diversidad del teatro nacional mexicano. En este sentido habría que hacer una revisión profunda del objetivo que se plantea la MNT, su factibilidad y sobre todo la perspectiva desde la cual son seleccionadas las obras y sus ámbitos asignados. Este punto se desarrolla en el ensayo propuesto en seguida por Fernanda del Monte.

En cuanto a las líneas curatoriales, proponemos prescindir de dicho concepto y recurrir a otro que exprese mejor un conjunto de categorías pertenecientes al mismo campo de análisis (las formas de producción, el público destino, la división generacional, etc.). Nos parece pertinente abrir el espectro a las diversas formas teatrales, haciendo quizás una división formal. Hay que tomar en cuenta, por ejemplo, que la mayoría de las obras surgen de grupos independientes conformados por creadores menores de 35 años, que sin embargo no estaban ampliamente representados en la selección de la 37ª MNT; sería importante definir alguna estrategia pertinente para darle mayor cabida a tales grupos.

En este punto hay que destacar que la nominación “amateur” no está determinada ni por la edad promedio de una agrupación, ni por su forma de producción, sino por la calidad de

su trabajo y maduración de su discurso estético.

También queremos subrayar que las micropoéticas de temáticas variadas que hoy surgen en los distintos estados de la República no figuran en la selección de obras de la 37ª MNT. Nos parece importante incluirlas, pues nutren y diversifican el discurso.

Segundo eje de interrogación

La selección de obras: estéticas y poéticas presentes en la 37ª MNT. Relación con el espectador y la generación de públicos.

a. Programación, público y logística.

Quizás uno de los puntos más problemáticos de la MNT tiene que ver con la recepción de la misma por parte del público en el estado anfitrión. Desde el inicio de la MNT, también a causa de cierta superposición, se ha podido revelar cierta confusión al diferenciar entre las funciones dirigidas al público en general, y aquellas otras dirigidas específicamente a los asistentes a la MNT, como los creadores y los becarios. Además de que no se entiende muy claramente por qué dentro de la programación hay líneas de programación paralelas, por ejemplo aquella que integra las obras ganadoras de las Muestras Regionales, que no parecen gozar del mismo reconocimiento las seleccionadas directamente por el equipo de dirección artística de la MNT. Hay que entender que las Muestras Regionales y Estatales son resultado de una política que se llevó adelante en 2016 mientras se gestionaba la 37ª MNT; pero, aun así, el programa, en lugar de hacer más accesible la obra al espectador, la hacía más confusa.

Un problema mayor fue la difusión de la MNT

entre el público potosino: la información proporcionada era pobre, la publicidad escasa, no había difusión visual en los teatros, ni entrega de flyers o programas a los transeúntes que circulaban en las plazas o los alrededores de los teatros. Posiblemente habría que trabajar más en el aspecto de la difusión y publicidad de la MNT, promoviendo una colaboración más cercana con las instituciones culturales de los Estados en donde se presente la MNT.

En algunos casos, también nos topamos con cierta desinformación, tanto por parte de los espectadores comunes como de los creadores jóvenes, sobre la relación entre los espacios físicos y las propuestas de las puestas en escena. El público potencial tendía a percibir la limitación del aforo como una limitación de acceso a un bien cultural. Citamos aquí el comentario de un becario:

No puedo dar una crítica sobre lo bien o mal de la obra en sí, ya que no pude entrar. Lo que sí puedo decir es que es una lástima que siendo una muestra nacional se reduzca y/o se limite a cierto número de espectadores una obra, ya que las expectativas son que todos (siendo público en general o mismos participantes de la muestra) puedan ver lo que se está ofreciendo. Entonces al limitar la entrada, siendo un lugar muy pequeño, resulta hasta un poco decepcionante, y no solo por todas las personas que nos quedamos sin entrada, sino como pérdida para la muestra, ya que poca gente logró pasar. Entiendo que la propuesta de ambientación era ésta, pero también, insisto, no es apropiada siendo una muestra nacional.

Algo parecido sucedió en cuanto a la elección de ciertos espacios físicos para la presentación de alguna obra. El caso de “Santorom, el día que vienen a convivir”, en el Teatro de la Paz fue ejemplar. Aquí el comentario de la becaria Susana Alanís, de Monterrey:

Al escuchar la inspiradora plática en el ERI, las expectativas hacia el trabajo de los grupos de esta línea curatorial se elevaron. El sábado 5 de noviembre se presentó en el Teatro de la Paz “Santorom, el día que vienen a convivir”. Ante la majestuosidad de un espacio como este, y sin demeritar el esfuerzo de los participantes, se hizo evidente una carencia de ritmo y técnica actoral en la puesta, lo que provocó que a algunos espectadores les empezara a ganar el sueño y otros prefirieran salir del recinto. Desde mi perspectiva, habría que tratar de tener en mente los objetivos del grupo al mirar la obra, pues si de por sí hacer teatro con profesionales es un reto, hacer teatro con jóvenes que van empezando su entrenamiento actoral, es un desafío más complejo. Una vez escuché que el escenario es cruel y te escupe (fuera). Supongo que cabe mencionar la cita en el sentido de que, sobre el escenario no sólo se exponen historias, sino también seres humanos, que, si bien es cierto, es de suma transcendencia para un país conservar a través del arte sus tradiciones y todo aquello que conforma la cultura, también es verdad que no sólo con buenas intenciones se hace buen teatro. Creo que la situación se complica más cuando se intenta abanderar un trabajo comunitario como un grupo representante de la teatralidad de San Luis Potosí dentro de la Muestra

Nacional de Teatro, cuando muchos de los grupos (profesionales y no profesionales) no estuvieron de acuerdo con dicha selección de obras. Considero, únicamente sobre la base de lo escuchado en el ERI y lo visto en la puesta, que la compañía tiene un trabajo de doble complicación. Por un lado, está la “búsqueda del rigor” (Sánchez y Trejo, 37ª MNT - ERI, 2016) – y aquí habría que agregar que debiera haber un rigor no sólo general, sino en particular en cuanto a la técnica actoral, y a lo planteado ético y estéticamente. Por otro, está la creación de espectáculos desde y para los pobladores (fomento y promoción de tradiciones culturales, principalmente entre los jóvenes). Las preguntas que me quedan son: ¿es Teatro Garage la única compañía que tiene estas búsquedas en la teatralidad de San Luis Potosí? Y, si no es así, ¿cuál sería el criterio más adecuado para evaluar a estas compañías para su participación en futuras muestras, para que los teatristas y la comunidad potosina puedan sentirse bien representados?

b. Estéticas de los grupos como catalizadores de nuevos públicos

¿Qué significa exactamente que la MNT aspira a crear una “vinculación entre los creadores del teatro y los diferentes públicos, para construir conocimiento, colaboración e impulso de nuevas plataformas”? Cada teatralidad, cada idea de teatro, tiene desde su concepción una determinada idea de su público de referencia. A través de su propuesta estética, pero también a

través del dispositivo teatral que propone en el montaje, una obra apela a ciertos espectadores. Esto es algo que debería quedar claro tanto para los asistentes a la MNT, como para los potenciales espectadores comunes. Probablemente ya a partir de la elección y el nombramiento de las líneas: en LC2 “Teatro para públicos específicos” se hallaban básicamente espectáculos para bebés, niños y adolescentes. Se obviaba así el problema de cómo transmitir la complejidad de ciertas propuestas que apelaban a un público específico, más allá de la edad. Sin duda, aquellos espectáculos que limitan el aforo a un número restringido de espectadores ya promueven una intervención sobre su recepción. Aún más, las obras que nacen en una relación estrecha con un determinado espacio contribuyen a crear una noción de público distinta de la identificada con una mera masa de personas entre las butacas. De manera quizás menos evidente, todos aquellos dispositivos escénicos que incluyen recursos o medios no dramáticos (video, proyecciones, voces *en off*, etc.) también plasman cierta idea de teatro distinta de la de un espectador en general que acude a una sala. Desde esta perspectiva, es fundamental el trabajo informativo que acompaña la presentación de un espectáculo: hay que guiar al público hacia una recepción adecuada, en conformidad con la propuesta estética con la cual se encontrará una vez iniciada la función; esto es algo que puede tener lugar previa o posteriormente a la función misma: el ejemplo de las muchas “Escuelas del espectador” que han sido abiertas en América Latina sobre el modelo de Jorge Dubatti en Buenos Aires, podría servir como punto de reflexión para la MNT. Creemos que este aspecto tiene una importancia capital. Nuestra sugerencia es construir para un recorrido informativo para el público, que acompañe su visita a la MNT, a fin de asistirlo en el entendimiento de por qué surgen ciertas propuestas, subrayando su relación con el contexto en que nacen y lo que se proponen. Todos estos puntos se desarrollan en el ensayo

propuesto por Davide Carnevali.

c. Encuentro de programadores

El Encuentro de Programadores es uno de los componentes más importantes de la MNT: es opinión común de los creadores que el festival es un potencial “trampolín” para sus obras. Ello en virtud de que a la MNT acuden regularmente programadores nacionales e internacionales y que las obras más favorablemente valoradas tienen luego la posibilidad de ser programadas en salas de otros Estados, en la Ciudad de México y el extranjero. En este sentido, las obras seleccionadas deberían cumplir con cierto grado de calidad artística, siendo idealmente “las mejores obras” de cada año. Según este punto de vista, la selección siempre tendría que tener en cuenta la calidad de las obras presentadas, más allá de sus supuestas intenciones artísticas. Entendemos la calidad artística como un criterio que incorpora la capacidad de generar lenguajes propios y propuestas interesantes en lo formal, y no sólo como la capacidad de satisfacer los gustos del público, de los críticos o de los programadores.

Sin embargo, desde otra perspectiva, si la MNT se presentase como embajadora del mejor del teatro nacional, entonces difícilmente podría cumplir con su objetivo de integrar otros lenguajes y formas de producción, como sucede hoy con el teatro comunitario o penitenciario, además de que debería abrir sus puertas al teatro comercial, hoy en día muy poco representado en la MNT.

En la contraposición de estos dos puntos de vista, sin embargo, enfrentamos el peligro de una incongruencia: al tratarse de una muestra “nacional”, inevitablemente presentará variaciones en cuanto a calidad artística y formas de producción, que dependen directamente de las circunstancias enfrentadas por los creadores en los distintos estados de la República.

A partir de aquí entraríamos en el debate sobre si la MNT debe colocar como pilar la calidad artística o la representatividad de los distintos modos de hacer del teatro en las regiones del país. Nos parece que es este segundo objetivo el que se buscó en la 37ª MNT. Pero, entonces, ¿qué sentido tendría un Encuentro de Programadores concebido como un mercado? ¿No debería más bien convertirse el encuentro en una ocasión de debate entre los programadores y los creadores de todo el país, para hablar de su trabajo y no tanto para ofertarlo?

Del mismo modo, los programadores invitados que piensan acudir a un mercado en ocasiones encuentran frustradas sus expectativas por un teatro de escasa calidad. Recomendamos entonces que la MNT pueda comunicar con mayor precisión sus intenciones, tanto a los artistas como a los programadores.

Aquí quisiéramos también tocar el punto de las obras provenientes de las Muestras Regionales de Teatro. Nuestra recomendación es que en la MNT dichas obras puedan gozar de un reconocimiento al mismo nivel que las seleccionadas por los directores artísticos, acaso sobre la base de un modelo que tome en cuenta la diferencia en el criterio de su selección, para no generar las mismas expectativas. El tema podría ser materia de trabajo para críticos e investigadores en el marco de mesas de reflexión en que se abriese el diálogo con los creadores a propósito de sus procesos de producción y, sobre todo, sus poéticas (tema escasamente tocado en el Espacio de reflexión). De este modo, el curador se reivindicaría como figura generadora de un discurso a partir de obras vistas, mientras que por su parte la crítica cumpliría con su rol como de generadora de discursos y propiciadora de una profundización de la experiencia.

Tercer eje de interrogación

La Muestra Nacional de Teatro como espacio de creación de redes y contactos que fortalecen los vínculos del teatro nacional.

a. El Encuentro de reflexión e intercambio

En la convocatoria podemos leer que su participación en el Espacio de reflexión e intercambio es considerada como un componente fundamental de la actividad de los artistas seleccionados:

Tomando en cuenta que la MNT es un espacio artístico en el que se comparten experiencias y saberes relacionados con la teatralidad, los proyectos postulantes participarán, además de presentar un montaje, experiencia o suceso teatral, con la exposición a la comunidad de sus procesos de trabajo, por ello acompañarán su propuesta de participación con un proyecto de intervención en el ERI de la 37ª MNT, para ser presentado a la comunidad dentro de dos ejes principales: Intencionalidad y razón de ser de la propuesta teatral presentada. Poéticas de sus creadores y sus modelos estéticos: actoralidad, dramaturgia, espacialidad, dirección y concepción del teatro. Las modalidades para la reflexión e intercambio podrán ser las siguientes: conferencia, mesa redonda, taller pedagógico, clínica y/o clase magistral.

Como también surge en el análisis que hemos llevado a cabo, las líneas curatoriales están muy vinculadas con el Espacio de reflexión e intercambio. Ahora bien, en este sentido, es importante recalcar que:

a. La mayoría de los grupos teatrales no son tales. Es decir, son grupos de producción que se reúnen, en muchos casos, para la generación de una puesta en escena. Muchas de estas producciones (lo podemos constatar a partir de las entrevistas realizadas a los creadores) no están pensadas en función de la generación de un discurso personal, sino concebidas a partir de la necesidad de una institución cultural o de un teatro apoyado gubernamentalmente, que sostiene económicamente el trabajo del grupo. ¿Qué pueden proponer estos grupos a la hora de compartir su trabajo con otros creadores?

b. A veces, tampoco los grupos que efectivamente se conforman como una compañía estable tienen la trayectoria suficiente para generar una metodología que pueda compartirse y ser útil para los participantes de las clínicas o de las mesas de reflexión.

c. En las mesas de reflexión es importante, como se menciona en el apartado sobre curaduría, que existan especialistas que pongan en contexto las obras, hagan preguntas pertinentes, aclaren los antecedentes de los trabajos presentados y demás. Los especialistas tendrían así la tarea de proporcionar a los asistentes instrumentos y metodologías de las que en muchas ocasiones carecen los propios creadores. Esta vendría a ser una de las funciones más importantes de una curaduría.

d. Todavía parece haber cierta confusión general entre el concepto de producción y el concepto de poética, aunque puedan algunas veces ir vinculados: una producción de teatro independiente puede destinar su presupuesto primordialmente a una apuesta tecnológica, mientras que una obra institucional puede abocarse a una puesta de escena minimalista; en cuanto al uso del espacio y el despliegue temático, podemos hallar obras dramáticas convencionales realizadas por grupos de teatro jóvenes, y piezas de experimentación teatral entre compañías con trayectoria..

e. En cuanto a las clínicas propuestas, que también surgen de las mesas de reflexión, parecía evidente que no todos los grupos tenían una propuesta pedagógica concreta. Sobre todo porque muchas veces se trata de grupos que no trabajan con una metodología sostenida en el tiempo, o que muestren una trayectoria cuya experiencia difícilmente pueda compartirse. A veces, se corre el peligro de desinformar, en lugar de formar, a los participantes de las clínicas. Sin embargo, la crítica a las clínicas no se reduce al conocimiento o capacidad de los artistas, sino también al formato propuesto por la propia 37ª MNT. ¿Acaso no habría que preguntarnos qué se puede transmitir en un encuentro de escasas cuatro horas con un artista o grupo del que apenas se conoce algo de su trabajo? ¿Qué se puede aprender y apropiarse durante un encuentro tan efímero?

Proponemos replantear el espacio de las clínicas, de manera que resulten más provechosas para creadores y asistentes. Se podría seleccionar cierto número de creadores, los que están dotados de una preparación teórica y vocación pedagógica adecuadas, para que ofrezcan clínicas en la modalidad con la cual se ha hecho en la 37ª MNT. También se podría llamar a otros expertos, críticos, teóricos para que puedan compartir sus conocimientos tanto con los asistentes como con los artistas. Estas figuras, que pueden ser externas a la MNT,

tendrían que ser escogidas conforme a la programación, para que las clínicas y los talleres presenten temas afines a los que las obras planteen.

La Muestra Nacional de Teatro fuera de la programación de puestas en escena.

Trabajo en los foros propuestos por 17, Instituto de Estudios Críticos y por la propia MNT durante el Congreso Nacional

Tanto el *live streaming* como en el trabajo realizado en la Máquina de escribir, el foro digital de 17, Instituto de Estudios Críticos, han sido útiles a quien no haya podido acudir a la MNT.

El Instituto abrió a lo largo de la 37ª MNT tres seminarios en línea, con el objetivo de: 1) profundizar en las problemáticas que conlleva un evento como la MNT, operativa y teóricamente; 2) hacer un análisis crítico de las modificaciones que ha sufrido durante los últimos años, para conocer la percepción y también el margen de movilidad de un evento de esta magnitud; 3) ahondar en las relaciones que se generan dentro del mismo evento, además de analizar algunas de las obras específicas que se presentaron en esta edición de la Muestra. Se abrió así una reflexión en torno a la forma en que producción teatral y vida social se confrontan, se interpelan y pueden incidir entre sí. Las propuestas de los seminarios consistían en lanzar interrogantes sobre las posibles relaciones que la práctica escénica mexicana tiene con nuestra realidad nacional y, a partir de ahí, interrogar los vínculos de dicha práctica con las estructuras sociales y políticas a las que pertenece. Los seminarios abordaron críticamente los distintos eventos y trabajos participantes con el propósito de preguntarnos sobre la pertinencia que la MNT tiene para la vida colectiva del quehacer teatral de la República

Mexicana, y también sobre su incidencia en otros espacios más allá de las instituciones y hacedores que la producen.

Los seminarios han implicado la posibilidad de acceder a una documentación crítica constante y en tiempo real de lo que sucedía en San Luis. Sirvieron menos como un espacio de confrontación. Esto se había previsto, dado que quien no está presente durante la MNT difícilmente entra en EL debate generado por personas que han experimentado de manera directa ciertos acontecimientos. Dicha hipótesis ha sido confirmada tomando en cuenta el número, muy alto, de las conexiones por comparación con el número menor de comentarios y réplicas. Así se puede dibujar dos perfiles distintos entre los usuarios:

- 1) el usuario pasivo, que sigue en video los directos de los ERI y lee los ensayos que se publican cotidianamente junto con sus comentarios;
- 2) el usuario activo, que mira, lee y también escribe, participa el seminario a través de su escritura, plantea preguntas y hace comentarios.

El resultado de las actividades complementarias no presenciales relacionadas con la MNT ha sido satisfactorio.

El 2º Congreso Nacional

Para llevar a cabo las recomendaciones más urgentes hechas al 2º Congreso Nacional de Teatro es importante señalar que los dos únicos congresos llevados a cabo hasta ahora (Aguascalientes, 2015; San Luis Potosí, 2016), se dedicaron a lanzar preguntas sobre las mismas problemáticas en ambas ocasiones, y que el único cambio que se percibe está en la nomenclatura de los ejes temáticos. Intentamos proponer una síntesis de esta relación en ambos congresos, lo que se discute en ellos y lo

que queda fuera de un espacio que puede ser tan importante para debatir sobre políticas, estéticas, formas de financiamiento, producción, procesos de trabajo, modos de pensar, realidades vivas, experiencias, interrogantes artísticas y los cruces entre el arte, la escena, otros saberes, etcétera.

Los ejes tratados en el primer congreso fueron:

1. Subsidios y financiamientos
2. Redes, circuitos y residencias
3. Espacios y salas independientes
4. La Muestra Nacional de Teatro (este último eje fue primero declarado nulo por falta de ponencias para concursar, lo que provocó una serie de cuestionamientos y acusaciones, situación que condujo a que dicho foro fuese pensado como un espacio de intercambio para la comunidad participante de la MNT y para el cierre de conclusiones del 1er congreso).

Los ejes propuestos para el 2º congreso fueron:

1. Identidad legal, derechos y relaciones laborales
2. Obtención de recursos
3. Distribución, movilidad y modelos de programación

Aparece con claridad que el énfasis de las interrogantes formuladas en el marco de la 37ª MNT están directamente vinculadas a una cierta forma de pensar y asumir el horizonte teatral mexicano desde una pragmática institucional, en que prima la necesidad económica sobre el resto de las consideraciones. Hacemos esta señalización sin desmérito de la necesidad de abordar cuestiones que tienen que ver con la realidad socio-económica de quienes hacen el teatro, así como de los procesos y vínculos institucionales que se establecen en términos de una producción escénica. Sin embargo, llama la atención la ausencia de preguntas que

aborden la *producción de sentido*.

El énfasis económico del 2º congreso tenía una vertiente burocrática y otra mercantil. Por lo demás, aparecían una serie de conflictos de intereses al interior del gremio teatral (como lo fueron los insistentes señalamientos a los procesos e integrantes de la CNT). Tales discusiones deben ser bienvenidas en la discusión plural, pero también habría que interrogarse sobre la pertinencia de inundar un congreso con tales intereses, en que no participan todos los hacedores del teatro y en que no se aclaran del todo las demandas planteadas, ni el lugar asumido en el debate por cada uno.

Nuestra recomendación a los encargados de organizar los Congresos Nacionales de Teatro es partir de otros procedimientos para abrir el campo de reflexión escénica, con mayores herramientas de discusión y distintos marcos teóricos, para discutir a plenitud la producción escénica. Esto es, para que la producción de sentido de teatro mexicano no quede excluida y que todos los ejes y campos a tratar se contaminen y beneficien de otras discusiones fundamentales. Se trata de que los hacedores de teatro en México encuentren un lugar y una razón para seguir desarrollando formas de pensamiento estético, filosófico, político, entre otros. Sobre este tema se propone la lectura del ensayo de Patricio Villarreal, que ahonda en el asunto.

Programa de Becarios

El programa de becarios es tal vez una de las actividades que quedaron más desdibujadas de la 37ª MNT. Es de vital importancia la convocatoria para que gente de teatro joven, de toda la República, pueda participar de la MNT a fin de dar a conocer otros panoramas del teatro

practicado en todo el país y estimular el establecimiento de redes entre los teatristas. Sin embargo, la organización de los becarios nunca fue del todo clara, especialmente respecto al espacio llamado Ágora donde se volcaron actividades paralelas a la MNT. Según la queja de los mismos becarios, no había una organización clara del uso que se le daría, por lo que terminó por ser un espacio de diversión y relajación sin una importancia determinada.

Nos parece que el programa de becarios, sin duda exitoso, se topó con el anhelo de saturar de actividades a los becarios, en detrimento del espacio propicio para la reflexión. La recomendación gira en torno a la estructura de la propia actividad, no se trata de cuestionar a los encargados de organizar a los becarios.

Lo mismo podríamos decir en relación a las Clínicas, en que habría que interrogar el escaso tiempo de encuentro que los artistas tenían con los becarios. Importar conceptos surgidos de procedimientos de otras disciplinas no está mal, pero el impulso anti-institucional y anti-académico que generó la estrategia de comunicación y transmisión elegida, a través de la praxis, deja fuera muchas posibilidades que puede tener ese encuentro. También deja fuera la participación esencial de los invitados a la clínica para hacer preguntas sobre un conocimiento particular de un artista o grupo. Las clínicas de la MNT se practicaron más como un taller de escasas horas, donde los jóvenes aprenderían algo de los artistas según una estructura jerárquica maestro-alumno. En las bitácoras y ensayos que recibimos de parte de algunos becarios, reconocemos encuentros fructíferos en algunas de las Clínicas, pero también se evidencian muchas carencias. Algunos simplemente porque carecían de una propuesta, experiencia o interés en prácticas pedagógicas. La recomendación es entonces repensar esta actividad desde el ámbito pedagógico y

dilucidar una estrategia eficiente que en verdad aporte a quien se sume a estas experiencias de intercambio: grupos de creadores escénicos, becarios o público asistente.

A modo de cierre

Hemos hecho un recorrido por cada una de las actividades que se llevaron a cabo en la 37ª MNT. Nuestro deseo es que este análisis sea utilizado por los encargados en producir este evento tan inmenso. Sabemos bien la titánica tarea que implica, y deseamos contribuir nuestro pequeño grano de arena a afinar ciertas orientaciones conceptuales que nos parecen importantes en la medida en que dan lugar a espacios y prácticas. En este sentido, sirvan nuestros ensayos para ahondar en cada uno de los temas descritos. Ojalá que puedan ser tomados en cuenta como insumos para la reflexión de los teatristas de todo el país, así como la propia Coordinación Nacional de Teatro.

Febrero 2017

**17, Instituto de Estudios Críticos
Área de Estudios Críticos del Teatro
Fernanda del Monte (coordinadora), Davide
Carnevali y Patricio Villarreal Ávila**



La Muestra Nacional de Teatro, un análisis en tanto espacio de proximidad multidimensional que marca tendencia en el teatro nacional

Fernanda del Monte Martínez

Introducción

En la convocatoria propuesta por la 37ª Muestra Nacional de Teatro se expresa como objetivo:

Busca una mirada inclusiva y plural en la que todas las formas de hacer el teatro en cuanto estéticas, modelos de producción y finalidad se sientan incluidas, con la intención de reflejar un mapa de la complejidad del quehacer teatral en México. La 37ª MNT será un encuentro de naturaleza híbrida. Lo principal es su ejercicio de traducción y vinculación entre los creadores del teatro y los diferentes públicos, para construir conocimiento, colaboración e impulso de nuevas plataformas, en un ambiente que fomente nuevas ideas, una crítica constructiva y la transmisión de experiencias entre grupos, hacedores y de una MNT a otra ¹.

Lo que intentaré probar con este artículo es que, aunque como política pública la Muestra Nacional de Teatro se presenta como una Muestra plural e inclusiva, en verdad funciona, como explica en su artículo Godart, como parte del campo de una industria creativa donde las tendencias y la formación de redes tienden a los mismos gustos estéticos, y por lo tanto no hay una verdadera apertura hacia nuevas dramaturgias y estéticas teatrales, como se pretende.

Este artículo también toma en cuenta algunos conceptos de Franz Huber, *On the sociospatial dynamics of personal knowledge networks: formation, maintenance, and knowledge interactions*, así como el artículo "Trend Networks: Multidimensional Proximity and the Formation of Aesthetic Choices in the Creative Economy" de Frédéric Godart, y "Between Culture, Policy and Industry: Modalities of Intermediation in the Creative Economy" de Cavin Taylor, para entender algunos de los resultados de estas tendencias a la homogeneización que se observan en la selección de obras de la Muestra Nacional de Teatro.

En este sentido es importante aclarar que la Muestra Nacional de Teatro será vista como un campo, en términos de Bordieu, y que la teoría de la multidimensionalidad de la proximidad será la base para el análisis ². En este sentido la Muestra Nacional de Teatro funcionará conceptualmente como un "campo" donde los "actores" están posicionados de una cierta manera y su interacción está determinada como "fija", para así analizarla desde la perspectiva de industria creativa.

¹ Convocatoria publicada en <http://www.muestranacionaldeteatro.com.mx/wp-content/uploads/2016/05/convo-37amntdigital.pdf>.

² In sociology, the idea that actors, whether individuals, groups or organizations, are positioned in a multi-dimensional space goes back to WEBER (1922/1968), but it was BLAU (1977) who began to formalize it from a macro-sociological point of view. This idea was further formalized through the concept of a 'Blau space' (MCPHERSON and RANGER-MOORE, 1991; MCPHERSON, 1983), a term widely used in sociology and management (MCPHERSON, 2004) to denote a 'k-dimensional system generated by regarding the socio-demographic variables as dimensions, rather than as variables' (MCPHERSON, 2004, p. 264). The underlying conception of society that emerges from the Blau space approach is relational in the sense that the value accorded to each actor cannot be understood as an attribute, but rather as a position in a given dimension that gets its full meaning only in relation to other positions. In many ways, other sociological traditions that take a structural stance also conceive of the social space as a multidimensional construct. For example, BOURDIEU (1979/1984) defined society as a space where 'agents' can be positioned in a dynamic manner through their trajectories, along the dimensions of economic capital (wealth and income) and cultural capital (accumulated knowledge and academic degrees).

1. La Muestra Nacional de Teatro y su homogeneidad en poéticas explicado desde la proximidad multidimensionalidad.

Godart en su artículo explica la proximidad multidimensional desde esta perspectiva:

El concepto de proximidad como un fenómeno sin componentes necesariamente geográficos sino notablemente “organizacionales” puede ser explicado para entender la expansión de la aproximación donde se definen cinco tipos de proximidad: cognitiva, organizacional, social, institucional y geográfica. En esencia la proximidad multidimensional se ha convertido en concepto base en la geografía económica para entender varios fenómenos de interés. (BALLAND, 2012) ³”.

A partir de dichas dimensiones de la proximidad podemos analizar la Muestra Nacional de Teatro para explicar en una comparativa con el trabajo de Godart sobre las casas de moda que realizan dos eventos masivos al año como son las semanas de la moda de primavera y otoño donde a partir de éstas se fijan tendencias y su derrama económica. Así, la Muestra Nacional de Teatro se toma como ese evento masivo en México que determina muchas de las tendencias estéticas y

prácticas sociales y de producción del teatro en la República Mexicana y que muestra, al igual que lo demostrado por Godart con respecto a la industria de la moda, una similitud de poéticas, temas y modos de producción, presentes en la Muestra Nacional de Teatro que dejan fuera la basta variedad de estéticas que se encuentran en cada uno de los Estados, sobre todo, de teatro joven y teatro independiente de zonas urbanas densamente pobladas ⁴.

1.1. Dimensión geográfica.

Lo que genera en primera instancia la Muestra Nacional de Teatro es la dimensión espacial. Es decir, pone en un mismo lugar alrededor de 500 creadores escénicos que conviven y miran sus trabajos durante diez días. Muchos de estos creadores, han ido varios años a estas Muestras Nacionales de Teatro, lo que prueba que de alguna manera que se crea un *Blau Space*, donde la primera dimensión es fundamental. Muchos de estos grupos conviven en esta Muestra Nacional de Teatro, que cada año cambia de Estado, pero no cambia mucho de creadores. La “rotación” no es amplia, el jurado dictaminador son creadores escénicos que también han ido como seleccionados con obras de teatro. Muchas veces algunos de ellos son dictaminadores y seleccionados y aunque hay rotación de ellos, siempre de alguna manera, ellos y ellas y sus creaciones están presentes en las Muestras Nacionales de Teatro, así el espectro de “actores” es limitado y cerrado lo que ayuda

también al mantenimiento de ciertos modelos de producción y estéticos, tanto en sus lugares de origen como en lo que se “vende” a programadores nacionales e internacionales.

Como explica Godart en su artículo: “el espacio determina la mayoría de las estructuras sociales, por lo tanto la proximidad espacial puede tener la expectativa que llevar a ciertas similitudes en gusto y en las elecciones de tendencias por parte de las casas de moda.” ⁵ De la misma manera se esperaría entonces que los creadores asiduos a la Muestra Nacional de Teatro mantengan ciertos gustos y tendencias sobre los modos de producción y las poéticas que presentan en la Muestra y que también experimentan como espectadores.

1.2. Dimensión organizacional.

En las industrias creativas se ha visto que es determinante también en cuanto a quiénes marcan tendencia, las marcas que conforman grupos de negocios. En otros sectores de la industria esto es muy claro, pero en las industrias creativas, muchas veces, y en el caso del teatro en México, queda clara que la industria del teatro está subvencionada en su mayoría. Esto posiciona al Estado, y en específico a la Secretaría de Cultura y el INBA como las organizaciones con mayor peso en la toma de decisiones sobre quiénes producen qué. La Muestra Nacional de Teatro, al ser un evento que forma parte de las políticas culturales de dichas entidades y suma, cada año, al gobierno del Estado electo para la

³ Godart, Frédéric, “Trend Networks: Multidimensional Proximity and the Formation of Aesthetic Choices in the Creative Economy”, en *Regional Studies*, 49:6, 973-984, DOI: 10.1080/00343404.2012.732693

⁴ Sobre este punto, tenemos las estadísticas de la Muestra Nacional de Teatro de 2015 donde de 381 proyectos que se mandaron a selección, 146, más 61, es decir más del 40% de los proyectos venían de ciudades como Guadalajara y la Ciudad de México donde se denominaban a ellos mismos de teatro independiente, pero la selección de obras escogió solamente un 10% de las mismas. Es decir, están subrepresentados, aunque sean la mayoría de los creadores y que en el objetivo de la misma convocatoria su fin sea sumar la diversidad y heterogeneidad del campo desde el punto de vista estético y de modos de producción. (Vease.. www.muestranacionaldeteatro.com.mx)

⁵ Ibidem, p. 975

realización de la Muestra, así como a la entidad cultural estatal, que no tienen mucho peso, pues no son asiduas a dicha política, como estos “agentes” determinantes pues son ellos “los responsables en última instancia” de posicionar ciertas compañías, grupos y poéticas, aunque como ya hemos demostrado, este factor es sólo uno más que suma a la multidimensionalidad del caso. Así, al poder verificar que la dimensión organizacional no es independiente sino que forma parte de una política cultural y cuando relacionamos este hecho al análisis de las temáticas, que son fundamentalmente sociales, donde parecería que es más importante la relación del grupo teatral con la sociedad más que su producción estética (donde las empresas culturales no están presentes, y las poéticas del teatro independiente tampoco tienen un peso importante en dichas tendencias), parecería comprobar que es porque de esta manera, se cumple el objetivo de la organización más fuerte que es la Estatal, para cumplir sus políticas culturales, y que esto cierra por lo tanto el espectro de las tendencias estéticas y la selección de las obras que se presentan, en detrimento, aún a su pesar, de cumplir con el objetivo de la Muestra Nacional de Teatro que sería mostrar una tendencia diversa y heterogénea, pero que en la base va en contra de los intereses del grupo más fuerte, es decir, del “agente” económico con mayor peso.

1.3. Dimensión social

Aunado al ámbito organizacional como Godart habla de las casas de moda más importantes y su peso en cuanto a la determinación de tendencias, en la Muestra Nacional de Teatro, también se posicionan ciertos grupos importantes, que cada año presentan obras. Entre ellos podemos nombrar a Teatro Línea de Sombra, La Rendija, Compañía Nacional de Teatro, Compañía de la Universidad Veracruzana, que son grupos con apoyos del programa gubernamental de apoyo federal, o México en Escena, que además de tener una subvención del estado que apoya al desarrollo del teatro en relación con la sociedad,

sus temáticas marcan poéticas y formas de producción. Estos grupos siempre están presentes en la Muestra Nacional de Teatro y determinan también lo que se considera “contemporáneo e innovador”, aunque si se analizara desde el punto de vista estético podríamos ver que sus temáticas y sus formas estéticas son muy similares y que en los años, otras compañías, y esto lo podemos ver en la selección de obras de 2016, repiten modos de hacer y temas que tratar en diferentes zonas del país, lo que prueba el peso de dichos grupos para marcar las tendencias de la industria.

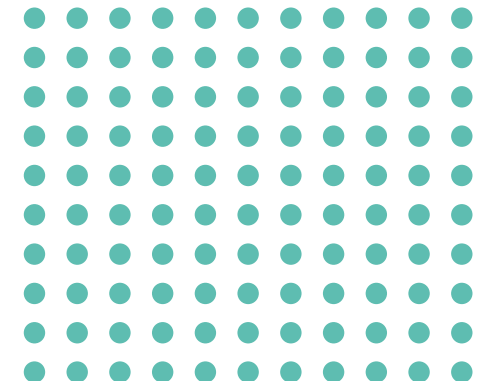
3. Dimensión en cuento al “status” de los grupos.

Esta dimensión particulariza en un sentido específico algo que parece innovador en cuanto a la mirada sobre el teatro mexicano que sería analizarlo, y en específico a la Muestra Nacional de Teatro, desde el punto de vista del “status”. Si tomamos en cuenta los niveles de presupuesto asignados a las puestas en escena seleccionadas, efectivamente podemos comprobar, que al igual que la industria de la moda, las compañías que tienen un alto nivel presupuestario como pueden ser Teatro Línea de Sombra, Vaca 35, La Rendija, Murmurante Teatro (que ha sido apoyada por La Rendija y Teatro Línea de Sombra), y La Comuna, comparten las mismas estéticas, y que por otro lado las obras apoyadas desde las universidades como son Teatro UNAM, Universidad Veracruzana, por su parte comparten también ciertas tendencias de teatro dramático contemporáneo como son las obras de David Gaitán, Laura Uribe y Martín Acosta al trabajar en espacios amplios, muchos actores, textos clásicos *reversionados*. se posicionan en un espectro homogéneo de un tipo de teatro. Mientras que los grupos de teatro comunitario, teatro para públicos específicos, teatro de San Luis, que comparten un presupuesto menor, quizá que proviene de recursos independientes, no comparten tendencia y muestran un espectro más “personal” y heterogéneo de poéticas que

nos muestran en un menor grado de importancia, ya que el status institucional juega un papel preponderante, de otras dramaturgias y modos de producción.

Primeras conclusiones

A partir de la proximidad multidimensional podemos afirmar que aunque el objetivo de la Muestra Nacional de Teatro sea buscar nuevos mecanismos de producción y de realización teatral que busquen la innovación y la inclusión de lo diverso del teatro nacional, y así renovar las visiones y riqueza en lo heterogéneo del teatro, dadas las dimensiones estudiadas, el teatro funciona como otras industrias creativas donde la dimensión organizacional tiene un peso que estimula a la homogeneización de estilos, para seguir perteneciendo al campo en cuestión, que además lleva a otros nuevos grupos a seguir esas tendencias, y que deja afuera de esa tendencia a otros tipo de dramaturgias y poéticas que aunque existentes no son seleccionadas ni admiradas tanto por los creadores con mayor estatus, que muchas veces son también los que seleccionan, ni por los demás creadores asistentes a la Muestra Nacional de Teatro, lo que cierra el espectro de lo que se ve, y de cómo se produce o se busca producir en el teatro nacional.



La Muestra Nacional de Teatro como un agente intermediario fundamental para el desarrollo de la industria creativa teatral

Fernanda del Monte Martínez



Introducción

La Muestra Nacional de Teatro en sus distintas actividades, se posiciona como un evento multidimensional en muchos aspectos. El primero de ellos que es su función de "Festival", ya lo hemos analizado en el apartado anterior, y hemos encontrado algunos caminos desde donde se puede analizar su importancia como generador de tendencias y hemos analizado los mecanismos que en la factibilidad parecen funcionan más, que es como un agente que marca tendencias, que dichas tendencias se dan por la relación con el estado como benefactor o productor presupuestal y su relación contradictoria con el objetivo planteado en su convocatoria como de política pública de inclusión, que resulta en una homologación de temas y estéticas, además de formas de producción definidas.

En un segundo nivel, la Muestra Nacional de Teatro es un espacio de encuentro, tanto por su 20. Congreso Nacional como por su Encuentro de Creadores. Ambas actividades se llevan a cabo dentro de los diez días de Muestra y tienen como objetivo, como vemos en la convocatoria lo siguiente:

Como parte de los objetivos específicos de la 37ª Muestra Nacional de Teatro, destaca el desarrollo

del 20. Congreso Nacional de Teatro el cual propone exponer problemáticas de políticas de gestión comunes a la realidad nacional, con el objetivo de alcanzar sus objetivos gremiales y realizar propuestas concretas y aplicables en mejora de la situación de la comunidad teatral. Focalizar la intencionalidad de los creadores de teatro en sus prácticas como el eje fundamental de la discusión y proponer clasificadores curatoriales a partir de esta reflexión. Hacer énfasis en los procesos creativos de cada grupo seleccionado construyendo espacios propicios para el aprendizaje y la socialización de las experiencias.

Lo que proponemos en este análisis es que este segundo gran objetivo es donde mayor incidencia tiene la Muestra Nacional de Teatro, y lo haremos desde la aproximación teórica de cómo funciona la intermediación en las industrias creativas.

En la introducción del artículo "On the sociospatial dynamics of personal knowledge networks: formation, maintenance, and knowledge interactions" de Franz Huber, se enfatiza la importancia del estudio de las relaciones personales y las conexiones para formar redes que apoyen al crecimiento de las industrias:

De los recientes descubrimientos sobre innovación y geografía económica se ha hecho énfasis en lo crítico que resulta el conocimiento sobre las relaciones interorganizacionales. (Boggs y Rantisi, 2003, pag. 109; Grabher, 2006; Malmberg y Maskell, 2002; Yeung, 2005a). En particular, en los sectores hi-tech el conocimiento externo a través de redes ha sido identificado como un mecanismo importante. (eg, Braun et al, 2002; Cooke, 2001; Krake, 2010; Lane y Probert, 2007; Mota y de Castro, 2004; Powell et al, 1996). Dentro de este contexto, ha sido ampliamente discutido que las redes personales creadas entre organizaciones son críticas para los negocios de innovación.⁶

En este sentido las industrias creativas se basan también en la innovación y como veíamos en el apartado anterior en conocer el trabajo de los otros grupos teatrales para seguir tendencias, comprender modos de producción de otras zonas del país, así como para crear redes personales que ayuden tanto al intercambio de conocimiento, como a la movilidad de las producciones, hacia el interior del país, como al extranjero. De esta manera, estos eventos, junto con quizá el Encuentro de Artes Escénicas organizado por la Secretaría de Cultura y otros eventos que suceden en los Estados, como son Prácticas de vuelo, y otros programas, ayudan sin duda a

generar las redes necesarias y críticas para la innovación de la industria teatral.

Para Huber, en su estudio sobre la creación de redes, la importancia de las conexiones personales se muestra en tres estadios. El primero es donde es más importante el conocimiento cara-a-cara, para mantener las redes y después para el intercambio de conocimiento se muestra que las redes sociales y otros tipos de medios de comunicación como el mail o las llamadas funcionan a partir del segundo y tercer estadio.

En su artículo Huber afirma que las:

Redes de conocimiento' pueden ser definidas como un set de actores quienes están relacionados a partir de interacciones conectadas con el conocimiento de cierto tipo (transferencia de conocimiento, co-desarrollo de conocimiento, etc...). El discurso sobre las redes de conocimiento en la geografía económica y los estudios regionales tienden a privilegiar las redes interorganizacionales al nivel de los grupos a expensas de las redes interpersonales que cruzan las organizaciones. (Grabher y Powell, 2005, xxiii)⁷

Es así que podemos comparar lo que sucede en la Muestra Nacional de Teatro, pero no en tanto las actividades colectivas que se proponen como

son el 2º Congreso Nacional, pues éste a pesar de su objetivo, no logra posicionarse como espacio de intercambio de conocimiento. Las hipótesis que se sugieren es que para que se configurara como un Congreso, tendría que tener ponencias de especialistas, que no los hay, tener temas de interés que sean pertinentes a los intereses de los grupos que asisten, que en realidad están más interesados en mostrar su trabajo y poder crear redes personalizadas que los ayuden a mover sus trabajos al interior y exterior del país, y que encuentran este espacio en el Encuentro con Programadores. Así el Congreso Nacional no se fortalece dentro de las actividades de la Muestra Nacional de Teatro, que mantiene además un objetivo de encuentro de las artes, de intercambio, de conocimiento de estéticas, más que un encuentro para analizar las problemáticas del gremio teatral.

A partir del estudio de Huber, podemos también comprobar que la Muestra Nacional de Teatro se posiciona como ese espacio de proximidad idóneo para que esos encuentros personales y la creación de redes entre grupos e instituciones suceda. Donde además, los grupos regresan a su lugar de origen para que a partir de esa experiencia las redes individuales se fortalezcan ya a la distancia.

De esta manera se vio en la 37ª Muestra Nacional de Teatro que los objetivos planteados para el 2º Congreso Nacional de Teatro no se cumplen, porque la organización de tal evento no

⁶ Huber, Franz. On the sociospatial dynamics of personal knowledge networks: formation, maintenance, and knowledge interactions. *Environment and Planning A* 2012, volume 44, pages 356- 376. p. 356.

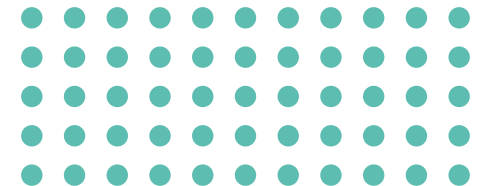
⁷ Ibidem. p. 357.

entra dentro de lo que realmente parece ser el objetivo, dada la configuración del evento, de la Muestra Nacional de Teatro. Además de que podemos decir que la organización del mismo tampoco cumple en términos de naturaleza, (como ya hemos dicho, los Congresos siempre buscan, además de analizar problemáticas, llamar a especialistas que puedan dar herramientas para poder crear soluciones, a través de clases magistrales, pláticas, mesas de trabajo, y una dinámica que se enfoque solamente en esto), y en este sentido vemos que no se ha logrado desde esta perspectiva cumplir con los objetivos que el mismo congreso plantea.

En cuanto al Encuentro de Reflexión de Creadores, que tiene como objetivo aprender del proceso creativo del otro, podemos decir que al ser un objetivo pedagógico, el espacio idóneo para que este objetivo se cumpla sí es dentro de la Muestra Nacional de Teatro, sobre todo cuando estas mesas de reflexión y las clínicas planteadas por los grupos eran recibidas por los jóvenes creadores, que estaban ahí, sin obra, pero apoyados por el programa de becas para jóvenes creadores, una de las estrategias más coherentes a los objetivos de la Muestra y que resultó en uno de los programas más exitosos en este sentido, también porque a partir de la relación intergeneracional⁸ se plantean nuevas relaciones personales que llevan al intercambio de ideas y al análisis de modos de producción y gestión, quizá más efectivos que los que se planteaban en el Congreso Nacional.

Desde esta perspectiva, entonces, podemos afirmar junto con el análisis de Huber sobre otras industrias, que dentro de la industria del teatro mexicano las relaciones interpersonales son también fundamentales y que dentro del evento de la Muestra Nacional de Teatro se dan de forma fructífera, pues la misma naturaleza del evento

permite que creadores escénicos de todo el país se congreguen durante diez días para conocerse, hacer intercambio de conocimiento con respecto a sus modos de trabajo, se crean redes interpersonales, más que organizacionales, y la Muestra Nacional de Teatro funciona como ese primer estadio del que habla Huber en su artículo, donde la proximidad física, del cara a cara sigue siendo la fuente principal para generar redes interorganizaciones, aunque hoy las redes sociales y la comunicación digital posibilite rapidez, parece que es en las siguientes etapas de esta generación de redes que posibilita entonces el seguimiento de los contactos primeros que se dan en este tipo de Encuentros, con lo que podemos corroborar que la Muestra Nacional de Teatro se posiciona como un evento fundamental en el apoyo para la producción y fortalecimiento de la industria teatral desde el punto de vista de la economía regional, aunque como vimos en la primera parte de este análisis, al ser todavía el agente que proporciona la mayor parte del gasto en producción teatral, al ser parte del aparato Estatal, se generan prácticas incongruentes dentro de los objetivos que persigue la Muestra Nacional de Teatro para ampliar la oferta y la expresión de la diversidad de grupos, modos de producción y poéticas de grupos teatrales de otras latitudes y sobre todo de los grupos jóvenes que realizan teatro con recursos propios y tienen búsquedas más personales y que desarrollan su trabajo al límite de lo institucional en las ciudades más grandes del país.



⁸ Aunque en muchos casos los grupos que se presentaban no tenían el nivel profesional que se requeriría para poder dar una clínica ni hablar de sus procesos ya que todavía no se encontraban definidos.

Los entornos sociales de la 37ª Muestra Nacional de Teatro

Patricio Villarreal Ávila



Introducción

Es incuestionable que la Muestra Nacional de Teatro, desde sus inicios en 1978, constituye un evento social de una magnitud importante en relación a aquellos sectores, comunidades o individuos que pertenecen —de una u otra manera— al mundo del teatro, así como a las instituciones que hacen posible su funcionamiento y su permanencia. Después de reunir importante y vasta información sobre la MNT, gracias a la aproximación que el equipo del Seguimiento Crítico tuvo con diversos participantes a lo largo de los diez días de trabajo en la capital del estado de San Luis Potosí, la pregunta que aparece con respecto a la edición número 37 de la Muestra, a través del ejercicio de reflexión llevado a cabo por el equipo de 17, Instituto de Estudios Críticos, es si la importancia del mayor evento escénico de la República Mexicana toma en cuenta e incluye de igual manera a todos aquellos que practican la actividad teatral, y no solamente a las distintas personas o grupos que han legitimado su pertenencia al interior del gremio.⁹

Para quienes formaron de una u otra manera parte del evento la pregunta sería: ¿qué nos devuelve el haber participado en la Muestra? ¿Qué produce y cómo afecta la Muestra Nacional de Teatro en aquellas personas que la viven, en el amplio sentido de la palabra? ¿Qué alcances tiene, hacia fuera y hacia dentro?

Por supuesto, antes de ser un evento social, la Muestra Nacional de Teatro es un evento artístico y un evento político producido y organizado por distintas instituciones e instancias culturales, que juegan un papel predominante para su realiza-

ción. Y también en la selección de aquellos que serán los comisionados para hacer de la Muestra un evento escénico nacional singular. Singularidad que también se ve transformada, beneficiada o afectada por la entidad federativa del país que servirá como coproductora y sede.

En este ensayo nos interesa intentar una reflexión sobre el tipo de prácticas, artistas y público que la Muestra Nacional de Teatro convoca, y preguntarnos si existen fuerzas sociales que responden a ella. Para esto, quiero abordar las distintas redes que la Muestra Nacional crea y que potencialmente se proyectan durante el evento, pero también a futuro. Con esto quiero interrogar: qué tipo de relaciones establece la Muestra Nacional a través, o al margen, del evento institucional, entre los propios artistas, artistas e institución, trabajo artístico y relación con el lugar donde se presenta, pero, sobre todo, con un importante énfasis en el aspecto que va del artista hacia su propia obra, ¿y qué tipo de vínculo o reacción tiene esta en el lugar donde se presenta? Al mismo tiempo, nos preguntamos: ¿qué capacidad tiene el artista de hablar de, más aún reflexionar sobre, su propia obra? Todo esto con el afán de plantearnos que toda enunciación en voz alta y frente a un público constituye un gesto político, donde un principio ético es constantemente convocado. Asumiré que ese gesto es consustancial al acto teatral desde su origen, tan consustancial como lo es a la condición humana¹⁰, sin embargo, lejos de cualquier optimismo, esa emergencia vital del teatro está cada vez más diluida, si no desaparecida entre múltiples inercias, algunas propias y otras ajenas al teatro de nuestros tiempos.

⁹ De otra manera habría que preguntarnos, ¿quiénes quedan excluidos de la Muestra Nacional y para quiénes está hecha?

¹⁰ Recordemos que es justo en *La condición humana* donde Hannah Arendt trabaja la dimensión de la acción como el espacio donde los hombres aparecen como tal, a través de sus propios enunciados. (Arendt, H. *La condición humana*. Paidós. Buenos Aires, 2003). De aquí podemos deducir que la voz juega un papel fundamental en la dimensión ética de toda vida, pero esencialmente del teatro ya que tanto las palabras persona y personajes son nominaciones desprendidas de un vocabulario etimológico teatral que refiere al que habla y resuena su voz a gran escala: persona del latín personare = para resonar.

Por lo tanto, aquí es importante asumir que, aunque la aproximación crítica está pensada a partir del aspecto social que se forma alrededor y al interior de la MNT, los aspectos estéticos y políticos juegan un papel fundamental; sin ellos sería imposible lanzar las preguntas que nos importan en esta reflexión. En términos metodológicos son tomados en cuenta y estudiados los distintos espacios propuestos y pensados por la dirección artística de la MNT, así como de quienes tuvieron a cargo la organización del evento llevado a cabo del 3 al 12 de octubre en la ciudad de San Luis Potosí: los Encuentros de Reflexión e Intercambio (ERI), el Congreso Nacional de Teatro, las actividades del Ágora, las clínicas con los distintos grupos o teatristas, las entrevistas con los artistas y las actividades de participación llevadas a cabo por el equipo del Seguimiento crítico, y por supuesto, las puestas en escena de cada uno de los grupos participantes. Habría que sumar todo aquello que acontecía o era dicho entre los momentos de comidas, *lobby*, pasillos, autobuses, filas para entrar al teatro, que aunque no tiene la misma legitimidad como información, será tomada en cuenta para intentar medir algunos estados de ánimo que fueron tomando lugar también pero con un carácter distinto en las distintas actividades de la 37ª MNT.

La propuesta es intentar un diálogo transversal entre lo sucedido en estos espacios y preguntarnos cuáles fueron los alcances en términos de incidencia en el entorno, ya sea por las reacciones que suscitaron los trabajos artísticos, así como por lo que se dio a través de los múltiples

comentarios o reflexiones que allí surgieron. ¿Qué redes formó la MNT durante la trayectoria de las distintas actividades que le dieron vida? ¿Qué encuentros, más allá de las presencias humanas logra llevar a cabo? ¿Qué abarca en términos de producción nacional y local, y qué ofrece además de un espacio de presentación? ¿Existen redes que desborden a los participantes y organizadores que vinculen o mezclen una parte de la población del lugar sede? ¿Qué es aquello que sigue quedando al margen de un evento de esta envergadura, tomando en cuenta que se produce con dinero público? ¿Qué se muestra o se vislumbra de la vida escénica-teatral y de su propio entorno? Pero también, ¿podríamos imaginar qué queda en el terreno de lo impensado¹¹ más allá de los límites de un acontecimiento institucional como éste? He aquí tal vez a lo que aspira esta reflexión. Intentar responder esta última pregunta que exige mirada crítica e imaginación.

El giro social

Es más o menos explicable que a raíz de los nuevos estándares propios de la manera en que la globalización ha transformado en nuestro país, así como en el resto del mundo, diversas formas de vida, nuestra manera de asumir, pensar y practicar las artes sean también afectadas por estos cambios. La manera en que corrientes (ya sea en la escena práctica y/o en espacios teóricos) que alguna vez durante el siglo XX aparecieron como emergentes, van permeando e interiorizando los deseos y la manera de asumir

las práctica artística y especialmente la escénica. Desde los *happenings*¹² y la *performance*¹³ hasta el post-drama¹⁴, el *site-specific*¹⁵ o la escena expandida¹⁶ (por citar sólo algunas de esas corrientes), el teatro y sus practicantes van deseando, exigiendo y practicando nuevas maneras de pensar, de nombrar, de imaginar, conduciendo esto a que aparezcan, se inventen o se importen nuevas categorías para la práctica escénica. Una mezcla de pasiones vitales en torno a lo emergente y novedoso. Aquello que actualiza y regenera la curiosidad por las cosas como impulso de la imaginación volcada después en producción artística. Los conflictos que suscita son variados. Desde las resistencias a nuevas formas que se apartan de concepciones teatrales formales hasta aquellas que desvanecen cualquier rastro de marca aristotélica. Sin embargo, otros malestares se han producido al interior de quienes participan de esta escena “emergente”, por las confusiones que acarrea. Por ejemplo quienes tachan esas “nuevas” corrientes como formas irresponsables no siempre estudiadas y reflexionadas con suficiente rigor, abaratando el sentido original y convirtiéndolas en modas teatrales que sólo repiten formas en boga. Sea o no verdad esto, lo que ha sucedido paulatinamente en la escena mexicana a partir de los primeros años del siglo XXI, y con mucha mayor fuerza en la segunda década, es que las instituciones finalmente van otorgándole un nombre y un lugar a estos impulsos, sacando esas otras iniciativas del lugar, digamos exótico, en el que se han mantenido por mucho tiempo. Por supuesto, desde el lugar de la crítica institucional, esto ha tenido consecuencias

¹¹ Tomo el término “impensado” del Foucault de *Las palabras y las cosas para nombrar aquello que se mantiene en el exterior de nuestro propio pensamiento, y que constituye un reto para imaginar el lugar del inconsciente.* (Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México, 1968.)

¹² Kirby, M. (ed) *Happenings. An Illustrated Anthology*. Dutton. Michigan, 1965.

¹³ Goldberg, RoseLee. *Performance Art: from Futurism to the Present*. Thames & Hudson, 2011.

¹⁴ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*. Taylor & Francis, 2006.

¹⁵ Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. MIT Press, 2002.

¹⁶ Sánchez, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Cuadernos Portátiles no.16, MACBA. Barcelona, 2007.

negativas para ciertas formas de pensar y asumir el teatro dado que cristaliza impulsos emergentes de creación, ya que orilla a estas formas a su neutralización estética y política para ser aceptadas, no tanto por el público como por la misma institución y sus exigencias.

Sin embargo, ese terreno ganado en el marco institucional ha permitido por otro lado (desafortunadamente, no para todos), una participación más democrática en cuanto al acceso de recursos para producción artística. Y es de fundamental importancia hacer hincapié sobre esa situación respecto a los recursos públicos en este ensayo, y tratarlo con énfasis crítico dado que el reparto de ese recurso va creando también otras redes y relaciones sociales donde en algunas ocasiones produce grupos en común acuerdo y en otras los divide, los polariza en rivalidades que suscitan preguntas y suspicacias. Nos interesa con especificidad la manera en que esto fue planteado con cierta insistencia en el marco del 2º Congreso Nacional de Teatro, y con la sospecha de que en esa insistencia otras muchas cosas a discutir en términos de producción económica quedan fuera. Volveremos sobre ello.

Encuentros de Reflexión e Intercambio (ERI)

Es importante insistir en cómo desde la institución se proponen espacios en la cual la intención es habilitar un lugar a incipientes o emergentes formas de asumir la creación y la producción teatral. Este intento se ha dado a través del gesto de nombrar nuevas categorías estéticas donde

distintas lógicas de producción escénica pueden participar, y con un poco de suerte y cortesía, coexistir. Por lo menos en el encuentro excepcional que es la MNT. Pero la importancia de insistir en esto, tiene que ver más aun con el tipo de redes y de relaciones que se generan tanto con la institución cultural propia del Estado, como con la institución arte. Esta última menos visible, más interiorizada en la sociedad artística, pero que de igual manera influye en los comportamientos.

Para explicar y profundizar un poco más esto vayamos directamente a los ejemplos que se produjeron durante la MNT llevada a cabo en el 2016 en San Luis Potosí. Sabemos que los nuevos espacios que hace apenas un par de años fueron propuestos por la dirección artística de la MNT tienen como propósito dinamizar el evento de la misma a través del aumento de la participación de los teatristas, así como de la apertura de espacios de discusión entre los participantes, producir encuentros con gestores internacionales capaces de ayudar en la internacionalización de nuestros artistas, etc. Sin embargo, es importante detenerse en algunos de estos giros y nuevas propuestas con los cuales el evento de la MNT como evento institucional ha querido enfrentar y buscar soluciones a una crisis de sentido en la que se vio envuelta hace pocos años.

En este punto me quiero detener en lo que fueron las llamadas líneas curatoriales como herramienta de selección, pero también como organización estética y pretendida productora de sentido de las puestas en escena. ¿Qué tipo de relaciones generaron las líneas curatoriales propuestas para la selección de obras presentadas en el marco de

la 37ª MNT? ¿Qué puede lograrse con la apropiación de términos, aquí transformados en categorías estéticas, como lo son *comunitario*, *transformación social*, *intención artística*, *propuesta estética o liminal*¹⁷? ¿Por qué y cómo introducir ciertos términos de gran densidad teórica que, aunque presentes en propuestas académicas, de pensamiento y de escritura (algunas de ellas próximas a la producción teatral mexicana), habría que interrogar la existencia de puentes epistemológicos para aproximar a los artistas a esos términos y comprender de manera más amplia la categoría que se les asigna o en la que contienden para participar? Durante los Encuentros de Reflexión e Intercambio (ERI) lo que aparecía con notoriedad era la distancia entre la intención de la línea curatorial con la posibilidad de reflexión de los mismos artistas. Por supuesto, con notables excepciones, como el caso de la directora Raquel Araujo, quien considero tuvo una de las participaciones más interesantes en la Muestra Nacional, la mayoría de las intervenciones carecían de herramientas para nombrar sus propios procesos de trabajo, cayendo en una serie de confusiones o lugares comunes de términos incapaces de mantener reflexiones de mayor calidad crítica y profundidad. Dicha falta hacía preguntarme con suspicacia cuál sería el alcance que dicha puesta podría tener con su público. Quiero hacer hincapié que cuando hablo de capacidad de reflexión autocrítica o de abordaje del trabajo propio, no se exige ninguna vastedad de conocimiento teórico propio de la academia, sino de mayores preguntas respecto a la manera en que una producción escénica incide en el campo de lo social, así como de lo subjetivo, asumiendo con insistencia que el artista es un sujeto político. Es una emergencia para nuestros artistas de teatro atacar lo que llamaríamos aquí

¹⁷ Hago énfasis en el término "liminal" introducido en la teoría teatral a través de un complejo desplazamiento llevado a cabo por la investigadora Ileana Diéguez, quien retoma esa dimensión de marcada excepcionalidad de la antropología social para intentar una lectura y una reflexión sobre una serie de prácticas escénicas latinoamericanas que desbordaban de múltiples maneras prácticas artísticas institucionalizadas a través de una fuerte inserción en espacios sociales emergentes altamente politizados y en franca resistencia frente al Estado. Esta investigación teórica puede consultarse en su libro *Escenarios liminales* como resultado de su tesis doctoral. Habría que obviar que no había mucho de esto en el marco de la 37ª MNT que respondiera a estos paradigmas de creación y de acción descritos por Diéguez. Consultar: Diéguez, Ileana. *Escenario liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel. Buenos Aires, 2007.

un vacío *epistemológico* que invade gran parte de quienes se dedican a la escena, así como de las instancias educativas dedicadas a formar actores y gente de teatro. Llamamos la atención afirmaciones de jóvenes directores que sin duda eran muy bien intencionados, pero en quienes las respuestas evidenciaban una falta de producción de pensamiento de mayor complejidad. Dos ejemplos donde evitaré los nombres: ¿Qué entendemos por la palabra *representación*¹⁸? ¿Qué asumimos con el término *independiente*¹⁹? ¿Qué ubicamos de nuestro entorno cuando repetimos *tejido social*²⁰? ¿Qué cegueras, qué confusiones, qué fanfarronerías persisten en nuestro teatro? Sin pretender un estudio y conocimiento exhaustivo sobre la historia filosófica de una noción como sería el caso de la *representación*, sería interesante hacer algo contra la confusión de palabras y formas o términos estéticos que solo importamos de otras disciplinas o saberes sin hacer un verdadero trabajo de desplazamiento.

Clínicas y Ágora

Retomo los espacios bautizados como Clínicas y Ágora para reflexionar también sobre la participación de los becarios, y a partir de aquí, lanzar preguntas sobre los alcances y deficiencias de esa actividad. Con rigor debe repensarse el espacio de las clínicas, sobretodo cuando estas tienen intereses formativos por artistas quienes no necesariamente cuentan con los mínimos conocimientos o experiencia necesarios para difundir información. Incluida muchas veces la capacidad para poner su propia experiencia en palabras y argumentos. En este punto se sugiere una profunda reflexión que mueva a un cambio radical en la manera en que se organiza la parte pedagógica de la Muestra llevada a cabo a través de las clínicas ya mencionadas.

El programa de becarios es tal vez una de las

actividades que quedaron más indefinidas en la 37ª MNT. Es de vital importancia la convocatoria para que gente de teatro joven y de toda la República pueda participar de la MNT, conocer otros panoramas del teatro practicado en todo el país, y crear redes entre teatristas. Sin embargo, la organización del grupo o grupos de becarios nunca fue totalmente clara, especialmente respecto al espacio llamado Ágora donde se volcaron actividades paralelas a la MNT, pero según la queja de los mismos becarios, no había una organización clara y sería del uso que se le daría, terminando por ser un espacio de diversión y relajación del que no se cuestiona su importancia, ya que un lugar de esparcimiento es necesario siempre que una comunidad (por muy artificial que sea) se reúna. La pregunta es ¿dónde queda el lugar para la reflexión cuando existe una saturación de otras actividades a las que se tiene que atender? ¿No juega en contra, no sólo de la reflexión, sino de la misma asimilación de los visto y aprendido durante el evento? ¿No se asfixia un espacio para discutir, pensar e imaginar de manera dinámica donde no sólo sea diversión y recreación? La recomendación va menos en torno a quienes fueron los encargados de organizar a los becarios, como la estructura de la actividad en sí misma, y de la manera en cómo organiza también una forma concreta de participación.

Lo mismo podríamos decir en relación a las llamadas Clínicas donde habría que interrogarse sobre el escaso tiempo de encuentro que los artistas tenían con los becarios. Importar conceptos surgidos de procedimientos de otras disciplinas no está ni bien ni mal, pero no retomamos el impulso (en este caso anti-institucional y anti-académico) que generó esa estrategia de comunicación, transmisión, contaminación y conocimiento a través de la praxis de un saber, deja fuera las posibilidades que puede tener ese encuentro. Deja fuera también, la participación esencial de los “invitados a la clínica” para hacer preguntas

sobre un conocimiento específico, propio y particular de un artista o de un grupo. En este caso, las clínicas de la MNT se practicaron más como un taller de escasas horas donde los jóvenes aprenderían algo de los artistas establecidos a través de una jerarquía maestro-alumno. En las bitácoras y ensayos enviados por algunos becarios al equipo de Seguimiento Crítico reconocemos encuentros fructíferos en algunas de las clínicas, pero donde también se vuelve evidente un sin fin de carencias, prejuicios, malentendidos, inercias, obsolescencias, perezas, cinismos, charlatanerías y una infinidad de lugares comunes que cruzaron los momentos de las clínicas por algunos de nuestros artistas de teatro participantes de la MNT. Algunos simplemente porque no tienen ya sea una propuesta, experiencia o interés en prácticas pedagógicas. Entonces se señala: o se horizontaliza un espacio de encuentro crítico, o se bautiza con el nombre que le corresponda aunque el término no esté de moda en los circuitos culturales internacionales.

Entonces es importante preguntarnos, si buena parte de la energía que usa la MNT para la formación y los encuentros que puedan ofrecer un giro pedagógico, podría también ser dirigida a los mismos artistas participantes para que den continuidad a su propia formación como artistas y gente de teatro que piensa con criterio y argumentos.

El 2º Congreso Nacional de Teatro

El caso del Congreso Nacional de Teatro como una de las propuestas para discutir y debatir con mayor tiempo, amplitud y profundidad la práctica escénica mexicana merece un lugar aparte. A diferencia de las otras actividades propuestas por la 37ª MNT, el Congreso es un evento que si bien forma parte de la Muestra, podemos afirmar que corre paralelo a su programación sin estar

¹⁸ Sin pretender un estudio y conocimiento exhaustivo sobre la historia filosófica de una noción como sería el caso de la representación, sería interesante hacer algo contra la confusión de palabras y formas o términos estéticos que solo importamos de otras disciplinas o saberes sin hacer un verdadero trabajo de desplazamiento. Cito el exhaustivo repaso filosófico que hace Jacques Derrida en su conferencia vuelta texto llamado El envío donde desconstruye y reconstruye el devenir de eso tan amplio que llamamos “representación”. Discurso inaugural del XVIII congreso de la Sociedad francesa de filosofía sobre el tema de “la representación”. Trad. de Patricio Peñalver, en Derrida, J., La deconstrucción en las fronteras de la filosofía, Paidós, Barcelona, 1996.

¹⁹ Cuestiono el uso de la palabra independiente en el marco del quehacer teatral en México, ya que si bien existen espacios de verdadera y profunda independencia en distintas áreas, continuamente se enarbola este término como algo positivo per se. Y termina utilizándose como bandera ideológica por artistas y grupos que no lo son, haciendo uso o formando parte de todo un aparato institucional cultural que los cobija. Lo que propongo aquí es si no hacen falta nuevos referentes para dirigirnos al teatro que se practica hoy en México, sin caer en nuestras propias trampas tendidas por un formas del lenguaje que a veces nos son ajenas.

²⁰ El problema del tan referido tejido social es que nunca es claro qué es y dónde ubicar con contundencia ese tejido. Fuera de las iniciativas llevadas a cabo por organizaciones (ahí sí) independientes como SERAPAZ o Ciencia Forense Ciudadana, el uso que se le ha dado al tejido social ha corrido el riesgo de volverse una bandera demagógica para el Estado federal y los gobiernos locales, organizando en el lugar donde iniciativas sociales realizan brigadas de búsqueda de desaparecidos, acciones en defensa de la ecología y del territorio o asistencia a sobrevivientes de la violencia persistente en México, conciertos de música pop para la reunión de masas y la desmemoria política.

directamente relacionado con ella como sería el caso de los ERI o de las clínicas —mismas actividades que tienen una relación directa con las obras presentadas durante la Muestra. El Congreso no. El Congreso funciona desde una convocatoria separada donde gente dedicada al teatro puede participar (previo envío y aceptación de ponencia) sin necesidad de presentar un trabajo artístico en el marco del evento nacional. Desde esta lógica, parecería que la independencia de actividades que el Congreso tiene respecto a la MNT, permitiría expandir, o inclusive desbordar, las discusiones sobre la praxis y el sentido de la vida escénica a nivel nacional. Pero si nos detenemos a reflexionar sobre lo sucedido en el congreso, nos daremos cuenta de que el énfasis temático que atravesó las participaciones del mismo, dejaba fuera preguntas que desde un lugar crítico deben ser fundamentales para la discusión y la reflexión en torno al teatro que se produce en México. Y que además podría arrojar puntos de mucho interés para el resto de los participantes y de las producciones teatrales que ahí se presentaron. Un vínculo de artistas, teóricos, productores, docentes que incentive y permita el debate. Sin embargo, la manera escindida en que parece se lleva a cabo el Congreso mantiene sumamente alejados a una buena parte de los participantes de la Muestra. Pero regresemos a preguntarnos sobre los contenidos del Congreso y sobre algunos puntos de las intervenciones que ahí se llevaron a cabo.

Si tomamos en cuenta como antecedente, el Primer Congreso Nacional de Teatro celebrado en el año 2015 en la 36ª MNT con sede en la ciudad de Aguascalientes, nos daremos cuenta de que el punto temático de ambos congresos giró en torno a una serie de cuestiones del orden de lo pragmático sobre la forma en que se produce el teatro en México, y sobre las dificultades y conflictos administrativos que enfrentan distintos sectores del gremio teatral. No quiero dejar de tomar en cuenta que la importancia de

las mesas que se llevaron a cabo en ambos congresos es incuestionable, ya que dio lugar a la reflexión sobre necesidades prácticas de la producción escénica. Sin embargo, es urgente insistir en que la reflexión, presentación de propuestas e intercambio de ideas que es el congreso, no pueden limitarse a la parte *burocrática* (con esto intento referirme a la parte de la producción económica, gestión, administración, etc.) del teatro, sin hacer un espacio a otro tipo de reflexiones concernientes a la *producción de sentido* que cada propuesta estética pone, o por lo menos, intenta poner en juego. ¿Acaso elementos como serían la forma estética o el contenido de una obra no son de importancia vital para ser discutidos y para ampliar la posibilidad de reflexión sobre el sentido que determinadas puestas en escenas intentar comunicar o transmitir a un público a veces ajeno a la producción escénica nacional?

Si revisamos las mesas temáticas con las que se trabajaron ambos congresos, veremos una paridad y correspondencia entre ambos congresos, lo que por una parte permite cierta continuidad, pero por otro cierra a otras discusiones urgentes en medio de un país que atraviesa evidentes crisis de todo tipos, pero fundamentalmente, institucionales. Por ejemplo, lo que durante el primer congreso fue el tema de “Subsidios y financiamientos” se transformó en el congreso del 2016 en “Obtención de recursos”. Lo que en la 36ª MNT se propuso como “Redes, circuitos y residencias” en la 37ª MNT se llamó “Distribución, movilidad y modelos de programación”. En el caso de lo que el año anterior en Aguascalientes fue pensado como “Espacios y salas Independientes”, el giro que tomó en la edición de San Luis Potosí fue trabajar a partir de lo que denominaron “Identidad legal, derechos y relaciones laborales”, pero con un corte muy cercano a lo que la mayoría de las ponencias había propuesto como espacio independiente: el espacio independiente está concebido y proble-

matizado como una cuestión más bien del orden de lo legal, y mucho menos como un lugar para imaginar otras relaciones de producción artística.

¿Pero qué fue lo que sí sucedió durante el 2º Congreso Nacional de Teatro? En el primer eje temático llamado “Identidad legal, derechos y relaciones laborales”, Verónica López moderadora de esa mesa, sostenía la importancia de buscar el camino para otorgarle personalidad jurídica a los trabajadores del teatro como una vía para mejorar sus condiciones frente a las instituciones, mismas que son capaces de moverse gracias al impulso de estos artistas-productores-gestores, y que sin embargo terminan en la posición de los menos beneficiados a pesar de ser los disparadores de esa cadena de producción. El énfasis estaba puesto en la asunción de esa cadena de relaciones artística-administrativa-institucional como un *circuito económico* donde muchos oficios serán convocados y participarán del evento, pero donde el artista escénico que da pie a esa cadena de trabajo queda desprotegido ante el cúmulo de desventajas con las que se encuentra.

La propuesta y el diagnóstico que llevaban a cabo abría a una pregunta fundamental para el quehacer del teatro en este país: ¿qué lugar tiene un trabajador del arte ante la ley? ¿Qué papel juega el artista ante el Estado que a través de las cada vez más recalcitrantemente precarias políticas no le importa hacerse cargo de él? Durante esta mesa se trataron dos casos distintos, uno donde se relataba una posible forma de organización contra las mencionadas políticas a partir del cooperativismo de una red creada por diversos grupos teatrales en Yucatán, y otra donde se evidenciaba las prácticas injustas que vive el artista ante la institución cultural detallando situaciones a través de ejemplos del estado de Michoacán. Obtener personalidad jurídica es existir ante la ley como una *realidad viva* según el lenguaje legal. Y aquí vale la pena hacer una

pregunta desde el lugar del arte: ¿Para el teatro, qué será tener o ser una realidad viva? Tal vez, el elemento que aquí falta es -y que debe ser una exigencia para el organismo, sea el que sea, encargado de organizar el congreso en ejes temáticos- asumir que en un congreso sobre artes escénicas existe potencialmente la posibilidad de expandir la discusión sobre la producción de sentido que no siempre resulta suficiente por los mismos montajes que se producen en el contexto mexicano, y que esta posibilidad puede dar pie a iniciar un trabajo para atacar el vacío epistemológico que afecta la mayoría de la producción teatral mexicana resultado de las distintas crisis institucionales que hoy afectan a todo el país a lo largo y ancho. Si en relación a las condiciones de vida y subsistencia se abre un énfasis que aborda la problemática del circuito económico, ¿por qué no insistir en que estas preguntas deben también incidir o involucrar lo que llamaremos aquí el *circuito artístico* de la producción escénica? ¿Qué tipo o forma de relaciones sociales cobran vida, o se vuelven visibles, si imaginamos para el Congreso Nacional de Teatro un foro de discusión donde queden atravesadas

En el eje temático “Obtención de recursos” llamaba la atención cómo la pregunta por lo económico para producir un montaje escénico o para sostener un grupo o una forma de trabajo, redirigía el problema a conflictos específicos de intereses institucionales y de repartición de los recursos. Un énfasis que habría que resaltar en la participación de Martín López Brie es la lectura que hacía sobre la diferencia de calidad artística que existe entre las producciones con recursos económicos suficientes, y aquellas que apenas cuentan con algunos elementos para su realización. Si bien, el análisis tocaba puntos de interés, cabe preguntarse por qué la única herramienta para medir los logros o fracasos de una obra es meramente el aspecto económico. Las contradicciones evidentes no sólo estaban en esta presen-

tación sino en cómo una parte del gremio teatral que de manera altamente visible tiene una presencia y participación (a veces inclusive hasta protagónica) en el marco de la MNT, señala a otra parte, conocidamente poderosa, como el factor de todos (o casi todos) los males que padece el teatro. La Compañía Nacional de Teatro (y en especial, Luis de Tavira) aparece aquí como el mayor de los males que le puede suceder a la institución teatral. Aparece así inclusive en ausencia. Al intentar denunciar parece que le vuelven a otorgar el mismo poder que causa tanto malestar a esa parte del gremio. Como si fuera un esfinge a destruir, importantes intervenciones en el congreso no logran dar fe que son una serie de problemas estructurales a donde tendríamos que apuntar, y que en gran medida, estos problemas están en relación a la enorme crisis institucional que vive el país en estos momentos de soberanía fracturada. Los abusos de poder que tiene cualquier instancia o investidura institucional, ya sea Luis de Tavira, la Casa del Teatro, la Compañía Nacional de Teatro, u otras muchas instancias o personas que ni se dijeron ni se tocaron en el congreso, deben ser denunciados, pero es un error considerarlos como origen y fuente de esos problemas. Y gran bache para el congreso, dado que otros problemas fundamentales no tuvieron espacio para ser presentados, dichos, compartidos, discutidos, reflexionados para imaginar posibles soluciones o tomas de posición. ¿Cómo imaginar una convocatoria para el congreso de MNT, que permita que otras voces críticas puedan hacer uso del espacio que abre el congreso?

Por último, el eje de “Distribución, movilidad y modelos de programación”, abrió a dos planteamientos muy disímiles: por una lado Raquel Araujo abordaba su experiencia con el grupo la Rendija como una declaración de principios a través del modo de trabajo del grupo, y del enorme beneficio en términos artísticos, políticos y éticos que trae el continuo cruce entre teatristas, artistas, teoría, investigadores, lecturas, etc. Una apuesta de vida a través del arte y del teatro. El caso de Enrique Olmos, proponía un programa

de movilidad para *reinstaurar la institución* que es la MNT en una versión que buscaba ser más incluyente que la actual. Sin embargo, no era claro en el programa de extensión de la MNT propuesto, cómo realmente las instancias o encargados locales harían una convocatoria menos excluyente. Algo de fantasía permeaba la intervención de Olmos. Lo que habría que rescatar ahí, es tal vez, el impulso de un grupo de gente que insiste en modificar la manera en que la MNT está organizada, así como la sensación de exclusión que varios sectores del mundo teatral manifiestan respecto al evento.

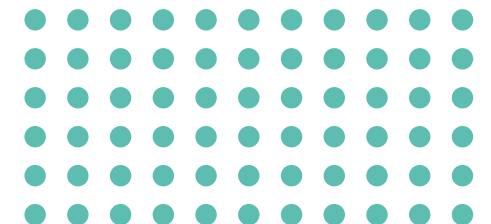
Conclusiones

Para cerrar este escrito sobre la aproximación social de la 37ª MNT, es importante desbordar el propio marco de la Muestra y reflexionar sobre qué alcance tiene el evento en los lugares donde se celebra. Esta insistencia de tomar en cuenta el lugar sede como uno de las metas hacia donde tendría que estar dirigido el evento cultural no necesita demasiada explicación, ya que una parte del dinero público que funciona como presupuesto, está dado por esa entidad federativa. En este caso fue San Luis Potosí, repitiendo sede en un espacio de tiempo menor a cinco años. ¿Y qué le ofreció la Muestra Nacional de Teatro a los potosinos? ¿Qué le ofreció a los artistas escénicos locales, y más aun, qué ofreció a la sociedad en general? ¿La incluye? ¿Es acaso la Muestra un evento para que la gente de teatro participante se encierre y conozca una parte del teatro que se produce en el país? ¿O pretende llegar más allá de su propio ombligo, e intentar acceder a espacios e individuos ajenos al hecho escénico? Volvemos: es un evento creado por recursos públicos.

Señalamos la falta de estrategias de difusión en San Luis Potosí para que la gente esté informada del evento que está sucediendo. Algunos teatros emblemáticos como es el caso del Teatro de la Paz son capaces de convocar a un público amplio

y local por sí solos, pero otros teatros no. Consideramos que es importante el énfasis en este trabajo de estructura, organización y logística donde los artistas de una u otra manera también deberían formar parte. ¿Por qué quedaba la sensación de que el cotidiano de San Luis Potosí y la excepcionalidad de la Muestra Nacional corrían en paralelo, sin tocarse una con la otra? ¿Por qué no atravesar esa cotidianidad con este evento que congrega una parte tan importante de la escena a nivel nacional?

Si pensamos que el teatro es un gesto profundamente político. Si se dice continuamente que el teatro debe ser un bastión para enfrentar las distintas crisis sociales que nos azotan, las que permanecen y las que se avecinan. Si asumimos que el teatro también puede ser un espacio para la difusión y transmisión de otros posibles saberes. Entonces, todas las siguientes MNT que sigan (y hasta donde sobrevivan), deben plantearse estrategias para desbordar nuestros propios límites respecto a nuestra asunción de lo que es el teatro y de sus posibilidades. Estrategias que pueden hacernos llegar más lejos en favor del teatro, de la gente y de la nación si queremos llegar hasta allá. Estrategias que en conjunto pueden abrir nuevos caminos para reunir a una mayor cantidad de teatristas y prácticas escénicas en aras de trabajar juntos, y aspirar de manera concreta la inclusión de lugares y personas que aun hoy no imaginamos que el teatro puede darles un lugar de vitalidad pura, y viceversa, devolverle al teatro una descarga de energía que nos permita siempre regresar al impulso vital.



Prácticas artísticas, modelos estéticos y modos de producción en la 37ª Muestra Nacional de Teatro

Davide Carnevali



Introducción

La Muestra Nacional de Teatro (MNT) se configura como ámbito ideal para investigar las múltiples facetas del teatro mexicano. A partir de su intención de definirse como “un espacio para visibilizar la actividad teatral y provocar la reflexión y el debate sobre los diferentes formatos, modelos de producción, objetivos y estilos formulados dentro del territorio mexicano y por mexicanos en el extranjero”²¹, podemos afirmar que la tarea fundamental de la MNT es reflejar lo más fielmente posible el estado actual de la creación nacional del país. Que efectivamente consiga sus propósitos, y en qué medida, no constituye el objeto de análisis de ese breve ensayo. Lo que nos interesa aquí es recuperar una imagen de las diferentes realidades que se han presentado en la MNT, trazando líneas de conexión transversales que evidencien eventuales rasgos comunes en las prácticas artísticas de los numerosos artistas y compañías. En particular por lo que atañe a la dialéctica entre los modelos estéticos perseguidos y los modos de producción que se han puesto en acto en el proceso de creación. Esto nos permitiría avanzar unas primeras hipótesis acerca de la escena mexicana, por lo que atañe a la idea de teatro y de teatralidad sobre que se fundamenta y a su posicionamiento con respecto al valor político del teatro.

Antes que nada hay que recordar que las líneas curatoriales que han guiado la selección de las alrededor de cuarenta obras escogidas reflejan en parte la voluntad de abordar dichas cuestiones. Efectivamente, la MNT “busca una mirada inclusiva y plural en la que todas las formas de hacer el teatro en cuanto estéticas, modelos de producción y finalidad se sientan incluidas. (...)”

Lo principal es su ejercicio de traducción y vinculación entre los creadores del teatro y los diferentes públicos, para construir conocimiento, colaboración e impulso de nuevas plataformas”²². Este anhelo de una “pluralidad inclusiva” que contemplaría “estéticas, modelos de producción y finalidad” queda reflejado en la denominación de las líneas curatoriales: pensemos por ejemplo en LC1 “Teatro comunitario”, en LC2 “Teatro para públicos específicos”, o en LC6 “Teatro de intención formativa”. Las líneas no crean subconjuntos según un criterio estético, sino más bien según un criterio productivo y/o finalístico: cómo y para quién se produce teatro determina la colocación de un espectáculo dentro de una línea u otra.

Poniendo el acento precisamente sobre los fines y objetivos de ciertas prácticas, las líneas tienden aparentemente a desvincular las obras escogidas de una mera valoración artística. Ésta sería en cambio *conditio sine qua non* de una línea específica, LC4 “Teatro de intención artística y propuesta estética”, precisamente. Asimismo, también la “intención en transformación social y política” se ve protagonista de una línea propia (LC5), cosa que podría llevarnos a la errónea suposición de que lo político no sea un elemento transversal que debería, por hipótesis, permear si no la creación, por lo menos la reflexión que acompaña a todo acto artístico de las compañías presentes en la MNT.

Es verdad que cada dirección artística precisa

²¹ <http://www.muestranacionaldeteatro.com.mx/la-muestra/>
²² *Ibidem*

legitimarse en un criterio de selección que no puede darse sino bajo la forma de una clasificación; y también es verdad que estas líneas no han de ser consideradas categorías teóricas rígidas; como finalmente es verdad que los artistas, postulándose, podían escoger auto-clasificarse en más de una línea. Sin embargo la denominación de las nueve líneas nos habla de que el problema de la conexión entre práctica, estética y producción merece ser investigado más a fondo y de manera más transversal. Mucho se ha hablado, durante la MNT, de producción, de gestión, de recursos, de difusión; mucho menos se ha hablado del valor artístico, estético y ético de las obras presentadas. Nos interesa ahora precisamente recuperar estos últimos valores, para ponerlos en relación (o en tensión) con aquellos otros primeros, más pragmáticos y contingentes y que atañen más a la vida de la obra que a su creación. ¿Depende la estética de un artista de las condiciones en las que el artista trabaja? O bien ¿puede darse el caso de que el artista cree sus condiciones de trabajo a partir de la estética que está persiguiendo? ¿Puede la elección de trabajar en ciertas condiciones llegar a tener alguna implicación de carácter político?

Lejos de reivindicar un posicionamiento ideológico sobre la historia de las estéticas, hay que aclarar que el enfoque que adoptamos no puede no tener en cuenta cierta tradición que remonta al materialismo histórico: una obra nace en un determinado contexto social y político, que ejerce cierta influencia sobre su concepción, su vida y su muerte. De aquí que no sería posible analizar una obra sin tener en cuenta aquellos factores. Al mismo tiempo, dicha aproximación epistemológica no puede negar que cada acto artístico es primariamente un acto personal y que la conciencia del artista no mantiene con la categoría histórica una relación transparente: el acto artístico nace y *al mismo tiempo* no nace en un contexto determinado; trasciende el concepto de contexto

y sin embargo se encuentra para operar en él.

A partir de estas premisas iremos construyendo un análisis (que no dejará de ser parcial y subjetivo, por supuesto) dentro de lo que la MNT ha ofrecido este año.

La cuestión del teatro independiente (y su público)

Parece que la división fundamental dentro de aquel ámbito que excluye de entrada el teatro comercial (es decir aquel teatro que antepone la finalidad económica al valor artístico) corresponde en nuestra sociedad y nuestra época a una separación entre *teatro independiente* y *teatro institucional*. Esta categorización se inscribe en una determinada *Weltanschauung*, una visión de las cosas que por un lado valoriza a la libertad del artista frente al *establishment*, lo innovador frente a lo común, lo subversivo frente al conservadurismo del gusto; y al mismo tiempo reconoce el status más alto de lo institucionalizado, como un “nivel superior” en el cual el artista tiene acceso a recursos económicos y al reconocimiento público (es decir al dinero y a la fama). De todos modos, en ciertos contextos esta generalización va perdiendo ya su efectividad; al día de hoy operar en el teatro independiente puede darle al artista tanta fama como operar en el teatro institucional (baste con mirar a Argentina); y este último puede dejarle al artista tanta libertad de conciencia como el primero. Hablando con David Gaitán sobre su relación con Teatro UNAM, por ejemplo, el autor y director admitía que nadie le cuestionó nada en términos de elecciones estéticas en la producción de su *Antígona*; con lo cual se encontró en la feliz situación de una producción institucional que, bajo cierto punto de vista, se comportaba como lo haría una independiente.

Centros como la UNAM, o la Universidad Veracruzana, ofrecen en México una ocasión de trabajo nada despreciable para las compañías y quizás envidiable por otros contextos que no cuentan con una tradición de teatro universitario. Más allá de la posibilidad de toparse o menos con un productor iluminado, lo cierto es que quien trabaje en un nivel institucional tiene asegurados unos beneficios de los cuales quien trabaje “independientemente” no gozará. La organización estructurada del trabajo, o la seguridad en términos de pagos son factores que sólo ciertas entidades pueden garantizar y que ponen al artista en una situación de “comodidad” ya a partir del proceso de producción. Obviamente dichos factores no garantizan al mismo tiempo la calidad artística del resultado; como también es verdad que muchos artistas pierden aquel *quid*, aquel *plus*, aquella genialidad que en otros y más desafortunados tiempo han tenido, precisamente cuando empiezan a trabajar “cómodamente” (véase, otra vez, el caso argentino: ¿qué pasa con la calidad de los montajes de Veronese, Daulte, Tolcachir, cuando estos teatristas dejan las salas independientes por los teatros de la avenida Corrientes, o para trabajar en Europa con actores europeos...?).

Esta condición de “comodidad” de la cual hablábamos se halla vinculada seguramente con un tema económico. Pero no se trata sólo de una cuestión de presupuesto y de dinero invertido en la creación. La “buena organización” del trabajo atañe a la vida de la creación misma, a su visibilidad y difusión; con todo lo que esto implica con respecto a la visibilidad y difusión del artista, y entonces a su carrera. Esto nos introduce otras dos cuestiones fundamentales, que son la de las condiciones de producción (lugar y tiempo de los ensayos, relación con la sala, etc.) y sobre todo la del público.

El teatro institucional tiene asegurado cierto tipo de público; no así el teatro independiente, que a menudo tiene que ir a buscar su público —si no a crearlo— y que en principio depende de sus espectadores (de *cuántos* espectadores), en la medida en que la venta de entradas permita la recuperación del dinero invertido en la producción. Todo esto, si el teatro independiente opta por comportarse como el teatro institucional, es decir, si elige replicar el modelo de producción del teatro institucional, con todas las dificultades que dicha tarea implicaría. Sin embargo el teatro independiente tiene una alternativa: puede decidir deliberadamente no depender del público, y rechazar la idea de que una inversión tenga que ser remunerada en las condiciones más ventajosas (a saber, en el menor tiempo y con el menor esfuerzo posibles). Esta decisión corresponde a un acto político que por su naturaleza no podría inscribirse en un contexto institucional; he aquí que el teatro se hace verdaderamente “independiente” y la palabra se llena de sentido. No es un camino fácil.

Volvamos a la MNT: muchos espectadores potenciales que acudieron a buscar la entrada de la obra *Shift y suprimir*, de la compañía Monos Teatro, se quejaron de que no pudieron asistir a ninguna de las funciones programadas durante la Muestra por la escasez de los lugares disponibles. No fue ésta la única obra que generó este tipo de debate; de todas formas a partir de aquí ya se nos plantea la cuestión de cómo cierto tipo de teatro, que queda al margen de las instituciones y de las grandes salas, encara una relación personal con su propio público que va de par en par con la que mantiene con las condiciones de producción elegidas. La obra se montó de forma “independiente” en un espacio “otro”, que no es una sala teatral, sino el propio departamento en que los actores viven. Analizando el teatro independiente como una mera copia (empeora-

da) del institucional, diríamos que dicha elección implica de entrada no poder contar con muchos apoyos de cara a la difusión del espectáculo. Primariamente porque no habrá una oficina de prensa de un teatro que se encargue de proporcionar al público potencial informaciones sobre la obra; es decir que la obra queda fuera de cierto circuito promocional (anuncios en los medios, notas en los periódicos, pancartas en las calles, etc.), al cual en cambio una sala institucional tiene más fácilmente acceso. En nuestro caso, si la compañía quisiera contar con dichos servicios, debería autónomamente encargarse del asunto y esto implicaría la sustracción de tiempo, energías y dinero al proceso de creación (en una perspectiva materialista, también hay que tener en cuenta ciertos factores psicológicos: estrés, desmoralización, tristeza por falta de compromiso de otros agentes, etcétera). Los problemas de difusión generan automáticamente problemas de circulación, que se acentúan aún más en un caso como el que estamos tomando a ejemplo. El espectáculo tendrá una circulación muy limitada, siendo íntimamente vinculado al espacio en que ha sido creado y desde el cual sería complicado desplazarlo. Y los problemas de circulación generan a su vez problemas de orden económico, ya que una limitada circulación limitará las potenciales recaudaciones de la venta. Sin contar que en nuestro caso, la misma configuración del espacio hace que no se admitan más que una veintena de espectadores por función.

Pero si analizásemos el teatro independiente en su especificidad, veríamos que no todo son desventajas. Decidiéndose por aquel espacio, la compañía podrá trabajar la creación en las modalidades que más le convengan, en cuanto a lugar y tiempo de ensayo, y podrá ahorrarse el alquiler de una sala. De alguna manera, todo esto se inscribe en una situación de “comodidad” para el artista, aunque esta “comodidad” ya no se lea

en una óptica capitalista: evidentemente la compañía prefiere dar vida a un producto artístico que mal acepta la definición de “producto” y trata de honrar el calificativo de “artístico”. A partir de ahí, si el espectáculo funciona, cuando esté bien rodado, no se descarta que la compañía piense en cómo adaptar su creación a espacios que presenten una configuración similar: otros departamentos privados, lugares multi-ambiente, etcétera. No se trata de una hazaña imposible. En la MNT lo hemos comprobado gracias a ejemplos como *La arquitectura del silencio*, de Agustín Meza, o *El puro lugar*, de Jorge Vargas, insertados respectivamente en LC3 “Teatro liminal” y en LC5, “Teatro de intención en transformación social o política”. En estos dos casos fue posible encontrar en San Luis espacios que pudiesen reproducir aproximadamente los lugares en que las obras fueron originariamente creadas. El primero se presentó en un departamento desalajado, hecho que le permitía al grupo recuperar aquella libertad de mover el espectador en diferentes espacios y aquella condición de intimidad indispensables para el desarrollo de la obra. También en el segundo caso, aunque fuese evidente que en la transposición geográfica se perdería algo, la obra funcionaba perfectamente. Se pudo mantener el sentido (fuerte) que radica en la recuperación de un espacio urbano “violentado”; y eso, quizás, porque desafortunadamente en México casi siempre es posible encontrar un contexto de violencia similar al que generó la idea de la obra. La operación de translación de un lugar a otro implicaba además una interesante re-contextualización, que incidía y entraba a formar parte del espectáculo mismo: los actores-agentes, al interactuar con los espectadores-participantes, reprogramaban su discurso teniendo en cuenta que era necesaria una explicación añadida sobre el origen mismo del discurso. No bastaba con hablar de la historia de los lugares y de los hechos: había también que

hablar de la historia de la historia de los lugares y de los hechos.

No era este el caso de *Shift y suprimir*, que siendo un espectáculo creado en el mismo San Luis se presentaba sin mayor problema ahí donde había sido concebido. Todas las limitaciones que esto conlleva se veían balanceadas por otros factores positivos, ya que las dificultades productivas y económicas se habían convertido en estímulo para la búsqueda no sólo de un diferente modo de producción, sino también y sobre todo de una diferente relación con los espectadores. Por ejemplo, al no converger el público en una sala, sino en la misma casa de los teatristas, de alguna manera se “desacralizaba” la relación entre creador y espectador. Esto nos abre otro interesante punto de reflexión sobre la conexión entre el contenido y el dispositivo de la obra, sobre el componente estético y el modo de producción. En *Shift y suprimir*, el artista se desnuda, abre sus sentimientos íntimos al espectador, e interviene así en el espacio psíquico íntimo del espectador; todo esto, al mismo tiempo que abre su propio espacio físico íntimo (la casa, el hogar) al espectador.

Por supuesto, no se trata de ninguna novedad: el teatro siempre ha intentado apropiarse de espacios “otros”, cuando las condiciones se lo han impuesto. El teatro en casa ya se hacía en las décadas de los Sesenta y Setenta; lo que pasa luego es que, en muchos casos, cuando el sistema teatral se da cuenta del potencial lucrativo de este tipo de teatro, la vanguardia tiende a institucionalizarse y acaba siendo absorbida por el circuito de las salas. Algo que acontece en los Ochenta, cuando las salas ya pueden ofrecer a las compañías buenas condiciones económicas y de trabajo. El regreso a los espacios no teatrales vuelve a darse y se acentúa cuando las subvenciones disminuyen y las condiciones de las salas

ya no son tan buenas como antes; lo vimos en Buenos Aires a partir de 2001, lo vivimos ahora mismo en Europa (en España e Italia, sobre todo). Entonces es cuando las compañías empiezan a pensar formatos de espectáculos aptos a ser presentados en espacio más sencillos, pequeños y económicos, como el living de casa, precisamente. Lo interesante es que todas estas formas de producción contribuyen a una re-teatralización del teatro, en un sentido artaudiano. Ponen el acento en la necesidad de conseguir una determinada atmósfera, más que un resultado estéticamente impecable; y afirman la primacía de la presencia física y del gesto ritual, sobre el componente intelectual y el gesto contemplativo, reivindicando el valor profundo de la presencia escénica.

Fenomenología de la presencia escénica

Según lo que se expuso en la presentación de la línea curatorial LC1 “Teatro comunitario”, dicha línea quería proponerse como una provocación para contestar a las preguntas: ¿por qué y para quién hacer teatro? - preguntas que aquí nos interesan especialmente. El hecho de atribuir la definición de “comunitario” sólo a cierto tipo de teatro puede hacernos pensar en que no todo teatro, por naturaleza, sea comunitario y que muestre, en cambio, una actitud algo así como “no comunitaria”, es decir “individualista”. Efectivamente la tradición estética occidental ha concebido el teatro como un fenómeno que se produce y consume en la visión particular (personal, individual) del espectador hacia la escena, concibiendo así consecuentemente todas sus técnicas y sus prácticas: la coherencia de la dramaturgia, la organicidad del espectáculo, el trabajo del actor, la configuración del espacio, la

función de los recursos técnicos, etcétera. Pues el teatro que se reapropia de la calificación de “comunitario” apunta también a un cuestionamiento de las prácticas escénicas habituales. Nos centraremos aquí especialmente en dos casos, que me parecen merecedores de atención: *Ricardo III*, de la Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla y *Los Quijotes de Pozo Blanco*, de la compañía homónima, dirigida por Raquel Araujo.

Durante su presentación, los integrantes de la Compañía de Teatro Penitenciario hablaron de cómo montaron su propia versión de Shakespeare con los presos de la penitenciaría en la que llevan años trabajando. Por mucho que hayan acumulado experiencia formativa, los integrantes de la compañía no se definen como “actores profesionales”; éste es un punto de partida fundamental para concebir el desarrollo de la práctica artística. Pues en este caso el proyecto no se basa en una aproximación estética a la relectura de Shakespeare; sino «en la conexión emocional entre los actores y los personajes shakesperianos», en palabras del director. Montar Shakespeare tiene que ser una urgencia íntima, más que una elección estética; un tema humano, más que filológico; una cuestión visceral, más que intelectual. Esto no significa en absoluto excluir el pensamiento crítico del proceso de producción; sino más bien lo contrario. Para que acabe siendo eficaz, el componente crítico no puede ser impuesto por una práctica y un sistema de pensamiento hegemónico, que determinan una “norma”, un canon («el teatro se hace así y no así»; «el actor tiene que actuar de ese modo y no de otro»; etc.); sino que tiene que ser buscado, conseguido y alimentado a través de un proceso diferente, que pasa por adaptar su forma de operar a las exigencias y a las posibilidades de la comunidad a la cual debe servir. La conexión humana entre los actores y los persona-

jes shakesperianos será fundamental ya en lo que atañe al trabajo de dramaturgia. Ésta se irá componiendo teniendo en cuenta las exigencias de los actores y a partir de los actores; y no, como suele pasar, teniendo en cuenta las exigencias del autor de la versión, del traductor, del *Dramaturg* o del director y a partir de las exigencias del público a quién el montaje idealmente se dirige (público de teatro comercial, independiente, de ópera, público televisivo, etc.). Aquí, bajo cierto punto de vista, el espectador ideal coincide con el creador. ¿Cuál sería, pues, la utilidad de un teatro que, a una primera, pero superficial, vista puede parecer autorreferencial?

En algunas otras ocasiones y contextos he tenido la oportunidad de asistir a espectáculos de teatro penitenciario; desde una perspectiva normativa, en la mayoría de los casos, como es predecible, la calidad actoral es escasa y el montaje carece de rigor; pero, como también es predecible, todo eso importa poco. Generalmente los presos involucrados en estas iniciativas —y esto se ha visto también en un breve vídeo que la compañía enseñó durante su presentación— suelen comentar que el teatro les ayuda a “evadir de la cárcel”, “escaparse” de uno mismo y ser, durante un tiempo, otra persona. Todo esto es fácil de entender. Sin embargo, paradójicamente, este distanciamiento del yo implica a la vez una reapropiación de lo material, del cuerpo en carne y huesos: cuando los presos se esfuerzan por ser actores, por “hacerlo bien”, de alguna manera lo que buscan es volver a imponer su propia presencia —ahora en cuanto personaje— delante del ojo del espectador. Salir de uno mismo y regresar como “otro”, y en cuanto “otro” reivindicarse, recuperando así aquella dignidad delante de la sociedad que a menudo parece perdida. Los que vemos son cuerpos presentes que quieren estar presentes, más que personajes imaginados que requieren ser imaginados.

Todo esto era muy evidente también en el espléndido trabajo de la compañía dirigida por Raquel Araujo, que presentaban *Los Quijotes de Pozo Blanco*, versión reducida y minimalista a partir de Cervantes (otra vez un clásico: ¿quizás porque tanto Cervantes como Shakespeare son maestros de la imaginación subversiva?). En escena veíamos una pequeña comunidad de Guanajuato, que abarcaba cuatro generaciones: ancianos, adultos, jóvenes y niños. Por supuesto, tampoco en ese caso tendría sentido valorar la calidad actoral, pero sí el “estar en escena” de la compañía. La presencia escénica de aquella docena de actores y del coro, era superba; el ritmo, la atmósfera, el espíritu del montaje, maravillosos. Lo cual nos lleva a pensar: acaso ¿no es la presencia escénica la más valiosa de las calidades actorales? Y ¿no debería fundarse precisamente sobre esta presencia la búsqueda de una teatralidad específica, por parte del artista? Ya vemos cómo la relación entre producción y práctica se establece sobre otros parámetros, completamente diferentes de los del teatro “convencional”. En ambos casos analizados, los medios de producción no sólo son extremadamente limitados, sino que también son extremadamente vinculantes; tanto por la formación y la experiencia que constituyen el *background* del actor, como por las limitaciones estructurales que implican hacer teatro en una cárcel o en una pequeña comunidad que no está acostumbrada a cierto tipo de actividades. Por supuesto, un análisis crítico de estos teatros exige otra epistemología: ¿qué papel puede jugar la investigación estética, frente a una urgencia de los cuerpos? Una pregunta a la cual la teoría del teatro no puede dejar de buscar respuestas, y que implica repensar y reposicionar la categoría del público, también a partir de una tentativa de re-educación estética.

Formación del pensamiento y educación a la vivencia

Es con este problema de la formación del público que trata de lidiar el teatro relacionado con la pedagogía, la educación estética y ética de grupos de ciudadanos que aún no han desarrollado (o no han podido desarrollar) plenamente su participación a la vida social y cultural de la comunidad. ¿Qué estrategias tiene que poner en acto el teatro para formar o re-formar su público? La línea LC6 “Teatro de intención formativa” nos permite reflexionar sobre las cuestiones relacionadas con la formación infantil, la formación académica, la formación artística dirigida a comunidades que quedan al margen del mapa teatral, la formación de los artistas y naturalmente la formación del espectador. Lo cual se puede resumir en una cuestión: formación de estructuras de pensamiento. Podemos empezar por un par de interesantes preguntas, surgidas en el ámbito de los ERI de teatro para niños y jóvenes: ¿cómo pensamos a los espectadores niños?; ¿los pensamos como ciudadanos?; ¿son capaces los niños de tener una experiencia estética?

El teatro para “todavía no adultos” se está especializando cada vez más; en Alemania, por ejemplo, se han desarrollados teatralidades específicas por cada grupo de edad: bebés, niños, adolescentes, jóvenes. Hace unos pocos años leí una estadística publicada por la Deutsche Bühnenverein (la asociación de teatros alemanes), según la cual el autor de teatro viviente que había contado con más representaciones en la temporada 2000/2001 había sido Lutz Hübner, con alrededor de 750 diferentes montajes de sus obras en la misma temporada (sí, montajes: no bolos — en el sistema alemán es muy normal que un texto tenga diferentes monta-

jes en diferentes teatros al mismo tiempo). Hübner había sido en aquella temporada el autor más representado en los países de habla alemana después de Shakespeare y Goethe. El nombre de Lutz Hübner sonará algo así como desconocido a la mayoría y es normal: su producción se especializa principalmente en teatro para adolescentes y jóvenes, siendo así sus obras enormemente utilizadas en el sector escolar.

Susana Romo, promotora del grupo A la Deriva Teatro —que presentó la obra *¿Dónde está Isabela?*, para niños de 0 a 3 años— nos recordó la necesidad de que el teatro para estas edades sea antes que todo “incluyente”. Y no sólo de cara a los niños, sino también de cara a los padres, que naturalmente son también público de estos espectáculos, invitando por ejemplo a las neo-madres a asistir a los espectáculos, cuando generalmente las mujeres que dan el pecho reducen su actividad cultural debido precisamente a la incomodidad de tener que aseguar públicamente las necesidades de los bebés hambrientos. La misma artista también nos recordó que la participación de los niños en este tipo de espectáculos es doble, desarrollando tanto su mirada contemplativa, como su participación activa. Es decir: no sólo ver y oír, sino también hacer, interactuar con los actores, ser parte del juego.

Esto nos sirve también como ocasión para hablar de un par de otras muy buenas obras presentadas en la MNT: *Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató*, de Teatro Bárbaro, y *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*, del grupo Vaca 35. La primera recuperaba algunos pasos del Ricardo III shakesperiano para hablar de la dificultad de convivir con la violencia cotidiana que está azotando Chihuahua; la segunda es

una creación colectiva que aborda el tema de los desaparecidos, enfocándose sobre todo sobre los paralelismos entre la España de la Guerra Civil y el México contemporáneo. Ambas obras presentan un interesante rasgo común: buscan la inclusión del espectador y su participación por medio de compartir la experiencia culinaria. Los actores de Teatro Bárbaro hablan y sirven licor, burritos, chocolate; los de Vaca 35 cuentan y van cocinando los platos típicos de sus padres y abuelos. La sala se llena de olores, la recuperación del sentido del gusto, del olfato y del tacto rompe con la hegemonía de la vista y del oído, que normalmente rige el evento teatral. La cocina es un expediente para hablar de asuntos personales, íntimos, para compartir recuerdos; y al mismo tiempo se convierte en la ocasión para acercar el público a los actores y transformar el acto teatral en un ritual convivial, cual el teatro originariamente era. Eso contribuye a reposicionar la imagen del teatro y el sentido de la teatralidad, desplazándolos de la esfera personal del acto contemplativo y acercándolo a aquella posición “incluyente” a la cual anhelaba.

Como ya hemos dicho, la tradición estética occidental ha concebido el teatro como una cuestión relacional individual entre el creador y el espectador, poniendo el acento en el problema de la interpretación de la obra – con la interpretación del espectador que aspira a ser lo más próxima a la interpretación verdadera y única que la obra “secretamente” proporcionaría, recado sempiterno del mito romántico del creador que crea su obra como Dios crea el universo. El problema de la interpretación no es de orden menor, ya que llama directamente en causa la cuestión de la representación del mundo por parte del artista y su efecto potencialmente transformador sobre la comunidad. Se trata de la añeja cuestión de la *mimesis*, que enfrentó Platón y Aristóteles sobre el valor y la utilidad del arte teatral.

En la MNT se programó un espectáculo muy bello de la compañía Sincronía teatral, de Puebla, *ADN Diente de León*, dirigido a un público adolescente. La obra aborda el siempre problemático tema de la violencia doméstica. Comentando la obra con otros colegas y espectadores a la salida del teatro, todos coincidíamos en que el resultado del trabajo era realmente muy bueno con respecto a la calidad artística; pero también nos planteábamos una pregunta: ¿cómo sería interpretada por parte de los adolescentes la representación de la violencia? La denuncia, sobre todo con respecto al papel de la mujer, quedaba algo difuminada; acaso ¿no corríamos el riesgo de que la problematización se quedara en un chiste, o a lo sumo en un arrebato poético? – dos recursos que abundan en la obra. He aquí cómo vuelve a presentarse el problema del poder de la representación: representar significa no tanto imitar, sino construir una imagen del mundo. Pues representar la violencia significa inevitablemente incluirla en la imagen del mundo que estamos construyendo – lo cual, por supuesto, no significa automáticamente justificarla, pero sí dejarla a la merced de ser objeto de imitación. Ésta era básicamente la razón por la cual Platón condenaba la *mimesis*. Aristóteles rescató el poder mimético de la ficción agregando que a través del acto creativo el hombre puede aprender a discernir el bien y el mal; pues la *mimesis* siempre tiene que ser acompañada por un compromiso ético. Tal compromiso es precisamente, en mi opinión, la consciencia de las formas. El hecho en sí de representar (en el escenario, en una pantalla, en una novela, etc.) algo desagradable no significa automáticamente denunciarlo. Tomar una posición ética es un acto de voluntad añadido, que implica una construcción del discurso a partir de las formas de representación. El mismo debate tiene lugar desde hace tiempo al respecto de la representación de la violencia en los dibujos animados japoneses para la infancia, por

ejemplo: el riesgo es que los niños no perciban el discurso que está a la base de dicha producción artística (rememoración de la catástrofe nuclear post-atómica para que no se repita, ética del sacrificio, sentido de culpabilidad, etc.), sino que simplemente asuman la violencia como parte de su vida cotidiana. Contextualizar a partir de una explicación que acompañe el producto artístico (programas de mano, artículos, debates alrededor de la obra, etc.) puede ayudar, por supuesto; pero no basta: si el producto artístico no integra este discurso ético en sí, entonces no podrá proporcionar al espectador las herramientas necesarias a una correcta interpretación de la representación. Será pues necesario incluir el discurso sobre las formas en la obra misma; lo cual no significa hablar metateatralmente de la construcción de la obra en la obra; pero sí dejar entender por qué está construida de cierta manera y hablar de ciertos argumentos en cierto modo. Es decir que en cierto tipo de teatro, que declara abiertamente su finalidad pedagógica, es el trabajo mismo lo que debería incluir una reflexión sobre la relación entre producción y práctica, a partir de la compleja relación que se establece entre componente ético y componente estético. Esto podría proporcionar al espectador las herramientas adecuadas no sólo para una correcta comprensión de los argumentos tratados, sino también y sobre todo para una correcta comprensión de las modalidades a través de las cuales ciertos argumentos están tratados, es decir una *comprensión de las formas*. De aquí, una vez más, la importancia de la formación de una consciencia crítica, tanto en el creador como en el espectador.

La intención artística

En la MNT se han presentado trabajos muy diferentes entre sí y también muy desiguales con respecto a la calidad de las propuestas. No nos referimos, naturalmente, a la calidad estética; como ya hemos dicho, no siempre podemos leer correctamente una obra a partir del parámetro estético. Pero eso no significa que todo valga, ni que no sea legítima la posibilidad de abordar críticamente trabajos que no inscriben explícitamente una intención artística. Se trata, creo, de una cuestión de equilibrio entre el contenido tratado, la forma de expresión y la intención del discurso. Lo que acomuna obras tan diferentes como las ya citadas Los Quijotes de Pozo Blanco, Shift y suprimir, Fuente Ovejuna (Corral de Comedia, dirigido por Ricard Soler) o Lo que queda de nosotros (Los Guggenheim, dirigida por Alejandro Ricaño) -que han sido entre las que mayor consenso de crítica han recaudado en la MNT- es precisamente que compaginan muy bien estos tres factores. Como ya se ha dicho, la compañía de Pozo Blanco no tiene una formación actoral académica; y sería ilógico pretender formar actores dramáticos durante un trabajo comunitario de este tipo. La intervención de Raquel Araujo apuntaba a otro objetivo: desarrollar otra teatralidad que bien valorizaría la actividad del grupo; cosa que consiguió de manera formidable. No así fue con otros trabajos de teatro comunitario, en los cuales el director ha apostado precisamente por cierto tipo de técnica vinculada básicamente con la representación dramática, cuando sin embargo quedaba evidente la dificultad de manejar, por parte del grupo, las herramientas de esta técnica. No eran actores, pero se portaban como si tuvieran que serlo; mientras su potencial performativo era aniquilado o se dejaba entrever sólo en unos pocos momentos. El resultado rozaba el kitsch y de hecho el kitsch nace de esto:

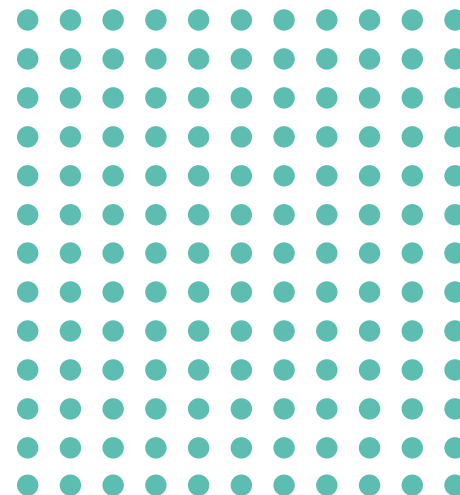
de la aplicación forzosa y no motivada de una estética que no se ajusta del todo a las intenciones del creador, y entonces la distorsiona hacia lo feo; lo que hace que contenido, forma y discurso no se armonicen (sobre el valor artístico que ha adquirido luego el kitsch en el siglo XX, se podría bien hablar, claro; pero ahora no viene al caso). Volvamos a Shift y suprimir: esta obra, en cambio, proponía una reflexión sobre la intimidad basada en el tratamiento formal de lo íntimo, a partir de su relación con el espacio y con los espectadores. Lo mismo podríamos decir de los Guggenheim, cuyo método es opuesto a los de Monos Teatro: separación entre palco y patio de butacas, encaramiento frontal al espectador, composición de un espacio “sagrado” en el escenario a través de un juego de luces y música en directo que permitían la creación de un ambiente “protegido” y de una relación consecuente con el público; narración directa al espectador y un texto de alta calidad narrado por actores de alta calidad. En ambos casos los resultados logrados eran excelentes. En otros casos, en cambio, la tentativa de construcción de lo íntimo fracasaba estrepitosamente y convertía el espectáculo en una acumulación de recursos aparentemente “bonitos”, pero muy mal aplicados, sin organicidad y sin justificación alguna. El texto perdía pues su potencial poético, el espacio quedaba vacío, aun siendo habitado por los performers, y la comunicación con el público se empobrecía sin remedio. Parecía ver algo así como un pintor intentar imitar a otro pintor, pero sin dominar su técnica y ni tener sus propósitos; y renunciando así a desarrollar una estética y un discurso personales más aptos a sus intenciones artísticas. Casos como estos son emblemáticos, quizás, de ciertas tendencias que se producen aquí como en muchos otros contextos teatrales;

síntoma de un afán de producción que no se sostiene por una pura exigencia artística, por una necesidad real de trabajar el teatro e investigar su potencial en favor de una comunidad o de un público. Por supuesto, hay que tener en cuenta que siempre es complicado analizar un objeto de investigación tan escurridizo como el teatro; siempre es difícil poner de acuerdo los gustos de todos; pero siempre es posible percibir la calidad de una propuesta a partir de la sinceridad con la cual maneja sus recursos.

No se trata tanto de una postura moral, cuanto, en primer lugar, de una muestra de respeto hacia el espectador. En segundo lugar, el compromiso ético del artista reside, en mi opinión, en ser consciente de las formas utilizadas para expresar ciertos contenidos, y en la visión de lo real que dichas formas implican, vehiculan y transmiten al espectador. Tenemos que ser conscientes de que, diciendo las cosas en ciertos modos, contribuimos a formar una cierta imagen del mundo; lo cual implica invitar al espectador a interpretar los hechos según una postura determinada. Pues la pregunta ética que está a la base de cualquier acto artístico sería: ¿qué imagen del mundo quiero proporcionar? – y consecuentemente: ¿qué mundo quiero construir?

Es fundamental el desarrollo de una conciencia crítica, tanto en los creadores como en los espectadores, para recoser esta fractura profunda que existe en el tejido social de muchas sociedades occidentales (y podemos bien incluir entre ellas a la sociedad mexicana). El teatro puede contribuir al desarrollo del pensamiento social y político sólo y únicamente si está sostenido por un pensamiento crítico. Lo cual no significa que todo teatro tenga que generarse de una pretensión estética o

ser una muestra de intelectualidad. Ya hemos visto cómo ciertas teatralidades han de entenderse desde el punto de vista de la mera necesidad del hacer teatro para responder a cierta exigencia social, más que artística. Lo que sí es necesario es que exista una conciencia crítica por parte del creador sobre las razones de su propio acto creativo y, por parte del público, de las razones sobre su acto receptivo; y que dichas intenciones sean coherentes con su práctica, su actividad y los modos de producción escogidos. Eso significa contextualizar el acto creativo en el entorno social, lo cual a su vez significa ser consciente de las estrategias formales adoptadas para transmitir ciertos contenidos. Sólo así se establecer una comunicación satisfactoria entre el creador y su público, entre el teatro y la comunidad a la cual se dirige.



37MNT, un tratamiento minucioso y a detalle para un teatrista

Susana Alanís

"Durante la 37MNT se hizo una actividad de reflexión crítica con los becarios asistentes a quienes les propusimos realizar ensayos críticos sobre la experiencia. Hemos decidido incluir algunos de los ensayos que nos parecieron más interesantes como ANEXO y prueba del trabajo que también se realiza dentro de la 37MNT en el Programa de Becarios".

Anexo 1

En definitiva, la 37MNT fue una oportunidad única de aprendizaje y reflexión. Las clínicas, fueron espacios para el desarrollo del trabajo físico y creativo. En un inicio, desconocía el por qué se denominó clínicas a estos espacios. Me fui a la RAE.¹

*Del lat. *clinĭcus* 'propio del enfermo', 'propio del lecho'; y este del gr. κλινικός *klinikós*, der. de κλίνη *klínē* 'lecho'; la forma f., del lat. *clīnice*, y este del gr. κλινική *kliniké*.*

Eso como referente, más ocho definiciones que hacían alusión al uso práctico de la medicina en un establecimiento y que aparentemente, nada tenían que ver con el teatro.

Luego, reflexionando al respecto de este concepto en relación al ejercicio teatral, me vinieron a la mente otras palabras -según yo, parecidas- que han surgido en los estudios de teatro, como el trabajo de *laboratorio* de J.Grotowsky, la *técnica* o incluso *método* de C.Stanislavsky, el *psicodrama* de J.L.Moreno, la *antropología teatral* y hasta la *partitura de acción* de E.Barba...

El punto de encuentro que observo entre estos conceptos es que todos parecen apuntar hacia una *minuciosidad* o *estudio a detalle* en lo que respecta a algún área de las artes escénicas. Entonces pensé, que las "clínicas" proporcionarían momentos para la creación, la reflexión, el diálogo con otros y sobre todo el estudio a detalle de las metodologías de las compañías, y el análisis minucioso de los procesos creativos e investigaciones realizadas por los grupos para

llegar a una puesta en escena elegida por la Dirección Artística para la Muestra. El resultado fue sorpresivo y por ello, decidí escribir mis impresiones en este ensayo a modo de descripción de una experiencia al asistir a una clínica médica... Creo que esta metáfora, lejos de ser una pretensión de originalidad, puede ayudarme a comunicar mi experiencia como participante en las clínicas de la 37MNT. Cabe resaltar que, para fines de este texto, el orden de las clínicas no es cronológico, para ello, puede consultarse el otro documento entregado (la bitácora). Esperemos que, al finalizar el escrito, el lector pueda obtener -más que sólo la descripción de metodologías y coincidencias- una historia, si es que puede llamarse así, o más bien, cómo fue percibida la experiencia de una becaria regiomontana que asistió, por primera vez, a la MNT y que, durante algunos momentos de las clínicas, coincidió con el actor mexicano Mario Moreno Cantinflas cuando decía: "Ahí está el detalle".

Luego de viajar sin dormir o comer bien cualquiera puede sentirse enfermo, y esta becaria no fue la excepción. Venía enferma; con una crisis post-obra-estrenada, post-crítica, y hasta post-problemas-de-egos-con-actores... en fin. El estómago gritaba por comida casera. La cabeza había sido un armario de *checklists*, Q's de indicaciones técnicas, diálogos, notificaciones en las redes sociales, fotos con sonrisas -unas falsas y otras verdaderas-, solicitudes amables a técnicos que trabajan -al parecer no por gusto- en un teatro... pendientes de utilería, de vestuario...-

¹ Real Academia Española, 2016: <http://dle.rae.es/?id=9TNmHzU>

ya se enfermó, ya se sintió, ya se enojó... ya le pagamos... ya se acabó... y entonces lo vacié. La cabeza pedía explicaciones, pero no las hubo. No había tiempo, ni nada que decir, sólo una maleta de viaje. Ahora pienso que vacié el armario no por gusto, ni por necesidad, sino porque tenía que vaciarlo para que en mi viaje a San Luis pudieran caber los *souvenirs filosóficos* de la Muestra y entonces, con ellos, a lo mejor podría encontrar un poco de paz para calmar tal crisis.

Entré a la clínica de la **Compañía de Teatro Mexicano A.C. y Ricardo Caballero** y si ya me sentía como paciente enferma, este lugar me hizo experimentar una enfermedad no sólo física, sino psiquiátrica.

Al inicio, se nos pidió hacer acciones o tomar actitudes específicas que los demás del grupo desconocían; luego, nos dividimos en dos subgrupos. Uno de ellos, formaba parte de los enfermos que estaban en tratamiento, en donde Ricardo Caballero jugaba el papel de terapeuta, haciendo preguntas, en tono de juicio evaluativo negativo. Por otro lado, el segundo subgrupo estaba con las otras líderes de la clínica, quienes actuaban como normalmente lo harían en un grupo con enfermos mentales, proponiendo dinámicas de integración y juegos de coordinación motriz. Luego, cada subgrupo cambió de lugar para hacer el otro ejercicio y finalmente, charlamos acerca de lo vivido.

Esta clínica me hizo reflexionar en que, desde mi percepción, la compañía se quedaba en la experiencia sensible de los participantes y que probablemente, no pasaba a la experiencia

artística o estética. ¿Solución a la crisis? No. Pero sí apareció un pulso en la cabeza: **¿Cómo definir en estos tiempos la experiencia artística o estética? ¿Qué tanta diferencia hay entre la experiencia sensible y la experiencia estética?**

Llegué a la siguiente clínica: **Cátedra Ingmar Bergman**. Esta fue meramente informativa y tuvo una corta duración. Las exponentes, Marcela Duana y Mariana Gutiérrez, hablaron acerca de la iniciativa de la Universidad Nacional Autónoma de México, creada en el 2010, con el objetivo de contar con espacios para la reflexión y formación académica para ampliar y fortalecer la cultura teatral y cinematográfica en la sociedad mexicana. Desde mis ojos, veía una clínica con una gran infraestructura e importantes especialistas, y sin embargo, seguía sintiendo el armario vacío. Hasta que apareció el *mejoralito*: vi el texto impreso de **“Miradas, Diálogos y Encuentros 2010-2015”**, el cual, también está disponible para consulta en línea. Este libro, que contenía la documentación de los resultados obtenidos durante estos cinco años de trabajo en la Cátedra, me pareció que hacía benéfico el vaciado del armario, pues había espacio para leerlo, reflexionarlo, dialogarlo, fotografiarlo y buscar consultar con él después. Aunque ahora que lo pienso, más que un *mejoralito*, el libro fue como un doctor guapo que me indicó rápidamente la salida del lugar, mientras yo me quedaba con ganas de seguir con Miradas, Diálogos y Encuentros...

Luego, asistí a la clínica que propuso el Grupo de la puesta en escena **“Fábula Rasa”**. Esta

compañía me dejó en la sala de espera. El grupo habló de la conceptualización, producción y percepción de Fábula Rasa (lo cual, ya había hecho en el ERI). Yo no tuve oportunidad de ver la puesta, pero por lo escuchado en el ERI, tenía muchas expectativas pues creí que podría encontrar muchas similitudes con mi trabajo en el teatro. Durante la clínica, también explicaron acerca del mapping, y la producción multimedia que utilizan en su puesta. Desde mis ojos, era como estar en una sala de espera, buscando y preguntando a los especialistas: **¿cómo encontrar el punto de equilibrio para que el mapping y la producción multimedia sea un lenguaje integrado a la propuesta escénica y que no quede como una herramienta efectista en el teatro?** Salí con las mismas dudas y supuse que el vaciado del armario era peor de lo que creía, pero al final, mis compañeros y yo concluimos que esta es una pregunta que tenemos que seguir investigando... Ahí, como dijo Cantinflas, ahí estaba el detalle de esta clínica. Y me lo llevé de la sala de espera, como quien toma una revista vieja, de esas que parecen no importarle a nadie.

Cuando entré a la clínica **“Dispositivos emergentes a partir del espectador”**, de inmediato me recibieron Darío Álvarez y Sayuri Navarro para aplicar un intravenoso: el performance como dispositivo en el proceso de creación.

La clínica inició con un juego de intercambio de roles entre especialistas y espectadores/pacientes. Luego, los creadores explicaron que, dentro de sus investigaciones escénicas y procesos creativos, ellos utilizan el concepto de “dispositi-

vo”, propuesto por Foucault y luego, re-interpretado por Giorgio Agamben como “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y los discursos de los seres vivientes.” (2006) Después de la plática, hicimos una actividad de creación a partir de palabras/dispositivos que detonaron acciones, e intervenciones artísticas y políticas.

El intravenoso me hizo repensar, retomé los pedacitos quebrados en la cabeza y me decidí por empezar a reconstruir todo aquello que era necesario rescatar del vaciado del armario. El orden que le di a los pensamientos fue el siguiente:

1. En el proceso de creación de dispositivos puede que el público reaccione como uno quiere, reaccione de otra manera completamente distinta o no reaccione.
2. Al buscar **un encuentro con el espectador**, se debe también buscar la experiencia de este, es decir, debemos partir de la necesidad y las sensaciones del espectador, luego crear y después ir hacia el mismo espectador.
3. Al ser creadores, habría que pensarse como si fuéramos espectadores de nuestras obras y plantearse las preguntas: ¿Qué le quiero dar al espectador? ¿Qué quiero que se lleve en la mente? ¿Cómo puedo hacer que el espectador se active sin incomodarlo? Cuando creamos, debemos de buscar que en la puesta se generen momentos de intimidad y verdad con alguien. Confiar en el otro, es decir, el teatro se convierte en un acto de fe.
4. En relación a los conceptos de *performance* y la *performatividad* dentro del teatro, hay que

asumir el riesgo al fracaso y buscar siempre estar en el “**aquí y ahora**”.

5. Cuando se lleva el teatro a espacios donde no hay, ya hay una intervención y esta es una acción política, no sólo artística, pues se está diciendo que en tal lugar no existen las condiciones necesarias para decir lo que se quiere decir, por lo tanto, la intervención es el acto político de crear o modificar una realidad en un espacio determinado.

En la clínica de **Universos Estéticos**, la amable enfermera se convirtió en mi cómplice... bueno, casi... al menos me hizo pensarlo: “El teatro necesita cómplices” – Conchi León (2016)

La dramaturga, actriz y directora compartió sus experiencias con el grupo, por lo que en esta clínica, pensé en que hay muchos puntos de coincidencia entre lo que propone Conchi y la metodología de trabajo que llevamos a cabo en el colectivo El Viaje (@elviaje.arteycultura), en donde también utilizamos detonadores estéticos, como por ejemplo la imagen, la música, la palabra, la literatura, estos para llevar a cabo las propuestas visuales y de representación durante nuestros procesos creativos. Por todo esto y más, durante esta clínica vi reducirse la gran distancia territorial que existe entre Yucatán y Nuevo León, y todo gracias al teatro. Por lo que coincidí con esta frase distintiva de la muestra: “El teatro nos une”.

Y para quienes gustan de escribir monólogos, la autora recetó la bibliografía de Adrián Vázquez y Edgar Chías, luego como un ejercicio de escritura creativa, nos invitó a responder algunas preguntas, como por ejemplo: “si ustedes escribieran su propia biografía, ¿cuáles serían sus referentes?”

Otro día llegué a la clínica de la **Compañía de**

teatro de la Universidad de Veracruz, a la cual busqué por lo que entendí que eran sus servicios de primeros auxilios y parecía ser una buena opción para la supervivencia, es decir, parecía una esperanza para aquellos que buscamos la auto-sustentabilidad en el teatro.

Luego llegó el amable especialista y aclaró el punto. La compañía está sostenida por la UV, quien les proporciona salarios estables para 25 personas y espacios para trabajar. El grupo cuenta con una bodega, un espacio de ensayos, un auditorio/teatro para 48 personas, una bodega de vestuario (de diferentes épocas), un taller para utilería y escenografía, y un presupuesto anual para producción, que excede el millón de pesos. Con todo esto, los teatristas viven, producen, ofrecen talleres a público general, niños, jóvenes y grupos independientes, rentan vestuario, y ofrecen los espacios escénicos, siempre y cuando, no los estén utilizando.

Pienso que, **si la Universidad de Veracruz no estuviera apoyando a estos teatristas, probablemente no serían lo que son ahorita**, por lo tanto, no creo que esta compañía sea autosustentable. No obstante, sería bueno que más instituciones tuvieran esta iniciativa, la cual detona un círculo virtuoso con visión a corto, mediano y largo plazo, en donde hay artistas mejor preparados, más y mejor producción teatral, espectadores más críticos, y, por ende, una mejor sociedad.

Luis Mario Moncada, actual director de la compañía, compartió algunas **estrategias** que servían como receta para lograr la **sustentabilidad en los grupos**:

- Tener un espacio físico de trabajo
- Material y equipo reusable (un patrimonio mínimo)

- División clara de funciones o puestos de trabajo
- Definir presupuesto para los proyectos

Es curioso cómo, en una ciudad como Veracruz, en donde existe esta compañía desde hace más de treinta años y un movimiento teatral tan importante, estén dándose situaciones tan violentas, como las que describen en su trabajo “El puro lugar” y una corrupción sin medida y sin vergüenza...

Todo esto me hace cuestionarme lo siguiente: ¿Es la **opresión** resultado de los gobernantes despertando y reconociendo el poder que tiene el arte? ¿Es la opresión más resentida, cuando los **ciudadanos** han sido más **expuestos al arte**? ¿Qué sería de Veracruz si no hubiera tantos artistas produciendo? ¿**Qué sería del país, si hubiera más instituciones apoyando al teatro y la cultura, como la UV?** Obtener estos comprimidos no me costó mucho, de hecho, salí de ahí como quien sale del Seguro, un tanto fastidiada y decepcionada por no encontrar la cura que todos buscamos, pero agradecida por la receta y la medicina gratuita.

Por último, llegó el paso por la clínica de Jaime Chabaud, en la que me convertí en testigo de una operación a corazón abierto. El especialista no tomó en cuenta si éramos pacientes, enfermeros, voluntarios o doctores, el sólo se dedicó a usar el bisturí para abrir su propio corazón:

“Yo teatrista no soy un chingón en todo...” (Chabaud, 2016)

Y los presentes nos dimos cuenta que el hombre

tenía razón... Es necesario operar, aunque sea de vez en cuando... Había una trayectoria de XV años como director de la revista Paso de Gato, así que, tan pronto hizo el llamado, todos tomamos nuestro propio bisturí.

“Los teatreros nos entendimos como empresa... con profesionales que hacen lo que no sabemos hacer”.

Chabaud invitó a los participantes de la clínica a ser agentes de cambio y dejar las quejas y las críticas negativas a un lado, para poder sobrellevar, pero sobretodo, para poder sobrevivir y seguir creando con calidad dentro y para una sociedad quebrada.

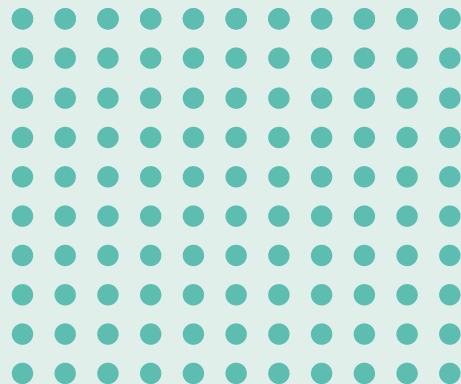
El proceso de presenciar y experimentar la operación a corazón abierto fue abrumador, pero necesario. La clínica terminó con el remiendo perfecto, una fotografía tomada con el celular, para luego ser guardada en el armario.

Mientras transcurrió la Muestra sucedió algo extraño, porque por un lado, mi cabeza recibía un montón de souvenirs filosóficos (no sólo proporcionados por las clínicas, sino por toda la experiencia, ERI, clínicas, obras de teatro, congreso, citas con programadores, etc.); algunos pulsos eléctricos que partían de una pregunta de un becario en el ERI y abrían cinco más con la promesa de *agorearlas*²... electros-hoks Olmoseanos³ y Salmeronianos⁴ en el Congreso; la homeopatía provista por Zazil Torres y David Jiménez, receta que no funcionaba si no había disciplina en el tratamiento; la pomada del *punchis punchis* escuchado y bailado en el Ágora; las curitas en los grupos de whatsapp de

becarios... y por otro lado, había mucho cansancio físico y mental, me inundaba la angustia de que nuestros vecinos del norte acababan de abrir paso a Trump, mientras este cerraba paso a los mexicanos... nosotros con Paso de Gato... *agoreando*, charlando, yendo a clínicas, intercambiando *souvenirs*, operando el corazón y la cabeza.

Sin duda, la crisis cultural en México es muchísimo más grande que las crisis de los teatristas, pero entiendo que es sólo a través de estos tratamientos minuciosos y a detalle, que algunos enfermos (afortunados) logramos despertar y si acaso se nos da de alta, quizá podamos compartir esa buena salud con otros que se dejen.

Días después al tratamiento de la Muestra, me pregunto: ¿y ahora qué? Y surgen sólo tres palabras: seguir haciendo teatro. Todas las demás ideas son para *agorearlas*... ¡Salud!



² El término fue acuñado después de que, durante las reuniones de trabajo de becarios surgían inquietudes y discusiones acaloradas. Con el objetivo de mediar, los coordinadores David Jiménez y Zazil Torres, decían: “todas esas ideas son para *agorearlas*”, es decir, para platicarlas en el Ágora. Éste es un centro nocturno ubicado en el corazón de San Luis, que se ofreció como punto de reunión para teatreros de la Muestra que quisieran exponer algún tema, presentar algún monólogo o proyecto, o simplemente bailar, platicar y tomar.

³ En honor a las aportaciones hechas por Enrique Olmos en el Congreso Nacional de Teatro.

⁴ En honor a las aportaciones hechas por Andrea Salmerón en el Congreso Nacional de Teatro.

Sobre la 37 Muestra Nacional de Teatro

Juan Carlos Franco

Anexo 2

Movilidad de las líneas curatoriales

Lo que ha sucedido los últimos dos años con la curaduría de la MNT ha sido sumamente vigorizante: las líneas curatoriales han cambiado. El año pasado se curó la Muestra a partir de los modos de producción; este año, a partir de la intención de la puesta en escena. Ambiguos como son ambos conceptos, la propuesta de las líneas curatoriales abre, como cualquier curaduría, un proyecto de pensamiento sobre la labor teatral en el país, pero en muchos casos acotando las posibilidades de existencia de un teatro-otro fuera de las categorías impuestas desde la convocatoria. Puesto de otra manera: la muestra es configurada desde el pensamiento de la Dirección Artística previo a recibir las propuestas teatrales que ese año se destacarán por el interés teatral (si no por qué más hacer un evento como este) que des-piertan. Así, las líneas curatoriales funcionan al mismo tiempo como propuestas de pensamiento enriquecedoras y propositivas tanto como coerción de una libertad (al menos hipotética) donde una visión más amplia, más plural del teatro nacional quepa a cabalidad.

Se ha vuelto evidente que las expresiones teatrales que más sufren en este contexto son las plenamente independientes y las jóvenes. Al englobar toda una forma de creación escénica bajo el rubro de “Teatro de intención artística” (¿pero qué no tiene esa intención todo el teatro, aun bajo las distintas concepciones de arte?) o “Teatro joven” (¿por edad?, ¿por experiencia?, ¿por filiación a una institución educativa?, ¿por no haberse consagrado?), la amplitud de propuestas

es reducida a una generalidad de tal amplitud que resulta casi anticuratorial, por decirlo de algún modo.

De cualquier manera, este ensayo contra la esencialización de lo que puede presentarse en una muestra —o más precisamente, de cómo puede presentarse— apunta a una complejización sumamente bienvenida en el escaparate más importante del teatro a nivel nacional. Esta labor de ordenación y complejización del pensamiento no corresponde tanto a los creadores, sino a los críticos, incluidos en esta categoría los curadores. Los criterios de selección no deberían ser sólo estéticos, lo sabemos. Aunque la propuesta artística sí debería ser el fin último de la presentación de una muestra nacional, esta tarea puede quedar para la crítica especializada; su inexistencia es, en todo caso, otra discusión. Sin embargo, y aunque es claro que cualquier categorización es una arbitrariedad, pero hay divisiones más arbitrarias que otras. La Muestra debería curar las propuestas a partir del total de las propuestas recibidas; es decir, las líneas curatoriales deben ser impuestas (en el mejor sentido de la palabra) a partir de la recepción de las propuestas, y no como una imposición (en el mal sentido) previa, burocrática y a menudo absurda desde la convocatoria.

La curaduría en ese momento se vuelve simple categorización y pierde el valor crítico. La Dirección Artística, ya dado este paso, no será sólo un comité de selección (como lo es ahora), sino una verdadera máquina propositiva y crítica

para dar un paso más allá en cómo entendemos —los críticos, los creadores, el público— eso que llamamos teatro nacional.

Resultados de las muestras regionales

Las cinco obras ganadoras de las Muestras Regionales —un esfuerzo de la Secretaría de Cultura federal que inicia con la institución (a manera obligatoria) de las Muestras Estatales— proyectaron una visión que no existe en la selección normal de las obras: la del teatro que se hace en los estados de manera casi velada y sin consagración alguna. Estas obras revelan mucho de la forma de hacer teatro en los estados, ya sea por sus afinidades o por sus anomalías: Teatro en el Incendio (Baja California), la única compañía entre las ganadoras que ya había estado en una Muestra Nacional, ha roto, desde una poética sumamente personal, con las formas, si bien no los temas, propios del teatro de Tijuana y de la región; el Corral de Comedias (Querétaro), un teatro sumamente conservador y comercial, ha visto un renacer con Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas, un montaje enérgico y potente de Ricard Soler i Mallol ganador, en su versión catalana original, del III Almagro Off; la absoluta juventud y sencillez de un montaje como Curriculum Vitae. Instrucciones para armar, de Mérida, una ciudad que parece avasallada por los hallazgos escénicos de La Rendija; y dos comedias legomnianas sumamente distintas entre sí: Sensacional de maricones, montada por Imprudentes Teatro, un grupo de

estudiantes de Tlaxcala y Puebla, y Cayendo con Victoriano, de Coahuila, una obra histórica de buena factura.

A pesar de las controversias (Fuenteovejuna es dirigida por un español sin experiencia en Querétaro cuando la convocatoria especifica claramente que el director y la compañía deben tener al menos dos montajes de experiencia en el estado y Sensacional de maricones representa a Tlaxcala cuando todos los integrantes son poblanos o radicados en Puebla), los resultados son palpables en cuanto a la visibilidad de trabajos aún sin posibilidad de consagración, tanto como para la generación de un panorama-otro de las teatralidades de otros estados.

Necesidad de ampliar el alcance y la visión del Congreso Nacional de Teatro

¿Dónde están los investigadores del CITRU, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y de las universidades nacionales que tienen líneas terminales de teoría y crítica? ¿Las hay?

¿Por qué sólo hubo cinco ponentes en un Congreso Nacional?

¿Por qué demonios tratar sólo temas de gestión en un espacio así?

Más aún, ¿por qué proponer las líneas a las que deberá adscribirse una ponencia en el Congreso Nacional de Teatro cuando es apenas el segundo

año y el anterior hubo tan pocas propuestas de participación?

¿Y por qué hay tan pocas propuestas de participación?

¿Por qué no se asumió el Congreso Nacional de Teatro plenamente como un congreso sino como un anexo desabrido y empujado a la fuerza del evento principal que es la Muestra?

¿Por qué no hay conferencias magistrales?

¿Por qué no hay espacios abiertos especialmente para estudiantes?

Representatividad del teatro joven

Relacionado con el porcentaje de producción a nivel nacional, el porcentaje de representatividad de las producciones jóvenes sigue siendo excesivamente bajo en la Muestra Nacional de Teatro. Más sobre esto en mi ensayo “Poéticas de la consagración”.

La anomalía como eje de selección

De un par de años para acá, la Muestra, de la mano de las direcciones artísticas y en especial de la visión unificadora de Alberto Villarreal, se ha venido preguntando sobre la relevancia de un evento como éste. La respuesta, sin embargo, no ha sido clara. Debajo de esa pregunta se esconde otra de reverberación más práctica: ¿qué es lo

que debemos ver en una muestra nacional de teatro?

Villarreal ofreció una respuesta en la inauguración de la muestra de este año: las anomalías. Así mencionó que la Dirección Artística de este año había hecho énfasis, por ejemplo, en las producciones con colaboraciones internacionales, en las experiencias que desafían las teatralidades propias de la zona en la que fueron creadas o las que ponen en juego la teatralidad misma: anomalías.

En esto hay dos problemas: la relación entre la anomalía y la representatividad y la tensión (a veces irreconciliable) entre la anomalía y la consagración de los artistas que la ofrecen. Algunos ejemplos: que Alejandro Ricaño escriba y dirija una obra para niños; que en un lugar como Querétaro surja una propuesta innovadora de teatro liminal de una compañía (Teatro El Ghetto) que nunca antes lo había trabajado a ese nivel; que una creadora jalisciense como Susana Romo innove con una obra para bebés; que Raquel Araujo dirija un proyecto como Los Quijotes de Pozo Blanco en una comunidad tan alejada de Mérida y de la mano de un festival como el Cervantino; que en la frontera se presente una experiencia tal como la Escuela Binacional de Espectadores. Sin embargo, todas éstas vienen de la mano de un creador, una compañía o una infraestructura consolidada, conocida ya por experiencias anteriores. En ese sentido, en la Muestra Nacional la anomalía viene siempre acompañada de consagración.

La moraleja: es demasiado arriesgado programar en la muestra a jóvenes que estén haciendo cosas arriesgadas

Programa de Becarios

Caín Coronado, miembro del destacado Rincón Enamorado (que sostuvo la posición firme de no presentar ninguna producción de su compañía frente al enorme presupuesto de un evento que, argumentó, no dejaría nada para el teatro de San Luis), en una sesión de preguntas y respuestas del Encuentro de Reflexión e Intercambio dijo, palabras más pala-bras menos, a propósito de un tema que no estaba relacionado en absoluto: «La Muestra trajo a un montón de jóvenes a vacacionar». Dijo también otras cosas. Hablaba de los becarios, que llenábamos la sala. Se hizo un barullo, una pequeñísima muestra de descontento frente al que, sabíamos, era un despropósito enorme.

Concedamos a Coronado que haya dicho lo que dijo por ignorancia y no por una de esas inquietas conciencias incendiarias que deben quejarse de todo lo institucional. De cualquier modo, creo que estoy en el lugar de hablar, desde adentro, de la experiencia del Encuentro de Becarios de la MNT.

Voy a decir lo único malo que tengo que decir al respecto: a ratos parece que los becarios están ahí para llenar los eventos (9 am, temas áridos, poca difusión) a los que nadie quiere ir. Y sí: los becarios llenamos, o al menos damos la sensación de algún aforo, los eventos “académicos” de la muestra y, en el caso de esta muestra en San Luis, tan vacía de público local, también las funciones en foros grandes. En ese sentido, la muestra se ha hecho de sesenta y seis paleros infalibles que deben despertarse temprano porque deben estar en todas y cada una de las actividades de la muestra. Ese deber corresponde más a unos alumnos irresponsables e indisciplinados que a los “profesionales del teatro” que pide la convocatoria de becarios. Si no fuimos paleros, si no existía una necesidad imperante de

que nosotros llenáramos los foros de reflexión de la muestra, ¿cómo se explica que hubiera lista de retardos, entrega obligatoria de bitácoras, amenaza de represalias contra los incumplidos, entre muchos otros, con una alineación de creadores de todo el país que ganaron una convocatoria nacional y que van de los 19 a los 33 años?

Y aun así, dado el profesionalismo de los sesenta y tantos, el trabajo superó incluso las expectativas de los organizadores: proyectos de redes, colaboraciones creativas, encuentros personales y un hambre enorme por estar en los eventos, discutir sobre políticas públicas, estéticas y problemas en el panorama teatral nacional.

Lo que pierde de vista la organización de los becarios es que siempre habrá creadores más interesados en la reflexión y la formación de redes que otros: ninguno de ellos son un a priori de la creación artística. En ese sentido, lo que persiguen (un trabajo académico) no siempre será afín a los perfiles o los intereses de cada becario. Esto implicaría o bien volver más específica la convocatoria o encontrar los mecanismos para dar la libertad a cada becario de encontrar la línea en la que trabajará.

De cualquier manera, amén de las correcciones que se le puedan hacer al programa a dos años de su formación, el Encuentro de Becarios es un programa valiosísimo de gestión pública desde el INBA y los institutos de cultura de los estados que verá frutos a mediano o largo plazo, donde esa experiencia (los cuerpos puestos en un mismo lugar frente a numerosas experiencias estéticas y varios espacios de reflexión impensables en sus lugares de origen) será capitalizada por nuevas experiencias teatrales, colaboraciones impensadas y nuevos espacios nacionales para la labor teatral.

Asistencia y participación activa de los participantes

El problema de la disciplinización (por llamarle de algún modo) de los becarios puede argumentarse, como hacía Coronado, desde el lado del gasto público para hacer que esos creadores estén en la muestra con todos los gastos pagos. Es, claro está, un argumento válido. Irónicamente, es también un argumento aplicable más a los creadores participantes de la muestra que a esos cuasi preparatorianos que son los becarios.

¿Cuántos de los creadores —actores, directores, dramaturgos, productores, escenógrafos, incluso asistentes— que asistieron a toda la muestra —dos por obra—, así como organizadores, gestores, participantes del congreso, presentadores de experiencias, burócratas y oficiales asistieron a las actividades?

¿Cuántos aparecieron sólo en la noche —en esa farsa llamada Ágora— para beber y seguir la fiesta en los bares de por ahí?

¿Cuántos fueron sólo a las obras de sus amigos o, más aún, a las de las vacas sagradas, los innovadores creadores con miras internacionales, las obras cuyos boletos están re caros y en la Muestra existe la posibilidad de entrada libre?

En corto: ¿cuántos fueron a San Luis a tomarse diez días de vacaciones? Muchos. La mayoría, creo.

Teatralidades locales: pros y contras

Programar una línea curatorial con las teatralidades del estado anfitrión es un acierto a todas luces: la exposición de éstas a los invitados y su

visibilidad en medio de las propuestas nacionales son parte importantísima de las muestras nacionales y del hecho de que se realicen en un estado distinto cada año. Sin embargo, y aunque es algo necesario, la disparidad de procesos y las distintas calidades en los resultados deben ser abordados críticamente de manera que no sean expuestos más allá de los problemas intrínsecos del montaje.

En esta ocasión, Santorum. El día en que vienen a convivir, una obra de teatro comunitario producida en la Huasteca, fue programada en el Teatro de la Paz, el teatro más grande e importante de San Luis. Independientemente de la terrible actitud de la comunidad teatral, entre quienes la obra generó risas, que veían una obra seria e importante para sus creadores —nunca se me olvidará, en medio del patio de butacas, el comentario de una señora des-animada: «Pero por qué se ríen, no están entendiendo, son los muertos que regresan con nosotros»—, el espacio era a todas luces incorrecto para la obra presentada. El otro ejemplo de teatro comunitario, Los Quijotes de Pozo Blanco, fue presentado en la plaza frente a ese mismo teatro, con resultados mucho más apropiados a los objetivos y las búsquedas escénicas de la obra.

Enfoque en los modelos de producción, gestión y difusión

¿Y las poéticas? ¿Y la crítica? ¿Y la relación del teatro que se está haciendo actualmente con su contexto social, con la historia del teatro nacional e internacional, con la actualidad estética del quehacer escénico?

Las virtudes de la selección de ciertas líneas curatoriales acaban cuando pensamos todas las

cosas que se dejaron de lado. Este año quedó casi completamente fuera de la discusión la poética de las obras y la elaboración crítica alrededor de ellas, incluso considerando que en la Dirección Artística había un crítico importante a nivel nacional

Obras y experiencias

Lo teatral no puede resumirse a la presentación de una obra en formato tradicional. La amplitud de registro de la MNT al aceptar también otras formas de pensar, (con)formar y desa-rollar el teatro nacional son la muestra vital de una visión distinta de teatro, donde las experiencias no son un remanente de lo que no se pudo clasificar, sino la línea curatorial misma (en particular la LC3: Teatro liminal o que cuestione los límites de las definiciones convencionales de teatro y la LC8: Experiencias teatrales que generan infraestructura y posibilidades de desarrollo del teatro), todas ellas son momentos importantes de eso que llamamos Teatro Mexicano pero también desde un lugar distinto a la escena misma: editoriales, páginas web, festivales, escuelas del espectador. Abrir el espacio a estas expresiones es el paso más definitivo hacia una nueva concepción no sólo de teatro, sino de lo que gira alrededor de él y vale mostrar como parte del quehacer teatral del país: como una celebración convivial, como reflexión, como difusión y visibilización.

Falta de difusión = falta de públicos locales

Una de las razones por las que El Rinoceronte Enamorado, la compañía más destacada de San Luis Potosí, decidió no participar en la MNT fue por la enorme inversión del estado (y del Estado)

para su organización. Y tienen razón: los números hablan de millones de pesos por parte del gobierno estatal, una cifra enorme comparada con el presupuesto anual de cultura.

Sin embargo, y contra toda lógica localista, el público de la ciudad nunca se apareció. El público de las obras estuvo compuesto casi en su totalidad de la gente de teatro invitada como participantes, los becarios y muy pocos espectadores de a pie. La difusión fue nula, incluso para los estándares de la difusión cultural. Ningún taxista o chofer supo en los diez días que estuve que en la ciudad se estaba llevando a cabo una Muestra Nacional de Teatro. La gente preguntaba afuera de los teatros qué era lo que pasaba allá adentro. En la ciudad no existieron pendones o pósters o programas corriendo de mano en mano.

La MNT de este año fue un evento para la comunidad teatral sin ninguna consideración por el espectador local y la generación de públicos, que uno puede pensar es uno de los objetivos de que la muestra sea itinerante año con año.

Ausencia total de debate sobre la Compañía Nacional de Teatro

No hay mucho más que decir: a excepción de la carta leída por Martín López Brie antes de su ponencia y que trata sobre la falta de voluntad para escuchar a la comunidad teatral sobre el relevo en la Compañía Nacional de Teatro y la absoluta opacidad con que fue escogido el nuevo Director Artístico, el debate brilló por su ausencia en los diez días de discusiones, tanto por parte de la programación oficial (no existió un foro específico para tratar el tema) como por parte de los creadores que se subieron al escenario de los

ERI para hablar de otras cosas. Si existe un lugar privilegiado para hablar de un tema tan apremiante y de relevancia tal para la comunidad teatral nacional como lo es la CNT, es la MNT.

El riesgo creativo

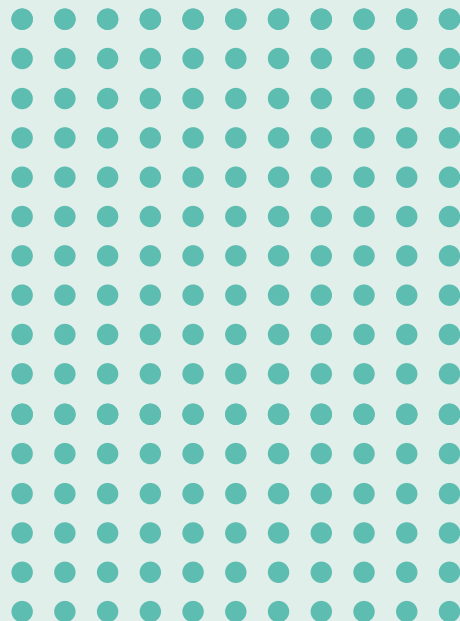
Fue una gran experiencia ver las ideas y técnicas —todas muy distintas— de creadores que buscan romper con los límites de las teatralidades tradicionales a partir de experimentos, dispositivos o poéticas distintas, que abrevan de lugares tan disímiles como las ciencias sociales, la terapia psicoanalítica, el cine o un concepto tan abstracto como la tersura.

Asimismo, la exploración de nuevas rutas hacia formas ya trabajadas —sean tradicionales o contemporáneas— pone en perspectiva la creación teatral nacional, conservadora en su generalidad. Hubo muestras interesantes de varias formas ya vistas: el teatro dramático (a falta de un mejor nombre, con expresiones impecables como Antígona, en su variante más retórica, y La belleza, en su expresión más tradicional), el posdrama (Mare nostrum), la narraturgia (y su estandarización: Lo que queda de nosotros), los laboratorios teatrales (Cuando todos pensaron que habíamos desaparecido, Yo tenía un Ricardo hasta que un Ricardo lo mató), los unipersonales (Hikari, Cachorro de León, Curriculum Vitae), el per-formance (Shift y suprimir) y el teatro para “públicos específicos” —que ha tenido un auge enorme en los últimos años en México y que, en esta ocasión, además de teatro para niños y jóvenes fue compuesto por dos innovaciones importantes: teatro para bebés y ópera para niños, además de una experiencia importante con teatro para discapacitados, un rubro aún inexplorado en nuestra escena— (Cosas pequeñas y

extraordinarias, ADN diente de león, ¿Dónde está Isabela?).

El “teatro mexicano”

Es triste tomar conciencia, desde todos los flancos, de que el teatro mexicano (o el Teatro Mexicano, como entidad abstracta) es no sólo un lugar de riquezas creativas, colaboraciones admirables y complejidades en cuanto a calidad, discurso, forma y un largo etcétera, sino un lugar de grillas, enemistades y odios fundados o infundados que no permiten el desarrollo pleno de un teatro nacional, o bien de políticas públicas y privadas, poéticas comunes, iniciativas conjuntas y pensamiento a largo plazo.



Directorio

Secretaría de Cultura

Secretaría

María Cristina García Cepeda

Instituto Nacional de Bellas Artes

Directora General

Lidia Camacho Camacho

Subdirector General

Sergio Ramírez Cárdenas

Coordinador Nacional de Teatro

Juan Meliá

Subcoordinador de Enlace con los Estados

César Tapia

Director de Difusión y Relaciones Públicas

Roberto Perea Cortés

37 Muestra Nacional de Teatro

Coordinación General

Juan Meliá | Laura Elena González

Coordinación General Operativa

César Tapia

Dirección Artística

Luz Emilia Aguilar Zinzer | Martha Aguilar | Saúl Enríquez | Daniel Serrano | Alberto Villarreal

Identidad gráfica

Martha María González

Diseño editorial

Raúl Hernández

