

**MODELO A
DISCUSIÓN**

35 años

**MUESTRA
NACIONAL
DE TEATRO**

35 MNT

05

PRÓLOGO

Rodolfo Obregón

LA EXPERIENCIA Y EL FUTURO

13

La nueva república del teatro

Fernando De Ita

19

Encrucijada

Jesús Coronado Ruiz

25

Mover la Muestra

Antonio Zúñiga

33

Carta al teatro mexicano

Enrique Olmos De Ita

C

O

POLÍTICAS TEATRALES

41

La MNT y los circuitos teatrales
en México

Tomás Ejea

57

La cuestión no es creer o no creer

Juan Meliá

64

Planes de largo aliento

Ricardo García Arteaga

70

La MNT: el espacio de cohesión de
la comunidad teatral

Gabriel Yépez

n t e n i d o

VISIONES CRÍTICAS

89

Apuntes y etcéteras hacia una idea de dirección artística

Juliana Faesler

95

Algunas aproximaciones críticas a la MNT y a las políticas públicas del subsector teatro

Rubén Ortiz

105

La Muestra; sentido e intensidad

Alberto Villarreal

125

Una reflexión transversal al concepto de innovación y teatro Mexicano

Fernanda del Monte



PRÓLOGO

RODOLFO OBREGÓN

CITRU


En el año de 2004, el Instituto Nacional de Bellas Artes publicó una memoria conmemorativa por los 25 años de la Muestra Nacional de Teatro. En la “Tertulia” que abre sus páginas y ante la pregunta a los participantes sobre cuál sería el modelo de la muestra ideal, Ramiro Osorio, uno de los forjadores de la Muestra y su organizador en uno de sus momentos de mayor impacto público y para la propia comunidad teatral, asegura: “(puesto que) la MNT ideal debería corresponder a una política del teatro [...] (yo) convocaría al sector teatral a una profunda reflexión sobre cuál debe ser la política nacional de este país hoy. La MNT ideal que yo veo es la que salga de eso, la que realmente venga a incentivar el desarrollo del teatro en el país.” Opinión que coincide con la de la crítica Luz Emilia Aguilar Zinser quien señala la falta de relación de la Muestra, a lo largo de su historia con otras políticas para el teatro.

Al cumplirse 35 años de esta acción cultural, nos hemos propuesto llevar a cabo la discusión deseada por uno de sus fundadores y cuya necesidad ha sido señalada recurrentemente por otros creadores, promotores y analistas, por medio de una nueva

publicación que, lejos del simple homenaje o documentación de su actividad, ponga en relieve los alcances y limitaciones del modelo, sus relaciones con otras acciones de la política cultural en materia de teatro o sus ausencias, sus perspectivas o alternativas.

Hemos querido poner el modelo de Muestra a discusión en función del resto de las políticas culturales referidas al teatro y éstas, a su vez, en relación con las necesidades y características de la escena mexicana de hoy, sus modos de producción y sus intercambios con la escena internacional. Y yendo incluso un poco más lejos, hemos deseado que el ejercicio crítico pudiera anticipar, promover y dar origen a otras formas de entender y practicar la escena, de articular y difundir sus resultados. O, parafraseando al cronista argentino Martín Caparrós, diríamos que la política cultural que más nos interesa contribuir a delinear en estas páginas es aquella que ayude a crear una cultura teatral, no la que muestre la que ya existe. En esa medida, la invitación que se hizo por parte de la Coordinación Nacional de Teatro y del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli a los Colaboradores, comprendía la siguiente estructura:

EN ESA MEDIDA, LA
INVITACIÓN QUE SE
HIZO POR PARTE DE LA
COORDINACIÓN
NACIONAL DE TEATRO Y
DEL CENTRO DE
INVESTIGACIÓN
TEATRAL RODOLFO USIGLI
A LOS
COLABORADORES,
COMPRENDÍA LA
SIGUIENTE
ESTRUCTURA:



01

Historia de la MNT, alcances y propuestas

- a) Función de la Muestra en la ciudad-estado sede
- b) Función de la Muestra como reunión de la comunidad
- c) La Muestra como vitrina nacional e internacional

02

Reflexiones sobre políticas públicas para las artes escénicas

- a) Políticas de producción de las artes escénicas en México
- b) Circulación de las artes escénicas
- c) Internacionalización de las artes escénicas
- d) Relación con los públicos

03

La creación escénica actual en México

- a) Tendencias actuales de la creación escénica en México y sus relaciones con la escena internacional
- b) Relación de la estética y planteamientos escénicos con los modos de producción
- c) Formación de los nuevos creadores escénicos
- d) Giro social de las artes escénicas

04

Reflexiones sobre la experiencia de los creadores y gestores del teatro en los estados

- a) Modos de producción del teatro en los estados
- b) Circulación de las obras
- c) Formación dentro y fuera de los grupos

05

Voces críticas

- a) Relaciones de la MNT con las estéticas y los modos de producción
- b) Modelos internacionales
- c) Perspectivas

La transversalidad entre todos estos puntos a la que recurre cada uno de quienes respondieron a la invitación enriquece, desde luego, el modelo y da lugar a la estructura definitiva del libro que, además, ofrece al lector la libertad de movimiento consustancial a los formatos digitales. Como una propuesta de lectura, hemos agrupado los artículos y ensayos en tres grandes rubros: aquellos que evalúan los resultados de la Muestra o sus posibles derroteros a partir de la experiencia personal en ella, aquellos que intentan delinear los alcances o proponer alternativas para esta acción cultural particular en el contexto de las políticas públicas referidas al teatro y, finalmente, aquellos que desde una perspectiva crítica o desde una perspectiva teórica específica la analizan en un marco de actividad más amplio.

A estos análisis, sin duda de gran valor, habría que añadir, para dar continuidad al pensamiento que sobre la Muestra se inició hace diez años, algunos de los puntos destacados en la publicación conmemorativa de los 25 años de la MNT y la manera en que se desarrollan en este nuevo ejercicio editorial.

En aquella ocasión, y casi de una manera tangencial, Ignacio Escárcega señalaba la falta de relación de la Muestra con otras formas de la teatralidad, particularmente con las manifestaciones populares de cada estado -y desde luego del estado sede-, lo cual se explica en el carácter de los circuitos de producción del teatro tal y como los presenta el texto aquí incluido de Tomás Ejea, pero también en una concepción estrecha de la escena que las excluye de antemano como manifestaciones “parateatrales” y materia “para antropólogos”. Concepción que no es en absoluto exclusiva de nuestro tiempo, si se piensa en el reproche que Hugo Hiriart hacía a los miembros de Contemporáneos por no haber vuelto la vista a los teatros de Carpa y Revista –“preocupados (como estaban) por traducir a Lenormand”- para fundar un auténtico teatro mexicano, pero que es insostenible hoy dadas las herramientas de análisis y los aportes del pensamiento que en este lapso han abierto una amplísima dimensión al concepto de la teatralidad.

De aquí también la crítica que en aquella edición hacía Germán Castillo y que se repite constantemente en estas páginas, al modelo de la Muestra como un “evento encapsulado” para los propios hacedores del teatro, sin relación con los públicos locales. Una desviación en los objetivos de la MNT que, según la afirmación de Mario Espinosa, debía contribuir a crear o renovar la infraestructura teatral del estado sede y fomentar un movimiento local. O visto desde la perspectiva contraria, la Muestra debía aprovechar la infraestructura y reflejar la efervescencia del teatro local, concepto que estuvo en la base, según el testimonio presentado entonces por Luis Martín Garza, de la decisión de convertir a Monterrey en la sede permanente del encuentro durante un amplio periodo.

Pero el señalamiento más intenso, entonces como ahora, y que seguramente abarcaría a los anteriores, es la necesidad de trastocar el estatuto de la crítica –que como

los esfuerzos pedagógicos de la MNT han sido siempre ejercicios paliativos de un derivado de la acción teatral propiamente dicha y de las políticas encaminadas a incentivarla, a una guía y referencia para ambas. Y ya que he mencionado la labor de los Contemporáneos, permítaseme citarlos en su concepción de una crítica “orientadora”.

Pero más allá de lo avizorado por los forjadores de la política cultural del México moderno, las herramientas del pensamiento de hoy nos obligan a ir incluso un paso adelante y observar, como hacen desde diferentes ópticas los textos de Rubén Ortiz y Alberto Villarreal, las relaciones de la política cultural referida al teatro en términos de otras políticas que la determinan y que, al no tomarse en cuenta, terminan neutralizando siempre los esfuerzos y las innegables aportaciones de los responsables de llevarla a cabo.

Es en ese contexto que puede entenderse el señalamiento de Enrique Olmos al origen centralista de todo esfuerzo “descentralizador”, o el hecho de que nuestras políticas culturales se realicen, como sugirió Juan Villoro en una entrevista reciente, en un marco idéntico al de una reserva ecológica, espacios donde se protege lo que en el resto del país se destruye.

Un último y fundamental señalamiento, hecho por Fernando de Ita y repetido por otros de los colaboradores de este libro, se desprende también de aquí: el problema de la puesta en práctica de las ideas (un rasgo casi podría decirse idiosincrásico). Estas páginas no tendrán sentido alguno –como tantas publicadas antes-, si no adquieren una continuidad en un debate abierto, plural y de carácter resolutivo. Y, como señalan un par de textos que a continuación encontrará el lector, si no se invierte o al menos se encuentran contrapesos a la lógica de una acción cultural basada en políticas públicas que determinan la dinámica comunitaria, por medio de acciones encaminadas a la construcción de una ciudadanía (en este caso ligada al teatro) que determine la necesidad y pertinencia de dichas políticas.

QUE
DETERMINE
LA
NECESIDAD
Y PERTINENCIA
DE
DICHAS
POLÍTICAS.



**LA
EXPERIENCIA
Y EL
FUTURO**



El rumor del incendio, Fotografía Raúl Kigra.

LA NUEVA REPÚBLICA DEL TEATRO

FERNANDO DE ITA

Como todos estamos de acuerdo en que a sus 35 años la Muestra Nacional de Teatro ya es una señora famélica, vieja, achacosa y obsoleta (al menos nadie la ha defendido en la plaza pública), la cuestión es imaginar un nuevo proyecto para la República del Teatro, partiendo del principio que le dio vida: su carácter nacional. Quiero pensar que este ejercicio de reflexión, y otros que se han propuesto en la red, nos permitirán acercarnos a una propuesta colectiva respecto al destino de una iniciativa institucional que en su momento fue primordial para la convivencia y el desarrollo del teatro regional.

En sus orígenes, la MNT fue la panacea del teatro provinciano,¹ porque ese teatro vivía en el siglo XIX por su atraso, su aislamiento, la falta de escuelas, de teatros, de apoyos para la profesionalización y producción escénica, y por lo tanto, por la falta de público. En estos 35 años varias universidades regionales han abierto licenciatura en teatro y todos los estados cuentan, teóricamente, con teatros públicos e instituciones culturales con presupuesto local y federal para apoyar la formación artística de sus comunidades y la producción de bienes y servicios culturales. Que en los hechos las cosas funcionen de otra manera es uno de los temas que debemos poner en la mesa para definir el futuro de la Muestra, porque no podemos exigirle al vecino que ordene su casa si no ordenamos la nuestra.

Al proponer la defunción de la MNT para que sobre su cadáver se pongan en marcha diversos circuitos estatales en donde circulen las mejores producciones del teatro regional, el dramaturgo Enrique Olmos da por sentado que ya se resolvieron los problemas de formación, producción y socialización del teatro regional, y como ocurre en Europa, ya hay regiones autónomas y autosuficientes en la materia, así que sólo resta propiciar la exhibición de sus resultados. En mi experiencia, la evolución del teatro regional se debe más a los talentos y voluntades individuales que al cumplimiento de las condiciones generales para el florecimiento del arte dramático y escénico. Mientras no se formen maestros y pedagogos para la enseñanza del teatro, las academias regionales seguirán dependiendo del desempleo de autores, actores y directores locales y foráneos para cumplir su tarea. Mientras no participemos en la planeación de

¹ En los años ochenta del siglo XX, los autores, directores y promotores culturales más notables de teatro en la ciudad de Monterrey, declararon que llamar provincias a los estados de la Federación era un acto discriminatorio, centralista y abominable. Como yo soy de rancho (aunque he pasado varias temporadas de mi vida en Nueva York, Europa, el Medio Oriente y los Llanos de Apan), esa declaración de principios me pareció definitivamente provinciana. Para mí, la provincia es una cualidad del espíritu, una distinción geográfica y un orgullo regional. Así que nadie se ofenda por el apelativo. Ya en este carril, cuando nombro a la gente de teatro como cómicos de la legua, es que pienso en Dario Fo, a quien tuve el privilegio de conocer, de entrevistar y de emborracharme con él, al grado de que me dio los derechos de una de sus obras, todo un éxito en México, gracias a la formidable interpretación de la actriz regia, Morena González.

las políticas públicas y la conformación de los presupuestos culturales de nuestras entidades; mientras no tengamos transparencia y rendición de cuentas en el manejo de los recursos públicos; mientras los gobernadores sigan levantando teatros faraónicos para beneficio del teatro privado, y le sigan cobrando cuotas innobles a los grupos locales; mientras los legisladores sigan etiquetando recursos para proyectos culturales inexistentes o de dudosa procedencia; mientras no tengamos una estrategia común con las instituciones para la difusión de nuestro trabajo; mientras sigan las cosas como están, en suma, ¿qué caso tiene discutir sobre el sentido o sinsentido de la MNT?

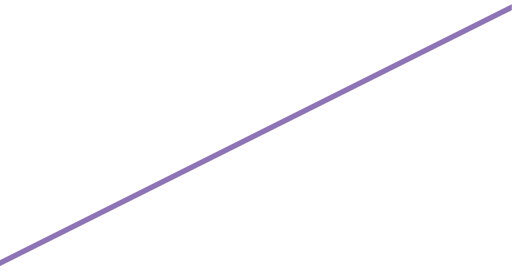
Ciertamente es la única acción que justifica el calificativo nacional del INBA en materia de teatro, porque el centralismo cultural sigue vigente y las condiciones de formación y de trabajo entre las provincias y la capital son tan disparejas como el promedio del presupuesto público para una obra de teatro: 50 mil pesos en los estados que dan ese apoyo, que son los menos; 250 mil pesos en la ciudad de México, groso modo (no entra en esta consideración el presupuesto de la Compañía Nacional de Teatro, porque ése es territorio incógnito). Si a ello le sumamos la desproporción en el número de funciones que tiene una obra en los estados y las que ofrecen instituciones como el INBA, la UNAM y el gobierno del Distrito Federal; si agregamos la cantidad de público que se congrega en un teatro de Pachuca y uno de Cultisur; si comparamos la cantidad y la calidad de los referentes presenciales, no virtuales, que tienen los cómicos del Distrito Federal y los provincianos, me parece que estamos hablando de una liga Premier y una MX. Aunque no falten los talentos sobresalientes de autores, actores, directores, diseñadores regionales de exportación. En otras palabras: la MNT debe rediseñarse para reconocer esos talentos y alentar a nuevos creadores de las provincias. Por lo ya expuesto, la MNT puede ser todo, menos la pasarela del teatro defecio, que ya tiene sus escaparates.

En sus primeros años, la MNT se hizo en la ciudad de México para el orgasmo íntimo y social de los elegidos por el dedo de Pepe Solé, primer patrón de la Muestra. Como ni el público ni los críticos ni la prensa le dio bola al teatro ilustrativo de las obras de Magaña, Carballido, Argüelles y Wilebaldo López, que venían “del interior”, Pepe la llevó a los estados y ahí sí fue un acontecimiento, sobre todo en los años que el maestro Solé le dio carta abierta a Ramiro Osorio para saciar la sed de teatro que tenían los jóvenes teatreros que ahora, si no han muerto, son los santones de sus localidades. Sin duda, las Muestras de Morelia y Xalapa fueron el Woodstock del teatro mexicano, una orgía celebratoria del vino, el sexo y el teatro en la que, modestamente, yo puse mi granito de arena.

No hay manera de repetir esa experiencia porque el país, el mundo y el teatro son muy otros, como dice Quevedo de los polvos que se tira uno con la esposa y con la amante (al menos que sean la misma persona). Si la virtualidad ha trastocado los cimientos del teatro occidental, como fueron la unidad de tiempo, acción, espacio y estilo, ya no hace falta la Muestra para conocer las novedades de la escena nacional e internacional. Los autores, directores y

entrenadores físicos y vocales más sobresalientes de la actual escena nacional, dan talleres por todas partes y montan obras con los elencos locales. Ya no es necesario pasar por la capital del país para tener un nombre, un prestigio regional, aunque nadie le hace el feo a esa experiencia. En Guadalajara, Monterrey, Xalapa, San Luis Potosí, Querétaro, acaso Mérida, Tijuana, León, Puebla, Tehuantepec, hay creadores escénicos a la altura del arte (no faltan en otros estados, pero son la excepción, no la regla). La dramaturgia regional es tan, o más poderosa que la defeña. Hay en todas partes actrices de primer orden que suelen emigrar al Centro en busca de lo que no tienen en sus estados. Y no es que lo encuentren, porque buenas actrices sobran en la ciudad de México, pero su intento nos advierte que algo falta en el teatro de las provincias. Sin duda, la reinención de la MNT debe tratar de subsanar esa falta.

Resumiendo: si La MNT ya cumplió con los propósitos para los que fue creada, si por esto y por el otro ha dejado de ser la asamblea del Teatro Nacional, ¿qué hacer con ella? ¿cortarle la cabeza como pide el autor apanense Enrique Olmos? ¿dejarla como está? ¿revolcar a la gata para que parezca otra y siga siendo la misma, o *pior*, como ocurre cada sexenio con el país? La respuesta no es mía, es de todos.



**RESUMIENDO: SI LA MNT
YA CUMPLIÓ CON LOS PROPÓSITOS
PARA LOS QUE FUE CREADA,
SI POR ESTO Y POR EL OTRO
HA DEJADO DE SER LA ASAMBLEA DEL
TEATRO NACIONAL, ¿QUÉ HACER CON
ELLA? ¿CORTARLE LA CABEZA COMO
PIDE EL AUTOR APANENSE
ENRIQUE OLMOS? ¿DEJARLA COMO
ESTÁ? ¿REVOLCAR A LA GATA PARA QUE
PAREZCA OTRA Y SIGA SIENDO LA
MISMA, O PIOR, COMO OCURRE CADA
SEXENIO CON EL PAÍS?
LA RESPUESTA NO ES MÍA,
ES DE TODOS.**

Lo que sí afirmo es que se debe terminar con la convocatoria abierta y con la figura de Dirección Artística para elegir la programación de la MNT. Eso sí es decimonónico. Se hizo de ese modo porque no había realmente teatro profesional en las provincias y no se podía distinguir entre teatro de aficionados, teatro escolar y teatro de aspiraciones artísticas, así que todos cabían en la convocatoria. Recibir 350 solicitudes o más para acudir a la Muestra no representa la progresión del teatro en México sino su retroceso, porque seguimos en el siglo pasado en el que cualquier pendejo se podía subir al escenario a recitar un parlamento, pues prácticamente, y al contrario de la música, o de la danza, no hacía falta saber tocar la flauta o dominar el ritmo del cuerpo para subirse al escenario. Todos los que hemos sido jurados de la MNT conocemos los horrores que se han hecho en nombre del teatro. Basta. ¿Si la gente realmente interesada en la dramaturgia y la escena nacionales sabe muy bien quién es quién en el teatro regional, por qué no escoger los mejores montajes de los estados, en el año correspondiente, para la programación central del festejo, y tener un apartado especial para los nuevos valores, los grupos y las obras emergentes que anden en busca de su identidad artística?

La objeción obligada en el país del “sospechosismo”, será: ¿Y quién determinará cuál obra fue la mejor de su provincia y quiénes son los nuevos valores del teatro? Acaso no la mejor obra ni los mejores debutantes, porque esa calificación es subjetiva, pero la obra y la novedad más representada, la más reconocida por la comunidad teatral, por el público y por la escasa o inexistente prensa cultural; en breve, por el sentido común. Hay obras que triunfan incluso sobre sus detractores. Ésas son las que deben favorecerse, presentarse, celebrarse. Y queda el *fringe*, como en el Festival de Edimburgo, la orilla, el margen, los mingitorios de la Gran Celebración, a la que ha acudido un buen puñado de nuestros mejores creadores escénicos, que se han guardado de hablar públicamente de la joda, casi de la humillación que es ir a uno de los festivales de teatro más celebrados del mundo, como parias. Y ésa también es una lección que deben compartir con sus admiradores.

A mi juicio, la MNT debe apostar por el apoyo al teatro regional reconociendo a los creadores y las obras que dejan huella en su territorio; debe darle espacio a los chavos que tocan la campana de lo insólito, en espera de que no sean como el burro que tocó la flauta. Y debe, primordialmente, alentar la crónica, la reseña, la crítica de teatro porque tal testimonio ha desaparecido de la prensa regional (si es que alguna vez existió a plenitud). Da grima ver a los artistas de provincia adjuntando a sus solicitud de apoyo notas virtuales de su labor porque no existen los testimonios escritos, radiofónicos, televisivos de su existencia. Y no es que la crónica, la reseña, la crítica le dé sentido al trabajo creativo de nuestros cómicos, es que sin la mirada del público que representa la crítica, la función del teatro no acaba de cumplirse. Salvo casos excepcionales, tenemos una crítica a la altura de la farándula, no del teatro. Hay tan poca reflexión sobre el hecho teatral, que a la falta de esa valoración todo tiene cabida, porque lo más que hacen los medios es darle voz a los perpetradores del espectáculo, y a la fecha, no conozco a nadie que hable mal de su propia obra.

Se dirá que llevo agua a mi molino. Pero no seré yo el testigo de cargo del teatro por venir.
Por lo tanto, sólo quiero concluir, con el poeta, autor y crítico de teatro, Xavier Villaurrutia, lo siguiente:

*¡Seré polvo en el polvo y olvido en el olvido!
Pero alguien, en la angustia de una noche vacía,
Sin saberlo él, ni yo, alguien que no ha nacido
Dirá con mis palabras su nocturna agonía.*





TI-TLAN (lugar entre), Fotografía Enrique Gorostieta

“La Muestra Nacional de Teatro agoniza”.

Sin ser tan dramático, podríamos coincidir en que al encuentro anual del teatro mexicano hace mucho tiempo que le falta chispa, se ha convertido en un evento rutinario donde literalmente llegas, te presentas y te vas. Ha perdido sentido al forzarla para confluir en ella demasiadas cosas: un festival para que el público abarrote las salas; un sucedáneo de escuela que organiza talleres que pretenden paliar la falta de formación escénica; un mercado de artes escénicas con programadores nacionales e internacionales, etcétera. La Muestra genera con este mecanismo un alto grado de indefinición, lo que nos da como resultado un acontecimiento que no logra sintonizarse con el desarrollo del teatro que se hace a lo largo y ancho del país. Al tiempo que hace patente la carencia de una institución que responda al reto de coordinar-fomentar-encausar lo que sería nuestro teatro nacional.

Eventos que reúnan a la comunidad teatral del país afortunadamente han existido desde siempre: en los años sesenta los certámenes que organizaba el Instituto Nacional de la Juventud eran el único escaparate para la producción de provincia, más tarde lo fueron los Festivales de Primavera y Otoño del INBA, en los setentas los encuentros nacionales del CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) rompieron los parámetros institucionales y de manera autónoma cada año, durante 15 días se reunía un gran conglomerado de artistas escénicos de todo el país; convivían, discutían sus trabajos, salían en brigadas a invadir de teatro la ciudad que los albergaba (San Luis Potosí, Mérida, Chihuahua, Culiacán, Chilpancingo), fomentando la reunión de la comunidad mexicana con lo mejor del teatro latinoamericano, chicano y estadounidense, permitiendo convivir día a día con creadores como Enrique Buenaventura, Santiago García, Augusto Boal, Luis Valdez o los integrantes del San Francisco Mime Troupe, entre otros.

Actualmente, recuperando este espíritu autogestionario, se realizan múltiples eventos a lo largo de la provincia, la mayoría de los cuales son iniciativas de los colectivos autónomos que por todo el país surgen: Teatro de la Comuna, en León, Gto.; La cruzada teatral, en Querétaro, Qro.; Festival de la Rendija, en Mérida, Yuc.; Teatro de la Alacena, en Xalapa, Ver.; Teatro Independiente “Otra Latitud”, en Tuxtla Gutiérrez, Chis.; CAIN, en Guadalajara, Jal.; el EITAI, Encuentro Internacional, en Querétaro, Qro.; Coloquio de teatro Nuevo León, en Monterey, NL; y muchos más de los que no tengo noticia, pero existen.

Desde 1978, hace 36 años, el INBA a través de su coordinación de teatro impulsó la creación de la Muestra Nacional de Teatro, era -¿es?-, un espacio de reconocimiento institucional al trabajo de los grupos teatrales de provincia que desarrollaban su labor en condiciones mucho más adversas que las que se dan en el centro del país, tanto en el área de

la formación como de la práctica profesional del oficio -sin duda esto último de manera abrumadora-, y suponía -¿supone?-, para los grupos de provincia que por primera vez son seleccionados, el acceso a un circuito mayor de la práctica escénica.

Mis primeras experiencias con la MNT se dieron como actor en 1979 y en 1987, posteriormente en seis ocasiones he participado como director. Momentos determinantes para mi carrera fueron la posibilidad de presentar las escenificaciones que hice de *La prisión* de Keneth. H. Brown en 1993, y *Pescar águilas* de Enrique Ballesté en 1995. En aquellos años la lucha para llegar a la MNT era ruda. Consistía en participar en una muestra estatal donde un jurado foráneo seleccionaba dos obras, las cuales posteriormente se confrontaban en una muestra regional que comprendía seis o siete estados, ahí un jurado que calificaba todas las regiones, seleccionaba entre tres o cuatro trabajos, los cuales conformaban, junto con los seleccionados en las otras regiones la programación anual de la MNT; siempre asistían dos o tres montajes del DF en calidad de invitados, porque la programación en un 90% representaba al teatro que realmente se hacía al interior del país, mostrando sus terribles carencias y sus inigualables aciertos. Al término de cada MNT se seleccionaban a cuatro o cinco compañías para participar en un ciclo al que se titulaba “Lo mejor del teatro en provincia” que consistía en realizar una pequeña temporada en un teatro de la ciudad de México.

Con todo lo paternalista y expiatoria que significaba esta acción por parte del Estado, era para muchos la única posibilidad que teníamos los creadores de provincia de acceder al circuito de la capital y al comentario de la crítica especializada, a enfrentarnos con la responsabilidad de asumir contratos y organizar fichas técnicas, así mismo generaba una precaria circulación de los trabajos teatrales, ya que significaba la posibilidad de presentación al menos en dos plazas más a la de origen. Este diseño de la MNT fomentaba una incipiente profesionalización. Fue también cimiento para forjar grandes amistades y el conocimiento de primera mano de otras estéticas (Marco Pétriz, Martín Zapata, Jorge Vargas, Raquel Araujo, Mauricio Jiménez, Ángel Norzagaray, Cutberto López).

Las formas de producción en los años setentas y ochentas estuvieron marcadas en nuestra provincia por una reducida producción por parte de centros culturales institucionales como las universidades estatales o algunas extensiones de Bellas Artes, lo otro era teatro de locos. Aventuras de jóvenes que querían decir y hacer algo, rebeldías, buenas intenciones y en el mejor de los casos, intuición. De manera discontinua se fueron formando grupos que se llamaron independientes y cuyas preocupaciones iban de lo político a lo místico -¿igual que hoy?-. El conocimiento era transmitido por alguien que trabajó-estudió-colaboró con alguien que viajó-llegó-conoció a alguien que sabía teatro. Un acto espontáneo. Una formación empírica basada en la práctica y la lectura. Casos más afortunados se produjeron cuando alguien que estudió en el DF regresaba a su ciudad de origen, como fueron las experiencias de Oscar Liera en Culiacán, Alfonso Alba en San Luis Potosí o Rogelio Luévano en Saltillo.

El cierre del siglo impuso la construcción de los nuevos modelos de control cultural del Estado mediante la creación de Conaculta y el FONCA, y el inicio de una nueva relación con el artista basada en el principio de subvención bajo concurso. A la par, el camino por la sobrevivencia llevó a la consolidación de agrupaciones y comunidades de teatreros en diversas ciudades de provincia. Si en los setentas era evidente el predominio de Guadalajara y Monterrey como polos de producción teatral fuera del centro del país, para los noventas los centros culturales se multiplican en diversas latitudes y direcciones.

Actualmente no hay ciudad que no cuente con varios espacios destinados para la representación, estos pueden ser desde salas de casa, habilitación de recintos públicos y privados, galerones, bares, hasta edificios construidos ex profeso. Sin duda la proliferación de escuelas de actuación en múltiples estados ha contribuido a cambiar el espectro teatral del país, con la formación de numerosos jóvenes artistas. La producción teatral del país es más que numerosa, pero mayoritariamente es cuantitativa antes que cualitativa -¿cómo siempre?-. Los “garbanzos de libra” siguen siendo esperados para regocijo de todos los que gustamos del teatro.

Un numeroso contingente de jóvenes que van de los 22 a los 35 años de edad, quienes tuvieron la fortuna de pasar por las licenciaturas de arte dramático que actualmente ofrece la educación pública del país o que de manera empírica tuvieron acceso a una serie de conocimientos que aporta la red de las comunicaciones cibernéticas y a las que hace treinta años era materialmente imposible acceder, constituyen la generación del relevo teatral en México.

A ellos corresponde dar respuesta a las tres cuestiones torales de la encrucijada que vive el teatro:

01

¿Cuáles son las formas estéticas y formales que requiere nuestro teatro? Más allá de la lucha dramático vs. posdramático, del teatro/teatro contra lo no representacional, el biodrama, la instalación o el “acontecimiento”, la instrumentación de un discurso pasa por el conocimiento y la valoración de la tradición: la celebración del acto ritual mediante el cual representamos la realidad para modificarla. No olvidemos que los grandes maestros de la vanguardia de la segunda mitad del siglo pasado –Jerzy Grotowsky, Richard Schechner, Peter Brook, Eugenio Barba, Judith Malina, Heiner Müller, Tadeusz Kantor, etcétera, siempre se consideraron continuadores de la tradición antes que innovadores. Continuar la tradición -no confundir con lo tradicional-, nos permitirá recuperar la intuición y la sensibilidad que cada día nos castra la tecnología.

02

¿Cuáles son los mecanismos de financiamiento que necesita nuestro teatro? Sin dejar de exigir que el Estado cumpla con su obligación de fomentar y patrocinar el desarrollo de las artes, construyendo políticas públicas que aseguren el acceso de la población a su disfrute y en el diseño de las cuales participemos los ciudadanos del teatro, es menester fortalecer los vínculos basados en la solidaridad y el intercambio que los propios creadores hemos instrumentado.

03

¿Quién es nuestro público?, ¿para quién realizamos nuestra labor?; estas son las primeras preguntas que nos tendríamos que trazar, dando respuesta a ellas estaremos en posibilidad de buscar nuestros destinatarios. ¿Es el selecto grupo del Olimpo teatral para el que trabajamos, son nuestros colegas, nuestra familia y amigos? O aspiramos a un público desconocido en lo particular pero genéricamente definido: ¿clase media?, ¿estudiantes?, ¿niños?, ¿proletarios? Saber a quién nos dirigimos y por qué, definirá estéticas y modos de producción.

Como decía Bob Dylan, la respuesta está en el viento; los poetas que la escuchen trazaran los caminos venideros de nuestro convulsionado teatro, afinemos el oído porque urge un nuevo horizonte.

PD.- la MNT que a mí me gustaría sería un evento interno que privilegiara la convivencia y la discusión entre la comunidad teatral y concluyera con un circuito nacional donde se presentara lo mejor de la producción que cada año genera el teatro en provincia.

PD.-
LA MNT QUE A MÍ
ME GUSTARÍA
SERÍA UN EVENTO INTERNO
QUE PRIVILEGIARA
LA CONVIVENCIA
Y LA DISCUSIÓN
ENTRE
LA COMUNIDAD TEATRAL
Y CONCLUYERA
CON UN CIRCUITO
NACIONAL
DONDE SE PRESENTARA
LO MEJOR DE LA PRODUCCIÓN
QUE CADA AÑO
GENERA EL TEATRO
EN PROVINCIA.

San Luis Potosí / Septiembre 2014



El siniestro plan de Vintila Radulezcu, Fotografía Enrique Gorostieta.

MOVER LA MUESTRA

ANTONIO ZÚÑIGA

Nuevamente para escribir sobre teatro, tengo que escribir de lo que he sido testigo. Sólo de aquello que he vivido, de aquello que ha dejado huella en mí. Nuevamente, he de escribir, sólo de mi experiencia, de cómo es que me ha ido en la feria. No soy académico, no soy teórico y no soy ensayista, por lo que, esto que ahora leen, seguramente navegará en los mares subjetivos e incluso erróneos del mundo de las ideas y de los conceptos, del quehacer teatral contemporáneo en general. Por eso, pido de anticipado paciencia y tolerancia con “el diferente” sobre todo, si los que lo leen, son especialistas en las lides de la academia y de la crítica.

Para escribir sobre la Muestra Nacional, su historia, sus alcances y propuestas, me declaro sinceramente y de antemano, imposibilitado. NO tengo los datos duros a la mano. Por eso me es necesario acudir a cierto sentimentalismo para referirme a estos asuntos. Me son más vivos ahora los rostros y personas que los datos, y me son más entrañables los emotivos momentos y las secuelas de las “buenas” o “malas” Muestras Nacionales que han dejado en mí huellas imborrables. Siento más vivo y más sincero eso, que las estadísticas y la numerología; si viene de mí, aclaro. Sobre los rostros que recuerdo y guardo en mi alma, prefiero escribir ahora.

Las fechas, las estadísticas, las proyecciones, los números de grupos que han ido, las veces que se han mostrado a públicos diversos, la asistencia o representación de tal o cual región, las veces que no han ido de tal o cual estado, los talleres innumerables que se han dado, las mesas de reflexión que se han hecho, los expositores, sus teorías y sus nombres y características, los espacios que se han recorrido a lo largo y ancho del país en más de 30 años de navegantes Muestras Nacionales. Sé que son muchos los datos, sé que han sido importantes todas estas cifras, y otras no tanto. Sé que forman parte de la historia de la Muestra Nacional, también los descabros y las omisiones, las más bajas pasiones que para el caso terminan siendo las más altas. NO se diga todo lo que se puede enumerar de las dificultades técnicas, las cantidades de actores, actrices, directores, dramaturgos, extranjeros, grupos, colectivos, monologuistas, que han estado y que han compartido de todo con los asistentes. Para bien y para mal la Muestra Nacional ha sido el receptáculo de todo eso. Seguro esos datos nos hablan y nos sitúan, seguro que, su conocimiento y exposición nos definen y nos proyectan, nos permiten descubrirnos, orientarnos a futuro. Nada mejor que esos datos, para vernos a la cara como en un espejo de agua transparente, sobre todo, si intentamos mejorar lo que se tiene que mejorar. Sin embargo, queridos amigos, me han de perdonar, yo esos datos, no se los manejo. YO NO tengo datos, más allá de las huellas que el teatro ha dejado en el grupo del que formo parte desde hace 30 años, más allá de las marcas que la Muestra Nacional ha dejado en el teatro que escribo, como actor profesional que me ha ayudado a ser, no tengo más información que las huellas que ha dejado la Muestra en mi cuerpo y sobre todo en mi ser hombre de teatro.

Soy un artista que nació y se ha desarrollado en buena medida, en la Muestra Nacional. Ahí di mis primeros pasos. Aquí mismo, sigo dando algunos de mis pasos. Ahí conocí a muchos de mis actuales amigos. Afortunadamente. Y a algunos que no llegan a enemigos a los cuales pueda considerar intolerables. (No se alegren demasiado, algunos ya están a punto.) Pero como sé además que en estos tiempos, eso que llamamos la Muestra Nacional está siendo por todos nosotros cuestionada (me parece bien el cuestionamiento, porque cuando hablamos de teatro me parece que la única certeza es que no hay certezas), escribo con cuidado. Tratando de sopesar las palabras. Tratando de no entrar en polémicas inútiles. Ni en esas discusiones que no apaciguan nada, y a las que somos también adictos los integrantes de esta masa a veces informe que llamamos comunidad teatral. Escribo tratando de agregar visión a la realidad y no sólo discutir. (Sin embargo bienvenida la discusión también si es necesaria.)

Desde 1991, fecha en la que participamos representando a Chihuahua con **Tomochic**, dirigida por el legendario Octavio Trías, a la fecha, he participado en por lo menos 15 emisiones. A veces, he llegado a pensar que sólo Alma Rosa Castillo tiene mayor número de “Muestras” que yo mismo. Esta circunstancia, aclaro, es sólo un aspecto más que se agrega a mi protagonismo. Lo cierto es que he ido un chingo de veces y he vivido muchos buenos y malos momentos, he conocido muchos buenos y malos hacedores de teatro, he aprendido muchas buenas y malas lecciones, he llevado muchas buenas y malas obras a lo largo de ese tiempo y he conocido a muchos amigos, de los cuales quiero citar a algunos a manera de botón de muestra de la Muestra.

Los Coronado y su Rino Enamorado

Con **Pescar águilas** conocí a Jesús Coronado y su grupo en la Muestra Nacional a finales del todavía siglo XX. Mucho se ha dicho de esta obra emblemática del grupo potosino, El Rinoceronte Enamorado. Lo que yo puedo agregar es que con ella, conocí a los Coronado. Padre e hijos artistas, padre e hijos, sobre todo, bravos y luchones. Inquebrantables y obsesivos. Visionarios y constructores. No se puede a la fecha hablar del teatro de San Luis Potosí, sin mencionar su tesón, su lucha y su obstinada raigambre. Porque Jesús y su compañía, sus hijos y su esposa, son gente de la tierra, que habla a través del teatro, de su tierra y de su pertenencia. Los conocí en la Muestra Nacional y los reconocí después en el Programa Nacional de Teatro Escolar en una de esas primeras y legendarias encerronas. Jesús me sorprendió por su elocuente sinceridad. Por su fuerza para defender sus principios, por su cohesión. Muérganos familiares. Mil cosas en muchas. Luego formamos parte del programa Teatros para la Comunidad Teatral y fui testigo de cómo defendieron a capa y espada las mejores condiciones para los participantes del programa frente al IMSS. Un programa que ha ido cayendo en la inoperancia por la torpeza institucional, por cierto. A la par que su teatro, su lucha por el gremio es de gran mención. Una congruencia pocas veces vista por mí en un grupo,

desprendida de su dirección. Arte teatral, difusión y promoción cultural llevadas de la mano. Una a consecuencia de la otra. Las dos tareas urgentes que ellos han logrado hacer ver como una sola. Aunque yo, por supuesto me quedo con su quehacer artístico. Trabajé con Jesús Coronado en el montaje de **Palomas**, como actor, al lado de Tere Rábago, y les puedo decir sin detenerme a pensarlo demasiado, que nunca he conocido a otro director más capaz para soportar las monstruosidades a las que somos capaces de llegar los actores y las actrices. Una lección de vida y de arte que le debo.

Trabaje también con Edén, en un remontaje de **Belice**, de David Olgúin, y le agradezco igualmente su generosidad. El Rinoceronte Enamorado es y ha sido invitado frecuente de las Muestras y la mayoría de las veces que lo he visto ahí, me ha parecido un grupo de relevancia nacional. Me parece además motivo para resaltar, que a pesar del tiempo se han seguido renovando, creciendo y aportando ideas y conceptos, montajes artísticos. Ahora, los tres Coronado son directores, y además de que Jesús sigue vigente con sus propuestas, Edén y Caín son una muestra de cómo el teatro y la vida van siempre juntos y de la mano. Prueba de sus intenciones creativas, de su trabajo, existen desde hace unos años, nuevos proyectos. Con lenguaje particular, con una voz que los define a cada uno, con todo por delante para seguir hablando desde sus trincheras particulares y como grupo. Rinoceronte Enamorado hay para rato. A los tres Coronado los podemos ver dirigir, actuar, escribir, producir, iluminar y difundir. Una escuela, o más bien dicho un modo de producción que se mama y que se proyecta a futuro.

Para nadie es ajeno saber cómo fue que estos tres compas, junto con su familia y amigos, levantaron un teatro, que sin duda es un ejemplo nacional. Un espacio hermoso y funcional. Un faro de luz, en San Luis Potosí y en todo México.

A la deriva, ahora o nunca...

En occidente radica Fausto Ramírez. A él y a Susana Romo, su mujer, los conocí en una Muestra Nacional allá por el 1996, 1997. En 2008, luego de su salida de la Universidad de Guadalajara, fundan y levantan, en una casa vecindad, A la Deriva Teatro. He sido de alguna manera testigo de su desarrollo y a la par de su proyecto. El mismo Fausto ha sido en dos ocasiones miembro de la Comisión Artística de la Muestra Nacional, y ellos siguen participando y siguen aportando a la Muestra, material de indudable valor artístico. Tengo en mi memoria y en mi aprendizaje, la obra **Cuatro bailes**, de Albert Espinosa, o más recientemente, siendo ya A la Deriva Teatro, la obra Pipí de Jaime Chabaud, o **Todas las Julias**, adaptación de la **Señorita Julia de Strindberg** y que para mí, fue una de las primeras y más logradas obras donde lo narrativo es llevado como **leit motiv** de la escena,

en un trabajo que resulta para muchos lúdico y lúcido. El grupo y Fausto Ramírez en esa puesta me hicieron voltear a ver con atención que los actores podían pasar de ser ejecutantes de la representación a simplemente ser activos en presente, sin demeritar la comunicación con el público. Esa actitud actoral permitía crear una sinergia interesante donde los espectadores de alguna manera aportaban material para la escena en el momento mismo de la presentación. Conociendo sus trabajos, fue como realmente conocí a Fausto y a Susana, pero también tuve la oportunidad de saber de ellos más allá de lo evidente, cuando conocí su espacio, y a través de ello, su compromiso social, su lucha por sostener una iniciativa independiente, incluso radical. Han luchado a brazo partido, ambos por sostenerlo hasta la fecha. A través de ese espacio, A la Deriva ha abierto un diálogo constante con los espectadores y ellos han logrado darle una identidad netamente independiente a su compañía. Identidad que se entrelaza con el trabajo de otros muchos grupos de Guadalajara que los une el mismo afán. Y con otros grupos del país y del extranjero. Fausto y Susana Romo, salieron de la Universidad para crear su propio espacio independiente y ahora no sólo han cambiado de casa, sino que han cambiado como artistas y siguen vigentes y siguen siendo necesarios. Justo en los tiempos de una Muestra Nacional en Guadalajara, pudimos conocer el lugar. Una casa vecindad acondicionada, donde pudimos ser testigos de cómo, lo que ahora es una práctica cada día más asumida se conforma como indispensable para el desarrollo del teatro contemporáneo. Porque no podemos estar hablando de teatro de vanguardia sin considerar en ello a los espacios llamados emergentes, que dan cabida a variadas voces jóvenes. A las propuestas que día a día sostienen temporadas y que cubren necesidades que las instituciones no cubren. Que propician un mayor acercamiento con la gente y que además hacen posible que hacia el interior de los grupos se rompa con el inmovilismo que a veces aqueja a nuestro teatro. No es poco decir esto, no es fácil. Pero grupos como A la Deriva Teatro son y seguirán siendo una muestra de cierta revolución social procurada desde la escena y desde los proyectos teatrales. Que hacer teatro no sólo es actuar y dirigir y producir teatro, sino también insertarse en la comunidad y hacer comunión con la gente de a pie. Hacer teatro, desde el patio, la azotea, los cuartos y baños y rincones de una casa vieja, es ponerle trapos menos rasposos al cuerpo y al alma de la escena. Eso es para mí, A la Deriva Teatro. Un grupo de muestra que conocí en una Muestra Nacional.

A la Mestiza le sobra el Power

A Conchi León la conocí, tal vez como la conocimos muchos, en una obra entrañable: **Mestiza Power**. Una obra que ha permitido a esta bomba yucateca, viajar y volar. Que nos ha permitido a todos conocer y amar la península de Yucatán. Conchi León llegó a la Muestra Nacional y la empoderó. A Conchi nada le ha salido gratis, no le han dado nada, porque todo se lo ha ganado a pulso y fuerza de teatro honesto. De teatro humilde, por lo sencillo y por lo contundentemente genuino es quien es dentro del teatro nacional. Un valor que Conchi ha sabido conservar y

alimentar. De **Mestiza Power**, Enrique Mijares escribe: “esta obra apela a la comprensión y a la tolerancia y de ahí a su aceptación, y es prueba fehaciente de la universalidad de un pensamiento que si bien se expresa de preferencia en monólogos, está abierto al diálogo con el Otro, con los Otros”.

Más recientemente, para patentizar la elocuencia de su persistencia y de su constancia creativa, en **Piedra de lluvia** podemos descubrir una Conchi León apegada a su tierra y a la cosmovisión de su gente. Una mujer tierra que nace de la tierra que vive y muere por su tierra. Esa es Conchi León. Yo la conocí en la Muestra y nos hemos acompañado en varias emisiones como espectadores o como participantes. Ella, una defensora de sí misma, y de todas las mujeres, en un mundo que lo que menos tolera es que seas tú mismo, es para mí un ejemplo, una constante enseñanza. Hace dos años, por internet, tuve el privilegio de escribir al alimón una obra con ella. Sin duda una de las experiencias mas conmovedoras que he vivido. También como actor es un privilegio compartir escena con esta maravillosa actriz. Conchi León es profeta en su tierra aunque para eso, tenga muchas veces que reclamar su sitio bien ganado. Y por eso, aunque ahora su dramaturgia y su trabajo como actriz, promotora y directora es cada vez más visto y reconocido, sobresale su calidad humana y su vigencia. A ella, también la conocí en la Muestra Nacional.



Taladro, Fotografía Raúl Kígra



El Caballero de Tehuantepec

De Marco Petriz, el caballero de Tehuantepec, casi todo está dicho. Sin duda, actualmente, una de las voces más completas del teatro nacional. Su permanencia, y no me temo equivocarme, ha tenido mucho que ver con la Muestra Nacional de Teatro. Lo he visto en varias y he conocido la evolución de su trabajo. He ido a su espacio y he convivido con él. Sin duda, Marco es un guerrero. Uno que comparte su poderío y su creatividad con los compañeros infaltables de su grupo. Pero sobre todo, ¡con su comunidad! Gabriela y Antonio, su actor y actriz más constantes, le dan soporte a la desquiciada y enfermiza obsesión de perfección de este artista.

Los he visto correr incansables por horas y horas, fatigarse y no caer, por noches enteras, entregarse al placer de ser y decir lo que se quiere, lo que sale del alma siempre, lo que les es necesario decir. Si queremos hablar de un teatro comunitario, originalmente comunitario, vayamos a Tehuantepec y demos constancia de este grupo. Sus obras son muchas, todas están planteadas desde la exigencia total, y desde la fuerza que da el conocimiento del entorno, del lenguaje que se maneja y de la condición humana. Sus obras son hermosas y son conmovedoras a rabiar y son muchas veces, estrujantes. Desde su pueblo, Marco y Gabriela han logrado tener presencia nacional e internacional. El grupo y sus montajes están siempre presentes en lo mejor y más comentado de distintas latitudes. Hace poco, Marco, además ha emprendido nuevas aventuras. Luego de que por años ha mantenido la constancia de su lenguaje, se ha aventurado a montar obras escritas por otros dramaturgos y lo ha hecho con éxito. La última **Otro día de fiesta**, con la adaptación de LEGOM, es un canto a la amistad. Agridulce ejercicio que destaca por el gran conocimiento que ha adquirido y desarrollado Marco y sus actores en su entorno. Yo recuerdo que a Marco y su grupo los conocí en Monterrey, hace ya casi 25 años. Fue una Muestra donde sus voces y sus presencias se elevaron más allá de las cabezas de todos, para después alojarse en el corazón. Así es Marco y su grupo, un tesoro compartido. Todos somos Marco, como diría el ya viejo nuevo refrán. Después lo frecuenté y lo admiré, y con el tiempo y después de muchas muestras, lo sigo admirando.

Estos son sin duda algunos, sólo unos cuantos de los muchos que he conocido en las muestras y que me han marcado como persona y como artista. Pero existen muchos más. Sería muy bueno, recoger en documento, sus labores y sus aportaciones. Puedo también nombrar a Cuatro Milpas Teatro, Mexicalí a Secas, TATUAS, La Universidad Veracruzana, a Martín Zapata de allá mismo; los podría también reseñar con la misma admiración y respeto. Más recientemente he conocido y seguido a Teatro Línea de Sombra, Lagartijas Tiradas al Sol,

o Vaca 35 Teatro. Todos importantes ya. Todos ejemplares, todos vigentes, todos actuantes. Todos para mí, fuente de inspiración. Su aparición, su vigencia y su presencia en los territorios de estas y otras latitudes, son invaluable. Ellos me han dejado huella, ellos y sus trabajos vistos en las distintas Muestras. Por ellos mismos, y por sus enseñanzas y por sus aportaciones al teatro nacional, es que yo sigo creyendo que la Muestra puede seguir. Que puede y debe renovarse pero no morir. Que en el empeño de todos puede estar el empeño de la misma. Que su instrumentación y su añeja maquinaria debe evolucionar, es verdad, pero que también su valor está en su historia y su contribución. Renovarse y no morir es para mí, el reto. Esa es la tarea que todos debemos tomar, es la tarea que nos corresponde. La Muestra puede ser la muestra de que nuestro teatro está cambiando, pero esencialmente porque nosotros estamos cambiando. Los que lo hacemos podemos ser capaces de dialogar y de procurar y mover lo inamovible. La Muestra fue hecha para unos propósitos que ahora se antojan lejanos, necesariamente esos propósitos se fueron transformando. Unas veces para mejorar, otras para no moverse, otras tal vez para dar pasos atrás. Sin embargo, era imposible que no sucediera. La Muestra Nacional puede moverse si todos los que año con año postulamos (en este año como 450) nos proponemos ahora, como en el origen, hacer de este instrumento algo que siga sirviendo al teatro, a los que hacemos teatro y sobre todo a los distintos públicos del país. Nosotros podemos mover la muestra y seguro, la muestra seguirá moviendo algo en el teatro.

NOSOTROS
PODEMOS
MOVER
LA MUESTRA
Y SEGURO,
LA MUESTRÁ
SEGUIRÁ
MOVIENDO
ALGO
EN EL TEATRO.

Carretera 45 Teatro A.C.



El siniestro plan de Vintila Radulezcu, Fotografía Raúl Kígra

CARTA AL TEATRO MEXICANO

ENRIQUE OLMOS DE ITA

CREADORES Y GESTORES DE TEATRO EN LOS ESTADOS
35 Muestra Nacional de Teatro. Monterrey. 2014.

Querido Teatro Mexicano:

¿Cómo estás?

Tal vez no me recuerdes, pero soy una de las bacterias que viven dentro de ti. Uno más de quienes se aferran a tus tejidos, se alimentan de tus fluidos; vivimos a costa de tu endeble sustento.

Un tipo molesto e impertinente, a decir de algunos.

Pesado.

Siempre he tenido problemas de autoridad.

Sucede esto cuando tienes un padre autoritario.

Te escribo esta carta porque me piden disertar sobre el teatro en los estados.

¿Qué te puedo decir a ti que no sepas?

La dificultad para poner en pie una puesta en escena profesional (con todo lo que implica ese término), llevar público, hacerle entender al burócrata de turno que el teatro tiene un lugar en la vida cotidiana de la sociedad, por un lado y por otro, arengar a los colegas, actores y creativos para continuar su formación, no dejarla a medias (no basta con tener un título universitario colgado en el salón de la casa).

Y buscar textos, ideas, temas, estructuras que vayan más allá de cierto convencionalismo.

Encontrar a los espectadores posibles.

Dejar de hacer teatro para teatristas.

Llevar a cabo la profesión teatral en México –en casi cualquier lugar del país– es un acto de resistencia, pero en la ciudad de México el heroísmo del teatrero tiene cierto prestigio. Está dotado de un hálito épico.

Cruzando Avenida Insurgentes, la épica se desvanece y se convierte en testarudez.

“¿Por qué hacer teatro en este o aquel lugar?” “Esta ciudad no es muy teatral, ¿no?”. “Aquí no hace falta esto”.

No es extraño, el prestigio procede de una tradición consustancial a la civilización mexicana y esa costumbre del teatro nacional es el centralismo más absoluto.

Se vive, se trabaja, se piensa para llegar a la ciudad de México. Estar presente en su cartelera infinita. Quizá por eso la mayor cantidad de dinero público gastado por las instituciones federales en relación al teatro profesional en

México se queda en la gran y horrible y contaminada ciudad de México.
(En realidad en tres o cuatro delegaciones del Defe, ni siquiera alcanza a cubrir al monstruo por completo).

A pesar de que en el resto del país tenemos más teatros, más público y más población.

Ni siquiera hay una repartición de 50-50%.

No.

Lo que cae a cuentagotas de INBA-CONACULTA para el teatro profesional –no en infraestructura, por favor, hablamos de gente que cobra por actuar, escribir o diseñar un montaje– son migajas.

Las migajas para los estados.

Presupuestos menores. Poca visibilidad. Nula preocupación mediática.

Para los creadores en los estados, para los grupos, para los jóvenes que acaban una carrera en arte dramático las subvenciones son mínimas.

~~Dinero público~~ que se pierde entre la lentitud de la federación para enviar los recursos a tiempo (liberan los presupuestos anuales a mitad de año cuando son benévolos) y la ineficacia de los funcionarios locales.

No existe ni siquiera un plan económico para fortalecer a las pymes culturales al interior del país (ni en la capital).

Y si uno analiza las becas del FONCA, los resultados de la programación del INBA-CNT, Muestra Nacional de Teatro y sus festivales y eventos especiales, los teatristas de la capital ganan en proporción, en presupuestos, en visibilidad. Incluso la propia Coordinación Nacional de Teatro patrocina un amplio (y benéfico) Programa de Teatro Escolar para el Defe.

¿Y los jurados? ¿Las famosas comisiones artísticas? ¿Ese órgano colegiado, plural y democrático? También suelen ser chilangos en mayoría.

Bien sabes Teatro Mexicano querido, que imperan sus criterios, sus filias, sus fobias, sus códigos postales. Su reuniones en bares *hipster* en las colonias Roma/Condesa. Permea la estética de sus cafés en la Narvarte y las quejas porque el metro estaba atestado o por la última manifestación que cerró Paseo de la Reforma.

¿Y qué culpa tenemos en el interior del país de esos humores?

¿Por qué pasa eso, querido, viejo y huidizo teatro mexicano?

Por el centralismo imperante me vas a responder; ya lo sé; esa tradición abolutísima. Por ejemplo, mientras muchos estados siguen sin alojar el programa de Teatro Escolar en sus salas, el INBA (institución federal, repito) gasta en los niños y jóvenes chilangos que tienen su propio gobierno (con presupuesto amplio para cultura) en decenas de presentaciones.

Pero bueno, nos hemos acostumbrado tanto al centralismo que lo vemos como un mal; un mal menor y necesario.

Incombustible.

Y eso es lo que más me duele, lo que más jode, Teatro Mexicano.

Sí, ya sé; vas a decir que estoy con el argumento de siempre, con el victimismo de quienes vivimos y trabajamos en el interior del país. Ya lo sé; y tienes razón; es nuestra culpa también. La comunidad teatral (repito, más allá de la Av.

Insurgentes) tiene miedo de pensar, exigir, de transitar como ciudadanos antes como súbditos.

¿Por qué no cambiamos el modelo centralista que nos circunda? ¿Por qué la Muestra Nacional de Teatro no se convierte en una política pública verdaderamente nacional que impacte a la mayor cantidad de ciudades?

Me he cansado de proponer un circuito nacional de teatro.

Y nada.

Proponer que todos los estados del país acojan una versión del programa de teatro escolar.

Y nada.

Ampliar y federalizar la red de festivales y que por lo menos cada estado ofrezca programación profesional de artes escénicas.

Y nada.

Las ideas no logran verificarse en verdaderas políticas públicas. ¿Por qué?

A mi también me gustaría saberlo, responder a esa pregunta. ¿Qué nos hace falta para cambiar los modelos anquilosados de producción y circulación teatral en México? ¿Por qué sigue siendo tan desventajoso vivir fuera de los

lugares hegemónicos del teatro nacional?

¿Por qué, querido y republicano Teatro Mexicano?

A ratos pienso que es un tema de carácter, de temperamento.

Nos gusta ser colonizados. Nos gusta el imperio de la torta de tamal. Nos seduce el acento chilango.

Ocurre lo mismo en las universidades del interior del país que ofrecen carreras de arte dramático. La mayoría de maestros –cuando no son los propios y mediocres egresados de esas facultades– son medianos artistas de la escena chilanga, que viajan, cual Américo Vesputio, a colonizar y nombrar los nuevos territorios.

Y se ha convertido en una práctica tan natural, que la hemos aceptado como propia. Somos colonia.

Eres provincia y sobre este montón de tierra edificaré mi teatro.

Es curioso, Teatro Mexicano, porque cuando uno trabaja en los espacios escénicos de la gran y monstruosa ciudad –a mi me ocurre con frecuencia en los últimos años– es tan evidente que la oferta los sobrepasó. Que a pesar de ser más de veinte millones de sistemas nerviosos metidos en esos pocos kilómetros, el teatro no es una de sus prioridades.

Y encima con tanto por ver, entre el teatro comercial, el universitario, el profesional, el semi profesional. Con foros escénicos independientes que se reproducen como los organismos unicelulares, el público posible se agotó.

No alcanza.

Cuesta mucho ~~dinero público~~ llevar a un solo espectador a los teatros ciudadanos. Mucho.

¿No te parece?

Esfuerzos monumentales en publicidad, agentes de prensa (con sus evidentes ruedas de prensa vacías), promotores, productores, decenas de técnicos que se aburren porque no tienen nada que hacer excepto cobrar las horas extras, boleteros, acomodadores, funcionarios de niveles varios y creadores escénicos que limosnean (salvo excepciones) cinco o seis decenas de espectadores por función en teatros públicos (y ni hablar de los privados, de las pequeñas salas que cancelan una semana si y la otra también funciones).

¡En una ciudad de más de veinte millones de personas!

Sí; entre más grande es la ciudad (y caótica) menos personas acuden.

En fin, querido y republicano Teatro Mexicano, deberías pensarlo mejor, eso de estar tan ligado, tan unido al quehacer escénico chilango.

La descentralización puede ser una buena idea. Que las obras circulen más y mejor. Y también la formación. Los libros, las ideas, los esfuerzos por pensar la vida cultural y teatral.

No le tengas miedo al debate.

Yo sé que te gusta la ciudad, que tu corazón es chilango; eso no te lo voy a quitar yo ni nadie, pero de vez en cuando está bien salir de tus avenidas atestadas de gente, de tus índices de contaminación asfixiantes, de las salas con poquísimos espectadores mantenidas con ~~dinero público~~.

Mientras en muchos puntos del país, espacios edificados con dinero público son alquilados a los artistas de la escena locales, a precios estratosféricos.

¿Por qué no haces nada contra eso Teatro Mexicano?

No seas indolente, por favor.

Más allá de los Indios Verdes hay mucha gente que necesita que la veas, que la escuches.

Deberías darte una vuelta por otras latitudes, pasear tus intermitencias, tus virtudes y defectos en otras plazas.

Conocer a fondo las necesidades discursivas, técnicas, formativas y estar más cerca de esos creadores.

No todos son tan insoportables como yo; te lo aseguro.

Yo también tengo muchos amigos ahí, en chilangolandia, dicho sea de paso. No me olvido. Y espero que si alguno de tus hijos defeños lee esta carta no se sienta ofendido (algo muy común entre ellos).

En el fondo todos somos chilangos (o queremos serlo).

El motivo de mi carta no son ellos, a quienes aprecio, sino la forma en que todos podemos ayudarte para que dejes de estar ahí, en el centro del país, sentado en tu silla hegemónica y hagas un poco de ejercicio y camines un poco.

Te muevas.

Es por tu salud, te lo aseguro.

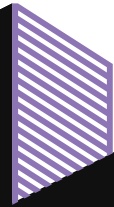
Pero eso sí te digo, Teatro Mexicano, ya cuando estés sobrio y puedas pensar un poco las cosas con detenimiento, que si queremos impactar a la sociedad mexicana en su conjunto, tenemos que pensar en el país entero, no sólo en su corazón duro y de concreto: la ciudad de México.

Espero que no te haya molestado mi atrevida misiva. Sí; yo también me estoy echando un trago (ahora mismo levanto mi Tom Collins a tu salud). Cuidate mucho, muévete un poco querido Teatro Mexicano y ten cuidado con los caudillos y patriarcas que se apoderan de ti con frecuencia (Luis de Tavira, por ejemplo), con los funcionarios con miedo a pensar(te), ~~con las políticas~~ públicas de otra época.

Te abrazo desde la ciudad más bella y airosa y futbolera del país.

Seguimos.

Enrique Olmos de Ita





Pedazos de Apocalipsis

A woman in a corset holding a hat, overlaid with a purple semi-transparent filter. The text 'POLÍTICAS TEATRALES' is centered over the image.

POLÍTICAS TEATRALES



LA MNT Y LOS CIRCUITOS TEATRALES EN MÉXICO

TOMÁS EJEJA¹

Considero que la Muestra Nacional de Teatro (MNT) en sus 35 años de vida por los objetivos que persigue y por su forma de funcionamiento, más que ser en sentido estricto una muestra, es una manera de ofrecer un tipo de recurso concursable por parte de la política gubernamental. En este sentido, la “muestra” se asemeja en varios aspectos a los programas gubernamentales de fomento artístico que en nuestro país tienen una presencia importante. Algunos de estos programas son el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y en su caso, las distintas variantes estatales del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA).

Probablemente si situamos a la MNT dentro de este tipo de programas, se puede contribuir al entendimiento de algunas problemáticas que le afectan. En este sentido, resulta necesario dar un rodeo explicativo para establecer algunos conceptos que permitan comprender mejor la situación existente. Para ello, en este texto primeramente se esbozará el concepto de circuito teatral para poder explayarse sobre los tres tipos de circuitos teatrales que existen en México, a saber: el circuito teatral comercial, el circuito teatral comunitario y el circuito teatral artístico. Una vez establecido lo anterior, se especificará que la acción cultural gubernamental en nuestro país interviene principalmente en el denominado circuito teatral artístico y en menor medida en el circuito teatral comunitario.

Partiendo de estas premisas, y diferenciando la problemática que aqueja específicamente al denominado circuito teatral artístico, se expondrá cómo las vicisitudes que aquejan a la Muestra Nacional de Teatro están fuertemente ligadas a este circuito.

¹ Profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Correo electrónico: ltejea@yahoo.com.mx
Blog: <http://azc-uam.academia.edu/TomasEjejaMendoza>

Circuitos teatrales en México

Se utiliza la denominación de circuito cultural para dar cuenta no sólo de la producción del bien cultural —sea éste un objeto, un sistema de objetos, un evento o una manifestación cultural— sino de la totalidad del ciclo origen-trayectoria-destino en su conjunto. Este ciclo está compuesto por distintas fases o etapas: origen (creación, producción), trayectoria (distribución, comercialización, exhibición), destino (consumo, recepción) y actividades que acompañan a dicho proceso en su conjunto (formación, conservación e investigación).²

Como se dijo anteriormente, se pueden mencionar tres tipos de circuitos teatrales en México: El circuito teatral comercial; el circuito teatral comunitario y el circuito teatral artístico.

Cada circuito cuenta con características específicas que resultan determinantes en términos de la lógica de su funcionamiento. Sin embargo, también tienen puntos en común. Las características generales de cada circuito están permeadas por su intencionalidad central. Así el circuito teatral comercial persigue, no de manera única pero sí indispensable, el obtener una ganancia económica. Por su parte, la intención principal del circuito comunitario es el desarrollo, mejoramiento, educación, diversión o, simplemente, la consolidación de la identidad entre un grupo o población determinada. A su vez, el circuito artístico pretende que sus productos generen un placer estético y que se conformen como una contribución al panorama artístico de la disciplina teatral en el país y, por tanto, busca desde el punto de vista del reconocimiento social primordialmente la aceptación de los expertos y conocedores que, por extensión, se traducirá en prestigio, valoración social y en su momento, retribución económica.

En este caso cuando se habla de la «intencionalidad central» no se alude a un referente psicológico o subjetivo del individuo actuante, sino a las condiciones imprescindibles de carácter social necesarias para que el proceso de desarrollo del circuito se realice. Cada actor social se desenvuelve de manera compleja en el circuito respectivo; sin embargo, más allá de su conciencia individual o de los intereses y objetivos particulares innegables, las condiciones sociales de reproducción del circuito, en tanto ciclo productivo, se convierten en requerimientos sociales indispensables para su desarrollo.

² Al respecto se puede consultar el texto: Ejea, Tomás (2012) "Circuitos culturales y política gubernamental". Revista Sociológica.

Así como los circuitos tienen diferentes finalidades sustantivas, también son distintos los espacios, los actores sociales y las instituciones en que se desenvuelven las etapas de creación, producción, exhibición, etcétera. Por ejemplo, el circuito comercial cuenta con escuelas especializadas para la formación de sus cuadros, fundamentalmente los actores. Las principales son las de Televisa y Televisión Azteca. El semillero del circuito artístico está en las escuelas de las instituciones públicas, por ejemplo, la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y el Centro Universitario de Teatro, por mencionar algunas. El comunitario no cuenta propiamente con escuelas para sus participantes, pues se trata de un teatro amateur, aunque por lo general sus maestros y directores han sido formados en las escuelas de otros circuitos. A partir de este esbozo, cabe plantear con un poco de detenimiento las características de cada circuito teatral.

CARACTERÍSTICAS DE CADA CIRCUITO TEATRAL

01

Circuito teatral comercial

El circuito teatral comercial es aquél cuyo principal incentivo, aunque no el único, es la obtención de una ganancia económica.

Las obras teatrales de este circuito son consideradas, en todo su proceso de gestación, producción y exhibición, una mercancía que se intenta vender en el mercado y, por tanto, cumplen con la lógica de compra-venta de cualquiera de ellas. El punto definitorio de su éxito —esto es, del correcto término de su ciclo productivo y reproductivo— estriba en la recuperación de la inversión y en la obtención de un plus económico que permita invertir de nueva cuenta en una puesta en escena y que, en términos sociales, se convierte en condición que hace posible la reproducción de los ciclos en este circuito.

La medida de su éxito es un parámetro objetivo y medible en términos de la ganancia monetaria y depende del alcance que cada productor se haya propuesto y de la respuesta del público asistente. No se está negando que en ocasiones los participantes de este circuito buscan además realizar una contribución artística o social, sino lo que se afirma es que estos propósitos, que pueden estar presentes en mayor o menor medida, resultan secundarios frente al imperativo económico que consiste en el factor determinante para su reproducción.

Este circuito tiene como fuente preponderante de ingresos la venta de boletos al público o la venta directa de funciones a distintas empresas, escuelas, sindicatos, etcétera, y como fuente secundaria la venta de publicidad o, en su caso y solo de manera esporádica, la financiación de alguna instancia gubernamental.

Generalmente en este circuito al montaje escénico se le concibe como «entretenimiento masivo», por lo cual, la publicidad y la promoción juegan un papel central para llegar adecuadamente a las masas y requiere de una fuerte cantidad de recursos monetarios, materiales y humanos. Salvo excepciones, únicamente fuertes empresas sólidas y consolidadas, ligadas a otros sectores del entretenimiento y a los medios de comunicación masiva,³ son capaces de participar con éxito en este circuito.

Por ello quienes participan en las diferentes fases de este tipo de puestas en escena, ya sean productores, directores, creativos o actores, suelen estar ligados también a los medios masivos de comunicación y el éxito de tales producciones depende sustancialmente de la promoción y del reconocimiento que obtienen sobre todo en el ámbito de la televisión. Es frecuente que sus elencos los encabezen actores que a su vez fungen como estelares en programas televisivos y cuyo imán en taquilla depende en mucho de un eficiente manejo de su imagen personal.

El aparato gubernamental participa muy poco en cualquiera de las distintas etapas del proceso general de este circuito y en todo caso su intervención se limita a establecer la normatividad en cuanto a las condiciones y requerimientos de salubridad, seguridad o de índole laboral que deben de privar en los espacios teatrales.

02

Circuito teatral comunitario

El circuito teatral comunitario es aquél cuyo principal incentivo, aunque no único, es la obtención de un bien comunitario, ya sea éste el desarrollo, la educación, la integración, la superación o el reforzamiento de la identidad de un grupo social determinado. Las obras teatrales producidas en este circuito son consideradas en todo su proceso como un espacio de desarrollo comunitario. El punto definitorio de su éxito estriba en que el objetivo de beneficio social se logre, lo cual no es

³ Por ejemplo, Ocesa y Televisa.

valorado de manera formal por ninguna instancia, y sólo lo hacen posible la satisfacción de la propia comunidad y la existencia de condiciones materiales de su reproducción.

Aunque hay excepciones en el circuito teatral comunitario, los productos escénicos no requieren ser validados públicamente en términos monetarios ni artísticos, basta con que la colectividad particular de origen y destino lo haga de manera privada. A diferencia de lo que ocurre en los otros dos circuitos, los procesos de puesta en escena —realización, producción y reproducción— se desenvuelven en la esfera de lo privado.

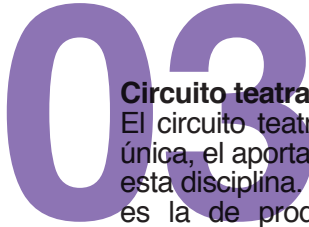
A diferencia también del circuito comercial y del circuito artístico, en donde los diferentes grupos, espacios escénicos y agentes teatrales se involucran constantemente en una o más puestas en escena, en el comunitario la relación entre los distintos agentes participantes resulta más restringida y por ello habría que hablar en realidad de múltiples circuitos, pues los distintos procesos de creación, producción y exhibición entre las distintas puestas en escena y otra están casi siempre desligados.

Al producto se le considera un elemento «formativo» para los participantes y es la comunidad quien lo realiza. Por tanto, no se puede hablar de un valor de cambio, como en el circuito comercial, sino de un valor de uso, pues se persigue la satisfacción directa de una necesidad, si bien intangible, de la comunidad: educación, integración, capacitación, superación. En la medida en que el bien cultural generado es de autoconsumo, el concepto de comunitario resulta apropiado para caracterizarlo.

Las obras de este tipo, vinculadas en sus etapas de desarrollo al diseño y a la acción de la propia colectividad, requieren para su realización de no muchos recursos materiales y económicos, amén de que su público está constituido por lo general por los miembros de la comunidad. El ingreso económico, cuando existe, es limitado y la comunidad de origen suele ser la que financia, por diferentes medios, todas las etapas de la puesta en escena.

Aunque el gobierno cuenta con espacios, programas y presupuestos dirigidos a este circuito, su intervención es fragmentaria y no abarca la totalidad de sus modalidades. Cuando lo hace, participa en algunas de sus fases, en particular la exhibición y la producción, a través de instancias municipales o estatales pero casi nunca del nivel federal.

El tipo de teatro que se realiza en el circuito comunitario se extiende a todos los contextos sociales y, en la medida en que no es propio de ningún grupo específico, darle seguimiento resulta complejo, pues las instituciones, comunidades o actores que lo producen y reproducen son múltiples y variados.



Circuito teatral artístico

El circuito teatral artístico es el que tiene como principal finalidad, aunque no única, el aportar una contribución al panorama general de la creación artística en esta disciplina. La condición central de reproducción de las obras de este circuito es la de producir un placer estético y a partir de ello, la obtención del reconocimiento por parte de expertos y conocedores, quienes al brindarle prestigio y validez la consagran como obra de arte.

En este circuito, entonces, no se pretende la conformación de un valor de cambio, como sí se hace en el circuito comercial; ni la de un valor de uso, como en el circuito comunitario, sino la de un valor simbólico que reditúa a fin de cuentas en la conformación de prestigio social. De esta forma, cuando se obtiene el pláceme del grupo de expertos, también se legitima el proceso de reproducción social por el cual se le asigna a los productos de este circuito el reconocimiento de ser obras con valor “artístico”. Con esto se le imprime su carácter excepcional y el hecho de conferirles el valor de «obra de arte» posibilita que sea producida y reproducida por la sociedad.

El calificativo de artístico atribuido a este circuito tiene pleno sentido en tanto adjetivo que caracteriza un circuito definido en términos de la «calidad» que el grupo de expertos dictamina como tal.

Concebir al producto como «arte» requiere de un público capacitado, conocedor y enterado que sea capaz de apreciarlo. La información relacionada con su funcionamiento, salvo excepciones, no llega a la población en general y el público masivo generalmente no asiste a sus presentaciones. En este sentido, la promoción y la difusión de estas puestas en escena resulta de bajo perfil.

Los vínculos de este circuito con las grandes empresas de comunicación y entretenimiento son menos directos que los del circuito comercial. Tiene una

cantera de productores, directores, creativos y actores que, si bien participan en los medios masivos, su actividad fundamental la realizan al margen de ellos. En ocasiones sus elencos los encabezan actores que también forman parte de los programas televisivos pero no en roles estelares, sino en papeles destacados de apoyo.

En comparación con el teatro comercial, requiere de inversiones de mediana envergadura, aportadas con mucha frecuencia por las instituciones públicas, ya sean instancias gubernamentales o instituciones educativas y solamente en casos contados, por grupos de la iniciativa privada que en vez de ganancias persiguen prestigio y reconocimiento. En este sentido, el ingreso económico proveniente por venta de boletos en taquilla resulta secundario.

Así pues, como se puede ver en este apartado, el gobierno tiene una participación directa fundamentalmente en el circuito teatral artístico y solamente en menor medida en el circuito teatral comunitario. Esto permitirá entender algunos de los elementos que explican la situación por la que pasa la MNT y que se comentan a continuación.

⁴ Se puede decir que el elenco de un espectáculo se divide en actores estelares (protagonistas y coprotagonistas), actores de apoyo (primera, segunda o tercera parte) y extras.



El sentido de la Muestra Nacional de Teatro

A partir de los planteamientos antes expuestos, habría que mencionar que el carácter y los objetivos que tiene la MNT resultan por demás ambiguos. No queda claro si en verdad es una muestra que busca presentar un panorama general del teatro que se produce en el país, o por el contrario, es una especie de concurso en el que se busca hacer una selección de los montajes de mejor calidad que se presentan a concursar.

En primer término, hay que mencionar que la MNT no tiene la estructura de un festival teatral. Si así fuera, los mecanismos de selección serían a través de una invitación simple del comité de selección. En un evento tipo festival, si bien se busca que acudan montajes de la mejor calidad, los propuestas no se ponen a concursar entre ellas y con ello se evita plantear que a los seleccionados se les considere como ganadores de unos sobre otros.

En cualquier caso, lo que queda claro es que la forma en que se está seleccionando actualmente a los participantes tiene presente constantemente, con mayor o menor éxito, el concepto de calidad artística. En este sentido, tiene como resultado el ser un evento que se enfoca fundamentalmente en el circuito teatral artístico, pues en general son los montajes de este circuito los que aspiran a cumplir con un estándar de calidad artística.

Por ello es necesario considerar que si fuera realmente una muestra representativa del teatro que se hace en el país, debería de poseer mecanismos de selección que permitiera invitar a montajes que estén ligados con el circuito comunitario (teatro estudiantil, teatro en reclusorios, teatro campesino, etcétera) y con el circuito comercial. En el caso del comunitario, se estaría pensando, al no ser un teatro profesional y al no contar con los recursos con que cuentan los otros dos circuitos, que la pretendida “calidad” de la que se habla actualmente quede relegada a un segundo plano.

Por otro lado, se caería en un efecto perverso que en mi opinión resulta poco deseable: se tendrían que plantear mecanismos para que las grandes empresas teatrales privadas que dominan el circuito teatral comercial también participaran. No cabe duda, que más allá de la calidad de los montajes que se presentan en el circuito comercial, por mucho tienen la más importante cuota de público asistente a sus salas y en términos generales y por desgracia, el público mexicano se forma teatralmente y concibe como tal, a las puestas en escena que este circuito produce. Por ello se tendría que pensar en que Ocesa, Televisa, Telmex, Producciones Mafe (familia Fábregas) entre otras, estuvieran presentes. Probablemente esto repercutiría en

una sustancial asistencia del público a las obras que en la Muestra presentaran este tipo de empresas, incluso, el ingreso económico en taquilla, seguramente permitiría recuperargran parte del costo de la totalidad del evento, pero también resultaría en que las obras del circuito artístico y sobre todo las del circuito comunitario pasarían totalmente desapercibidas.

Por ventura, las obras del circuito teatral comercial no están en la mira de la MNT, pues este circuito tiene su propio espacio, sus propias formas de promoción que desafortunadamente son las únicas que realmente tiene acceso a la publicidad en los medios de comunicación masiva obteniendo con ello un éxito que está ligado a la popularidad mediática de su elenco, lo cual nada tiene que ver con la calidad artística o con el compromiso social.

Ahora bien, más allá de que el circuito teatral comercial no está representado en la MNT, un problema nodal es que en la selección que se realiza, se mezcla sin tener conciencia de ello, los mayoritarios montajes del circuito teatral artístico con los minoritarios montajes del circuito teatral comunitario. Los primeros, tienen generalmente un mayor financiamiento económico y un mayor alcance artístico que los segundos. Estos, como se dijo en el apartado anterior, por sus objetivos y por su intencionalidad fundamental no tienen esa expectativa, por lo tanto, no deberían de ser tratados de la misma manera. En todo caso, debería de haber una selección y un tipo de presentación claramente establecida para unos y para otros.

Por otra parte, paradójicamente, como dicen algunos, pareciera que la Muestra termina siendo una muestra pero de las deficiencias y de la crisis permanente que vive el teatro en nuestro país. Yo considero que hablar de crisis del teatro de manera general resulta demasiado aventurado, más bien es una crisis que afecta solamente al denominado circuito teatral artístico, cuestión que se tratará a continuación.

DENOMINADO
CIRCUITO
TEATRAL
ARTÍSTICO




La susodicha "Crisis del teatro en nuestro país"

La definición y explicación del concepto de circuito que utilicé anteriormente sirve, en este caso, para establecer una idea central: la famosa crisis que afecta al teatro en nuestro país solamente está presente en el circuito artístico. Los otros dos, el circuito comercial y el circuito comunitario se manejan con lógicas distintas. A saber. El circuito de teatro comercial tiene un gran éxito, no vive una crisis.⁵ En todo caso, podremos estar disgustados por la baja calidad de sus montajes y de sus propuestas escénicas, pero como se ha dicho, ello no entra en sus intereses principales y en tanto su intencionalidad central de obtener una ganancia económica y a partir de ello poder reproducirse, está funcionando perfectamente bien.

Por su parte el circuito teatral comunitario, o los circuitos de teatro comunitario para decirlo en plural, también funcionan adecuadamente de acuerdo a su lógica específica. A pesar de viento y marea este tipo de circuitos siguen haciendo montajes y produciendo obra, porque los seres humanos cuando se trata de realizar una actividad creativa cercana a sus intereses y vida cotidiana, no entienden de crisis de los aparatos culturales nacionales. Esto lleva a una reflexión colateral que no está de más plantear en este momento. Siempre habrá personas haciendo teatro, o música o bailando o pintando, y no resulta arriesgado afirmar que los circuitos comunitarios seguirán teniendo continuidad, cuestión que solamente dudan aquellos que vaticinan su fin cometiendo el error de confundir la actividad creativa de los seres humanos con su formalización en los circuitos profesionales.

Ahora bien, el circuito en el que sí podemos hablar de una crisis, es el circuito teatral artístico: deficiencias en los esquemas organizativos, poca capacidad para gestionar recursos

⁵ Para corroborar esto basta ver los siguientes datos: Ocesa Teatro, una de las principales empresas del circuito teatral comercial de nuestro país tuvo 450 281 espectadores en el año 2012 y 508 344 en el año 2013. Igualmente sus ingresos en taquilla aumentaron de \$148 617 116 a \$ 268 583 408 en 2013. Y en términos generales el 33% de la audiencia teatral de 2003 a 2013, esto es 6.1 millones de personas, vieron obras producidas por Ocesa. Datos proporcionados por Federico González Compeán, Director General de CIE Internacional, en el evento Cultura y TLCAN el 26 de marzo de 2014.



económicos, convencionalismo en las propuestas escénicas, carencia de recursos artísticos de los creadores, salas sin público, etcétera. Una crisis que según como se le vea ya lleva mucho tiempo, pero seguirá presente hasta que las formas de producción y organización se adecuen a las condiciones necesarias para que exista un verdadero teatro con carácter artístico. En este sentido, los programas de fomento y estímulo a la creación artística del tipo concursable se han vuelto obsoletos. Abundaré más en ello.

Los programas gubernamentales Concursables

Los programas gubernamentales de tipo concursable, tales como el FONCA y el PECDA en México y varios otros entre los cuales probablemente se puede incluir a la MNT, así como sus similares en América Latina,⁶ han comprobado que son un medio eficaz para solventar el espinoso problema de administrar recursos económicos por demás escasos e insuficientes dentro de la política cultural gubernamental; pero han mostrado sus grandes limitaciones y poca eficacia para fomentar un verdadero desarrollo creativo y calidad artística en sus países o áreas respectivas.

⁶ Algunos de ellos son: el Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) en Chile; Fondo Nacional de las Artes (FNA) en Argentina; Fondo Nacional de Cultura (FNC) en Brasil; Programa Nacional de Estímulos (PNE) en Colombia; Fondo Concursable para la Cultura en Uruguay.

Este tipo de programas concursables, generalmente hechos por convocatoria abierta, se desarrollan históricamente de manera más pronunciada en un contexto de una política cultural basada en principios de administración pública de carácter neoliberal, en que ante la poca atención que se le brinda a la cultura por parte del sector gubernamental, se decide que los escasos recursos que se le dedican deben ser puestos a concurso, produciendo con ello que solamente unos cuantos tengan acceso a ellos. Así pues, se logra un doble cometido, por un lado, se reduce la presión sobre la política gubernamental al no dedicar mayores recursos a este sector al poner toda la atención en la competición y batalla por los recursos que entre ellos hacen los creadores y por el otro, se genera una corriente de opinión que sostiene que la culpa de no obtener los recursos la tienen los propios creadores que no obtuvieron la calidad suficiente para ser merecedores de obtener los recursos.

Por otra parte, existen argumentos que establecen las bondades de este tipo de programas, que enfatizan el papel que históricamente han cumplido en dos direcciones: por una parte, han contribuido a disminuir la discrecionalidad, que antes era ilimitada, en la asignación de recursos por parte de los funcionarios en turno y han permitido establecer las condiciones mínimas para que se genere una bolsa de recursos económicos que, aunque siempre insuficientes, se aseguran para ser destinados al fomento a la creación artística y no a cualquier otro programa emergente de carácter coyuntural o electoral. Por supuesto que podemos ver que el éxito en estas dos direcciones no ha sido de manera absoluta, pues es claro que en muchos aspectos la discrecionalidad en la toma de decisiones sigue estando vigente,⁷ por tanto, la toma de decisiones sigue estando muy cuestionada y los recursos económicos destinados a ellos no dejan de depender de los vaivenes de la economía y del contexto político de coyuntura.

Así pues, después de algunas décadas de funcionamiento como un instrumento central en la política cultural gubernamental dirigida al fomento de la creación y producción artística, podemos apreciar claramente los problemas que han generado este tipo de programas. Problemas atribuibles a una situación estructural y no meramente a sus modalidades de operación que en cierta medida también afectan a la MNT.

En primer lugar, un problema por demás importante radica en que por su propia naturaleza administrativa los fondos y programas concursables resultan en muchos aspectos incompatibles con la posibilidad de llevar a cabo una verdadera y creativa producción artística. Ya Theodor Adorno –crítico de la “industrialización de la cultura” en décadas precedentes- alertó en 1971 sobre el peligro que se establece en la relación entre la cultura y “la administración” de la misma.⁸ Al respecto, Eduardo Nivón previene que no se puede “abandonar” la cultura a la

⁷ Como lo he argumentado en otro lugar, muchos de estos programas, incluso los de más avanzada tales como el FONCA, siguen teniendo un carácter de alta discrecionalidad en la toma de decisiones. Se puede consultar: Ejea, Tomás (2011) Poder y Creación Artística en México. UAM-Azcapotzalco. México.

⁸ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (2012) Los Estados de la Cultura. Estudio sobre la institucionalidad pública de los países del SICSUR. Caracas Venezuela.

administración (a la gestión estatal, principalmente)... es fundamental no dejar que la política cultural sea diseñada e instrumentada por planificadores atentos exclusivamente a “objetivos, resultados y metas”, sino poner el acento en valores como “los derechos culturales, la importancia de la cooperación cultural y privilegio de valores de diversidad, sostenibilidad ambiental, participación, memoria, autonomía, solidaridad”.⁹

Lo que propone Nivón es pasar de las políticas culturales desde la administración a las políticas como contenidos:

“Al cuestionar la planificación, no deseo volver a la etapa en que los intereses subjetivos definían la política cultural, sólo quiero poner de relieve que la planificación no puede ser un ejercicio formal, libre de valores. Debemos evitar que las políticas culturales sean pensadas como parte de la ciega maquinaria de la modernización”.¹⁰

En segundo lugar, los fondos y programas concursables han inhibido contundentemente al trabajo de creación y producción colectiva y han hecho que tenga preminencia el empresario-artista. Este empresario-artista es aquel que nominalmente ha ganado algún tipo de apoyo concursable. El coreógrafo o el director de teatro, o aquel que juegue esta función, se convierte también en el empresario o “jefe” que contrata y pone las reglas del juego debido a que ha ganado ya sea el subsidio, la beca o el derecho a participar en determinado programa.¹¹ Esto también resulta nocivo para el trabajo creativo escénico pues la lógica central de trabajo se establece a partir de la producción de proyectos individuales, y no a partir de una continuidad de proyectos producidos a mediano y largo plazo. Consecuentemente se genera una inestabilidad productiva, pues los fondos conseguidos alcanzan solamente para el proyecto específico, con lo cual se pierde el sentido de continuidad y merma en mucho las posibilidades de compromiso y dedicación al trabajo creativo del colectivo.

Por otra parte, las posibilidades de reproducir el circuito productivo se vuelve muy complicado pues después de haber “levantado” un proyecto determinado, nada garantiza que se podrá continuar con el siguiente y esto hace que en cada proyecto se tenga que partir de cero, con el desgaste de producción y de público que eso implica.

Tercero, este tipo de programas están dirigidos fundamentalmente a promover la producción y solamente de manera limitada a la exhibición fragmentada, de los productos artísticos, pero casi nunca se dirigen a los procesos de recepción y del consumo. Por tanto no

⁹ Nivón, Eduardo (2006) La política cultural. Temas, problemas y oportunidades. CONACULTA. México. Página 132.

¹⁰ Nivón, Ibidem Página 132.

¹¹ El reciente trabajo de Lourdes Fernández Serratos resulta un buen ejemplo donde se describe cómo esta tendencia ha afectado al campo de la danza contemporánea en nuestro país. Se puede consultar: Fernández, Lourdes (2014) Procesos creativos en tres grupos de la danza contemporánea mexicana. Tradición y espacio social. Tesis de Maestría. UAM-Iztapalapa. México.

se hacen cargo de que se cumpla el circuito creativo completo, a saber: producción, circulación, exhibición y consumo. Esto origina importantes cuellos de botella en la circulación eficiente del circuito teatral, que produce entre otros problemas el que se tenga una relativa sobreproducción de bienes artísticos y la consecuente falta de fomento al desarrollo de públicos, genera lógicamente un escaso público que los atienda y por supuesto, un gran número de salas vacías.

Cuarto, los fondos y programas concursables no han podido contrarrestar, antes bien, en algunos casos han acentuado, los malestares que se presentan en la generalidad de los ámbitos en nuestro país: centralismo desmesurado y falta de credibilidad en la esfera política y social de la vida pública. Lo cual se refleja en dos de los principales problemas que tiene la MNT.

Con respecto al centralismo, decía Olga Harmony, “a estas alturas resulta un tedioso lugar común referirse al centralismo que rige en nuestro país en materia de teatro pero resulta necesario, una vez más, para entender el fenómeno de la Muestra Nacional de Teatro”. Esto lo decía en 2004 cuando la MNT cumplía 25 años de realizarse y no cabe duda que la aseveración sigue vigente.¹² Por supuesto que el centralismo no es exclusivo de la actividad teatral sino que se extiende al conjunto del ámbito cultural y al del contexto político y económico. Es precisamente en este punto donde los programas de gobierno deberían de estar diseñados para contrarrestar esta tendencia; por el contrario, pareciera que han sido diseñados para continuarla y hasta para promoverla. Con respecto a la muestra que está por llevarse a cabo en noviembre del 2014 en la ciudad de Monterrey se presentarán 35 obras, de ellas 18 (51%) provienen del DF, 11 (31%) de los estados de la República, 4 (11%) del estado sede y 2 (6%) por invitación institucional.¹³ Se necesita definitivamente una nueva forma de plantearse la selección de los montajes. Probablemente sería bueno evaluar la posibilidad de regresarle a la MNT su sentido original cuando José Solé, como titular del entonces Departamento Teatral del INBA, la diseñó pensando en esta problemática y la llamó Muestra Nacional de Teatro en Provincia.¹⁴

Por otra parte, la falta de credibilidad es un fenómeno que aqueja a nuestra sociedad y los visos de solución cada vez se alejan más. En el caso de los programas concursables, tales como la MNT, esta situación se encuentra constantemente presente. Un elemento del mecanismo de selección que debe ser eliminado estriba en que los miembros de la dirección artística encargada de elegir a los que tendrán un lugar en la Muestra son nombrados directamente por los funcionarios gubernamentales respectivos. Más allá de las buenas intenciones de los funcionarios en turno, la conformación de sus miembros, siempre será blanco de sospechas y reclamos. Por más que los miembros de la dirección artística intenten ser justos y que traten, como se dice coloquialmente, “de repartir el pastel lo mejor posible”, de todos modos el hecho central sigue siendo que los seleccionados son elegidos por seleccionadores que no son nombrados con verdadera legitimidad por un consejo representativo del gremio.

¹² Esta afirmación se encuentra en el libro: Muestra Nacional de Teatro. 1978-2004. CONACULTA-INBA-CITRU. Página 131.

¹³ <http://www.muestranacionaldeteatro.com/resultados.php> Consultada el 20 de septiembre de 2014.

¹⁴ El nombre de Muestra Nacional de Teatro en Provincia se mantuvo durante varios años. Fuente: Muestra Nacional de Teatro. 1978-2004. CONACULTA-INBA-CITRU. Página 13.


A manera de conclusión

La MNT necesita ganar en credibilidad. Transparentar cuáles son los mecanismos y quiénes son los encargados de elegir a los integrantes de la dirección artística. Así mismo, se requiere establecer a priori cuáles son los criterios para la selección de los montajes que se exhibirán, y no simplemente tratar de justificar a posteriori la selección realizada. Si de verdad es una muestra nacional se necesita que las regiones tomen decisiones importantes, pues resulta contradictorio con el espíritu nacional que las resoluciones se tomen en el centro. Hace falta, en su caso, dejar claro si es un programa concursable, y entonces establecer mecanismos adecuados para tal fin y así mismo, asumir las consecuencias de lo que esto implica.

No está de más esbozar una idea que me parece relevante. En la cuestión artística y cultural padecemos un problema que va más allá de los meros inconvenientes organizativos. Se han aceptado las formas impositivas de la política a nivel nacional, el autoritarismo y el verticalismo, sin poner reparo en ello. Es cierto e históricamente se puede constatar que el arte puede socavar las raíces de un sistema autoritario, sin embargo, lo que ha sucedido en nuestro país es que se ha generado una conformidad con el sistema político y social a todas luces injusto e inequitativo, aceptando la ilusión de que el estado de las cosas no se puede mejorar. Así, la generalidad de los creadores artísticos en nuestro país ha dejado de cuestionar, de provocar o de subvertir el orden, lo cual trae como consecuencia que sus productos artísticos acaban siendo regodeos personales, discursos superficiales o simplemente buscadores de fama y compensación económica. Se pierde entonces el sentido subversivo, rebelde y contestatario, lo cual, desde mi punto de vista, es un elemento consustancial al arte. Probablemente sea ésta una de las cuestiones nodales que está afectando seriamente al circuito teatral artístico, incluida la Muestra Nacional de Teatro.

Septiembre de 2014

SE PIERDE
ENTONCES EL
SENTIDO
SUBVERSIVO,
REBELDE Y
CONTESTATARIO





LA CUESTIÓN NO ES CREER O NO CREER

JUAN MELIÁ

La fantasía, para mí, no es algo opuesto a la realidad. La realidad, lo que tomamos por nuestra realidad ordinaria está siempre constituida de una manera ideológica y la fantasía es la estructura fundamental de sentido que permite que se sostenga como realidad. Slavoj Zizek.¹

Las políticas, programas y proyectos que se realizan desde la gestión cultural deben ser considerados como herramientas que respondan a una disciplina, a un entorno, a necesidades y tiempos específicos. Lo anterior no es ninguna novedad o un invento emanado desde la premura del hoy, o desde la “nueva gestión cultural”, que convierte a promotores en emprendedores, sino que es una simple y llana realidad. Así como también es cierto que cada política cultural, o acción lanzada, desencadenará una reacción que debe ser leída y evaluada para que se permita la adaptación y la reconstrucción de formas de operación, el trazo de nuevos objetivos e indicadores y el desarrollo de modos específicos y necesarios, ante realidades cambiantes, desde lo creativo y desde lo propiamente operativo de la gestión.

Nuestro entorno, el de las artes escénicas mexicanas actuales, es de difícil lectura. Es complejo de habitar en su totalidad. Sea por su extensión geográfica, que multiplica realidades y necesidades, o por lo inacabado del proceso de descentralización iniciado varias décadas atrás. Lo anterior ha tenido como consecuencia que convivan en ritmos y esquemas, a veces incompatibles, acciones de política cultural de alcances y modos no desarrollados en un esquema integral. Dichas arritmias se pueden apreciar en el complejo entramado de nuestro **modelo explosionado de operación**, en donde la atención hacia la disciplina de las artes escénicas se desarrolla desde varias instancias de los diferentes ámbitos públicos y a veces privados, lo que provoca una desconexión no deseada. Esto es fácil de reconocer dentro del sistema integral de lo teatral, en donde existen desde segmentos atendidos a otros no contemplados, existen desde segmentos duplicados a otros de alcance parcial y en general, observamos un mapa poco legible en su conjunto que cuenta con posibilidades de interacción no siempre visibles.

¹ Zizek, Slavoj: “No necesitamos profetas sino líderes que nos animen a usar la libertad”. Por Andrés Barba, 10/10/2014. Entrevista publicada en el Suplemento El Cultural. www.elcultural.es/revista/letras/Slavoj-Zizek-No-necesitamos-profetas-sino-lideres-que-nos-animen-a-usar-la-libertad/35261

A lo anterior se debe sumar la diversidad de creadores y especialistas teatrales que conviven hoy en nuestro país, en la época en que se cuenta con el mayor número de centros de formación académica para la especialidad. Por lo que es igualmente difícil de visualizar la enorme diversidad de tendencias y generaciones que cohabitan nuestro entorno escénico. Algunas de ellas formadas con un modelo de sostenimiento y operación de una época que podríamos llamar de "profundos concursables", otras que aprendieron a vivir "entre épocas" conviviendo con los gigantes y creando en gran parte al actual sistema, lo que resultó en una poderosa generación ya consolidada y de claro discurso propio. A estas tres generaciones se les quieren sumar los más jóvenes, que recelan absolutamente de lo preconcebido en la búsqueda de cuál camino es el que les pertenece. Perfecto símil de padre a hijo adolescente que nos ayuda desde el cuestionamiento o empalme de generaciones, a contar con la necesaria nueva lectura o gesto que rompa el hábito, disloque estratos y redimensione procesos.

El ya mencionado proceso de descentralización inacabado, por razones de tiempo y forma, siempre será mutable, lo que no debe ser considerado igual a inalcanzable, mas sí condiciona a que las políticas y acciones que se desarrollan desde los diferentes frentes no siempre tengan el alcance necesario. Es importante que detectemos como se producen las acciones que se tornan prácticas de descentralización centralizada, así como se adoptan modelos y parámetros no necesarios para ciertas realidades, por lo que se debe redefinir el rol de los gobiernos locales y su enlace con lo regional y lo federal, en un sentido de doble vía. Con lo anterior se evitará que apoyos específicos, destinados al desarrollo de lo cultural en general, no beneficien de manera clara y puntual a lo teatral, que conlleva en sí siempre la necesidad del otro, sea ese otro espectador, cómplice, gestor público o independiente, creador, investigador, crítico, constructor o creativo.

Esta necesaria **Articulación**, con mayúsculas, es en donde lo puntualmente geográfico debe combinarse con la necesaria definición de políticas y acciones. Es decir, lo local, regional, nacional y su vinculación con lo internacional, deben articularse en programas y formas de operación conscientes. Valores como la itinerancia, la interacción, la movilidad y los alcances amplios se tornan indispensables y deben ser motivación permanente.

La articulación nos posibilitaría un elemento también indispensable, la **ampliación** de vida de las obras. Es hoy día absolutamente necesario, sea para que las mismas cuenten con tiempo de maduración y crecimiento creativo, así como para que la inversión de trabajo desarrollado y lo económico, sea este público o independiente, reditúe en todas sus dimensiones. Para que esto se produzca, las posibilidades de ingresos económicos y apoyo institucional deben multiplicarse, haciendo que no sólo se puedan generar o mantener las producciones vivas vía fondos concursables, sino aumentando la asistencia de público que beneficiaría automáticamente el valor de la taquilla, así como de los ingresos que las giras o participación en festivales puedan generar, en vías de un balance entre la autogestión y el irrenunciable soporte del Estado.

Esta ampliación de la fecha de caducidad de las producciones, incidiría por tanto en la **calidad** de las obras. Inclinando el tiempo invertido, al ahora principalmente enfocado a la consecución del nuevo recurso, para el siempre nuevo proyecto, hacia un balance que favorezca esquemas que permitan mantener las obras en repertorio; se incidiría hacia equipos de trabajo más estables y por lo tanto reconocibles, en su discurso artístico y de gestión; se huiría entonces de proyectos donde se está poco comprometido con el resultado final, de corrientes de moda y de discursos unificadores o importados, hacia discursos propios con formas realmente necesarias, sea en ámbitos que vayan desde el cuidado de lo patrimonial, de las diferentes épocas lejanas o cercanas, a los gestos de nueva creación o por su vinculación con procesos donde la disciplina es una herramienta de cohesión y reflexión social inevitable, por el compromiso ineludible con nuestra sociedad, de ser al tiempo, espejo, documento y puesta en crisis.

La búsqueda, la **competencia** por el espectador, se libra entonces en diferentes territorios. Partiendo del mal enfocado cuestionamiento entre lo cultural y lo comercial, hasta los espacios escénicos, de los públicos a los independientes. Dentro de estos últimos, también podríamos incluir la acepción, desde los subsidiados a los que no cuenta con apoyo público. Lo que resulta importante es sumarle a los anteriores territorios la variable de cuántos son los que realmente programan temporadas, y además están abiertos a la participación en circuitos articulados. Estas dos condiciones nos llevan, por un lado, a ampliar la presencia y formas de sostenimiento de salas independientes hasta el convencer a los espacios escénicos públicos de que el esquema de temporadas es absolutamente necesario; y también, nos obliga a realizar todos los esfuerzos necesarios entre comunidad y gestores para que la circulación, la gira, no sea sólo un anhelo. El aumento de la asistencia sería entonces una consecuencia obligada de la fórmula [calidad + discurso reconocible + presencia constante], para provocar que la cifra de las ahora 69 de cada 100 personas que no han asistido al teatro en nuestro país, se revierta.²

El **apoyo** al creador en nuestro país está siendo una constante que ha diversificado sus opciones con el paso de los años, a través de convocatorias nacionales y regionales, fondos concursables, estímulos fiscales y la participación en fondos multinacionales, como base de esquemas de reparto y sostenimiento. Dichos apoyos se han enfocado de manera prioritaria a lo creativo y a la producción, pero no a las estructuras independientes de exhibición y gestión, lo que ha provocado el incremento exponencial del número de creadores que se ven obligados a tomar rumbos y formas similares. Lo anterior produce embotellamientos constantes y falta de canales claros para la **inclusión** de nuevas generaciones hacia el esquema de lo profesional.

² Dato extraído de la "Encuesta Latinoamericana de hábitos y prácticas culturales 2013", realizada por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). <http://oei.es/xxivcie/encuestalatinamericana2013.pdf>

Estas convocatorias deben estar atentas a cómo las necesidades creativas actuales amplían o modifican las necesidades a atender, y cómo son los procesos encarnados en laboratorios y acciones de creación colectiva. También es fundamental, que estos estímulos incidan en lograr un mayor balance entre el ingreso económico de sostenimiento público y los otros ingresos posibles.

La **dimensión participativa** es fundamental para que las políticas, programas y acciones mencionadas se lleven a cabo, por lo que deben construirse y evaluarse entre gestores y comunidad. A través de espacios de catarsis, donde exista la posibilidad de disenso, donde se den estrategias de encuentro para que el sistema cuente con todos los segmentos y articulaciones necesarios. El punto de encuentro para la puesta en crisis y al tiempo para la generación de nuevos proyectos, debe estar aunado a procesos de administración y **gestión** más cercana para responder a lo que realmente necesitan los tiempos y modos de la disciplina teatral.

Partiendo de que hoy día vivimos en una época donde buscamos la transparencia en acciones y decisiones, deberemos generar las oportunidades para que nuestro sistema de lo teatral se torne integral, pero teniendo siempre el cuidado de no provocar la homogeneidad, porque como nos previene el filósofo Byung-Chul Han: “La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual.”³ Cada acción que desarrollamos puede encontrar o no, su razón de ser dentro del sistema integral de nuestro teatro actual. Cómo se engarza la Muestra Nacional de Teatro, a 35 años de su nacimiento en dicho esquema, hacia dónde debe inclinarse, sobre qué razones y objetivos debe juzgarse o realizarse, sobre qué deficiencias y fortalezas debe resignificarse hacia los próximos tiempos. Los proyectos de tal dimensión, como la que tiene históricamente la Muestra Nacional de Teatro, deben ser capaces de constituirse en plataformas, en vasos comunicantes que permitan la aparición del acontecimiento, en el sentido en que lo plantea Slavoj Zizek: “El acontecimiento es precisamente aquello que no puede ser creado, lo que nos sorprende. El mejor ejemplo que se puede dar de la idea de acontecimiento es enamorarse de alguien. Es algo contingente, sencillamente sucede, pero cuando uno se enamora su vida cambia por completo.”⁴ Una plataforma de encuentro necesaria, donde se encuentren desde lo creativo a la crítica, de la puesta en crisis a la propuesta, de lo formativo a la gestión.

Para provocar **acontecimientos**, nuestra comunidad teatral necesita espacios de crítica y encuentro, lo que también debe suceder en la Muestra Nacional de Teatro. Desde su creación, los tiempos han cambiado, también los modelos y con ello las necesidades. Diferentes esquemas han dado respuesta a diferentes intereses y estructuras. Es tarea fundamental que se analice cuál es el papel de esta herramienta de gestión, así como de lo que ella puede o no generar. Es inevitable para los grandes proyectos, ser un elemento de referencia, en ellos se juzgan sus alcances y su utilidad, se evalúan sus razones y motivos, y el tiempo siempre los

³ “La sociedad de la transparencia” (Transparenzgesellschaft). Han, Byung-Chul. Herder Editorial, 2013.

⁴ Zizek, Slavoj: “No necesitamos profetas sino líderes que nos animen a usar la libertad”. Por Andrés Barba, 10/10/2014. Entrevista publicada en el Suplemento El Cultural.

condena hacia el pasado, hacia el “antes era mejor”, hacia un incierto museo, ese lugar traicionero que es la memoria, que borra lo bueno y lo malo, dependiendo desde dónde y por quién sea observada, recordada o aludida.

La Muestra Nacional de Teatro mexicana no puede huir de lo anterior, ni del peso de su historia, ni del peso de la realidad del hoy. Por lo que esta mirada hacia ella se multiplica en relación a desde dónde y desde cuál de las múltiples vías de observación o uso es referenciada. Es particular que normalmente sea vista desde sólo dos perspectivas: desde el afuera, desde aquel que no participa en la Muestra; y desde el adentro, desde aquel que de manera temporal o permanente la habita. Estas dos visiones pueden cambiar y multiplicarse a partir del perfil de quién sea el que observa. Es claro que un visitante internacional a la misma la leerá de una manera tal, en donde siempre la comparará con su entorno, no con el nuestro. Al igual que no será la misma lectura la de un tallerista, a la de un técnico, ni tan siquiera será similar la de un dramaturgo a la de un actor. ¿Qué observa o lee el de adentro? ¿qué observa o lee el de afuera? ¿qué le pedimos unos y otros? ¿qué nos da y qué se queda en el deseo? ¿corresponde la Muestra Nacional de Teatro a las necesidades de su entorno y temporalidad?

¿CORRESPONDE
LA MUESTRA
NACIONAL
DE TEATRO A LAS
NECESIDADES
DE SU ENTORNO
Y TEMPORALIDAD?

Para mí es claro que la Muestra, en cualquiera de los modelos posibles, debe contribuir a la articulación y debe ser capaz de proponer la reflexión y la puesta en crisis, tanto de sí misma como del acontecer teatral en nuestro país. También me es claro que debe cumplir con múltiples objetivos que parten del conocimiento de las diferentes realidades -lo que se busca a través de la itinerancia-; de que se estimule desde sus acciones la circulación y la movilidad; el que posibilite nuevos modelos de encuentro y complicidad entre gestores; y el que lo cuestionado en sus esquemas de discusión interior, tenga la posibilidad de ser conocido y discutido, en entornos más lejanos y con mayor alcance temporal que únicamente los días de realización de la misma.

Corresponde entonces a la Muestra ese espacio de intercambio, al tiempo que de reconocimiento y de encuentro entre generaciones. Donde su programación deberá corresponder a cada época con la que vaya encontrándose, siendo entonces corresponsables los creadores, los curadores y los gestores de la misma. Como ha sucedido y seguramente seguirá sucediendo, el modelo de curaduría, de selección de obras participantes, será modificado con el paso del tiempo; pues ha sido y será el mayor de los retos a los que se enfrentan gestores y miembros de los equipos de selección. Siempre existirá un cuestionamiento a lo programado y extrañamiento por lo no incluido. Las razones seguramente serán mutables, pero siempre rondarán de cerca temas tan necesarios como la calidad, el discurso propio, la pertinencia, el compromiso y los modelos de producción. La lectura de los **acontecimientos creativos** nunca ha sido fácil y ha sido cuestionada por unos y aplaudida por otros, pero creo firmemente que lo que es propio e incide en la historia de las disciplinas artísticas permanece, se vuelve referencia, se vuelve sujeto de imitación o disparador hacia la siguiente nueva creación. Las curadurías de la Muestra siempre deberán provocar o buscar dichos disparadores, incitadores, deberán incluir estas obras que por su construcción y alcances, se han convertido en necesarias.

En nuestro sistema, es claro que conviven varias realidades y que las sostienen diversas fantasías, utilizando este último término en el sentido que comenta Slavoj Žižek: "(...) y la fantasía es la estructura fundamental de sentido que permite que se sostenga como realidad". Dejemos de lado el creer o no creer, y enfoquémonos en procesos que sean porosos, que nos permitan enfrentar la diversidad para convertirla en ejemplo de convivencia y de estructura múltiple, de pertenencia. Todo, a través de consenso y complicidad, de puesta en crisis y construcción de sentido entre la realidad y la fantasía, las nuestras y las de los otros.

A TRAVÉS
DE CONSENSO
Y COMPLICIDAD





PLANES DE LARGO ALIENTO

RICARDO GARCÍA ARTEAGA

Después de 35 años de experiencias en la Muestra Nacional de Teatro (MNT) (1978-2014) y diversas estrategias para su organización, convendría reflexionar sobre su futuro. Preguntarnos si conviene seguir con el modelo actual o explorar diferentes estrategias para sus próximas ediciones. Pienso que la única manera de mejorar la MNT es que mejore el teatro mexicano a lo largo y ancho del territorio. Para que esto sea posible tienen que existir planes de largo aliento, que cuenten con una voluntad política para su realización. Los planes deberán tener un seguimiento específico en cada Muestra sin importar los cambios en la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes o los cambios sexenales. Pretender que con las actividades en los ocho días de la MNT las cosas cambiarán es pecar de ingenuos.

A continuación presento algunas ideas para considerar en el modelo de organización de la Muestra Nacional de Teatro.

La MNT no funciona como una muestra representativa del quehacer teatral nacional. La Muestra actualmente es más un festival, porque existe una convocatoria, donde se manda una carpeta con video, y una comisión artística, nombrada por el Coordinador Nacional de Teatro, la cual decide sobre las obras participantes y su organización. La comisión es rotativa en cada año y se integra con gente de teatro y autoridades de los estados, incluido el DF. Esta comisión corre el peligro de escoger obras de lugares donde exista mayor calidad y cantidad de obras, como lo demuestra el aumento en los últimos años de las obras representativas del Distrito Federal. En las siguientes páginas presento algunas propuestas para la elaboración de una agenda con planes de largo aliento que pueden tener relevancia para el Teatro Nacional.

PROPUESTAS PARA LA
ELABORACIÓN DE UNA
AGENDA CON PLANES DE
LARGO ALIENTO
QUE PUEDEN TENER
RELEVANCIA PARA
EL TEATRO NACIONAL.

Plan para posicionar las obras a nivel Nacional

Para que esto sea posible, las obras tienen que tener más de 100 representaciones en diferentes espacios. Con esto las obras maduran y encuentran diferentes hallazgos con los nuevos espacios y públicos. Al mismo tiempo que la economía del grupo mejora y tiene a la obra en su repertorio. Para conseguir esto, son necesarios los circuitos teatrales o circuitos de distribución de los espectáculos en foros estatales e independientes, así como internacionales.

El armado de los circuitos independientes y estatales tiene que ser apoyado por planes específicos de las políticas culturales federales, estatales y municipales. Por ejemplo se pueden apoyar a tres grupos de teatro del estado coproductor de la Muestra, para producir una obra cada uno, las cuales se presentarán en la Muestra y en una gira posterior.

Otra forma es apoyar, como lo hace el Ministerio de Cultura de Argentina, con una beca anual a un grupo específico. La beca consiste en pagarles la luz, agua, y renta del inmueble durante un año. La condición para estos grupos es realizar tres producciones teatrales y tres talleres para la comunidad de la cual forman parte. Esto es con el objetivo de que los grupos, al pasar el año de la beca, continúen su labor de una manera independiente y autónoma. Por otra parte, esto ayudaría a la creación de circuitos alternativos para las obras teatrales y la búsqueda de temas, lenguajes escénicos y modos de producción que correspondan a las diferentes poblaciones y barrios. Estas becas se revisarían cada año en una mesa de reflexión sobre los nuevos espacios en el estado sede de la Muestra, y lo sucedido en los años anteriores.

Plan de información y análisis de políticas culturales

En este plan se informará sobre el plan nacional de cultura y sus cambios anuales. Por otra parte se revisarán las leyes federales, estatales y municipales sobre los espectáculos. Así como las novedades sobre los trámites, los pagos de los impuestos, así como las inclusiones en el seguro social para los miembros de los grupos teatrales. Se revisará la distribución y uso del dinero utilizado en las artes, así como los planes de las becas para el teatro.

Plan para posicionar las obras a nivel internacional

La Muestra funciona como un escaparate para posicionar a las obras en el nivel nacional e internacional. Esto último ha crecido por las reuniones con los diferentes promotores estatales e internacionales realizadas durante la Muestra. Sin embargo, se tendría que hacer una mesa de reflexión y análisis sobre las experiencias de grupos participantes en festivales nacionales e internacionales.

Plan para realizar una investigación sobre la situación del teatro en el Estado sede

La investigación puede desarrollar los siguientes puntos:

01

Elaboración de directorios estatales de: Escuelas de Teatro, Grupos teatrales, Directore(a)s, Dramaturgo(a)s, Actores y actrices, Escenógrafo(a)s, Crítico(a)s, Productore(a)s, investigadore(a)s, documentalistas, becas y estímulos estatales, entre otros.

02

Elaboración de directorios estatales y nacionales de profesionales del teatro.

03

Conformación de un Centro de Documentación e Investigación de las artes escénicas en cada estado. Éste puede ser en una universidad, escuela de teatro o en un teatro. El Centro guardará de una manera adecuada los programas de mano, críticas, bibliotecas de los diferentes donantes (dramaturgos, directores, actores, críticos), así como sus archivos de fotos, videos y objetos personales. Se podrían iniciar investigaciones sobre la historia del teatro local, estatal y regional.

04

Estudios de públicos locales, estatales y nacionales. Estudios del diálogo de las obras con los públicos.

La investigación previa a la Muestra puede servir para consultar a los diferentes profesionales del teatro sobre los talleres que se pueden impartir durante la Muestra. También en la Muestra pudiera organizarse una mesa de trabajo sobre la problemática de los profesionales del teatro del estado sede junto con las autoridades y profesionales de otros estados.

Plan de intercambio entre profesionistas del teatro

El intercambio entre profesionistas teatrales se realizará con un espíritu de reunión e intercambio verdadero. Para que esto se realice los participantes se tienen que quedar más de dos días en la Muestra. Las reuniones de intercambio pueden ser cada dos o tres días entre directores, actores, escenógrafos y productores, con público participante.

Plan de intercambio con profesionistas de las otras artes

La Muestra invitará a profesionistas locales de las otras artes, pueden ser literatos, músicos, pintores, bailarines, profesores, con el propósito de intercambiar y discutir los problemas de producción y las estéticas contemporáneas. Esto fomentará el intercambio y posicionamiento del teatro en relación a las otras artes.

Plan de intercambio con los empresarios locales

Se realizarán reuniones locales, estatales y nacionales para fomentar los patrocinadores. Es importante recordar la estrecha relación de la Cigarrera la Moderna con la Muestra Nacional de Teatro en Monterrey en el año 1978.

Plan para la realización de una relatoría sobre las obras y mesas de reflexión de la Muestra

Tres investigadores podrían hacer la relatoría que dieran cuenta de lo sucedido y pudieran esbozar las diferentes tendencias sobre: las estéticas, las temáticas, los modos de producción, las formas constantes de la dirección, actuación y escenografía. Estos estudios anuales nos podrían acercar a la descripción de una cartografía teatral nacional, así como de sus cambios y transformaciones.

A manera de conclusión, considero que la construcción de una agenda teatral con planes de largo aliento permitiría ser más objetivos en la evaluación anual en las Muestra sobre el desarrollo del arte teatral nacional.

La Muestra Nacional de Teatro es una apuesta necesaria, pero siempre debería de estar en permanente cuestionamiento y autocrítica, sin temor a los poderes fácticos o de grupos dentro del gremio teatral. Ésta es la única manera de que podamos crecer como profesionales del teatro y enriquecer nuestra vida personal al ampliar nuestros horizontes culturales y nuestra política cultural nacional.



LA MNT: EL ESPACIO DE COHESIÓN DE LA COMUNIDAD TEATRAL

GABRIEL YÉPEZ

El teatro es política con otros medios... la dimensión política concierne a las modalidades con las que un teatro articula las relaciones de trabajo en su interior y con el exterior. Cómo estructura su dinámica de grupo, cómo frena la inevitable entropía, cómo decide reaccionar y realizar sus propias necesidades y visiones a través de los medios técnicos y artísticos del oficio.¹
Eugenio Barba

Las relaciones de la Muestra Nacional de Teatro con las estéticas y modos de producción del quehacer teatral nacional son altamente complejas. Una de las razones en las que radica esta complejidad se debe a la relación dialéctica establecida entre la estética (forma) y la producción (medio para obtenerlas) en la que una no puede funcionar sino en relación recíproca con la otra. Si bien el ámbito estético y el de producción están integrados cada uno por distintas lógicas y modos de operación, la convivencia óptima entre ambos es fundamental ya que uno es siempre generador y resultado del otro.

A lo largo de los 35 años de la realización de la MNT hemos tenido la oportunidad de testimoniar una basta participación de grupos y compañías teatrales y una remarcable cantidad de propuestas destacadas que conforman hoy en día la riqueza del quehacer escénico mexicano. En estas más de tres décadas de existencia, este evento nacional (el único en nuestro país) ha logrado conjuntar a profesionales y especialistas del teatro nacional e internacional y ha podido ofrecer una interesantísima cantidad de talleres que contribuyen a la formación de artistas venidos de todas las regiones del país. Sin embargo, estos 35 años de trayectoria no han logrado otorgarle a la MNT la identidad de referente indiscutible de la creación teatral ante la comunidad teatral y mucho menos, ante los aparatos oficiales de cultura a nivel nacional.

¹ Eugenio Barba, Una fuerza oscura llamada Eros, entrevista de Diana I. Luque. Revista Primer Acto. N. 346. Pág. 14.1/2014. Madrid.

El presente análisis intenta identificar algunas de las causas que han impedido la configuración de la MNT como un campo² de cohesión de la comunidad teatral de nuestro país, para poder trazar algunas líneas de acción directa y tangencial que posibiliten dicha configuración a futuro. La reflexión que aquí se comparte responde a una auténtica preocupación y a un compromiso con la articulación de nuevas perspectivas que contribuyan a generar estrategias de acción sobre la función del único evento de magnitud nacional dedicado al arte teatral y su realización como potencializador de la producción teatral. Con este objetivo, el presente texto aborda la “dimensión política” del teatro como asunto de comunidad, su puesta en relación con aspectos relativos a componentes estéticos, políticos y sociales en función de un evento anual de nivel nacional, analizando las modalidades de relaciones articuladas hacia dentro y fuera de la comunidad teatral.

Hemos mencionado anteriormente algunos de los aspectos que ha logrado consolidar el encuentro anual de la MNT. Cada uno de ellos significa un punto ganado para la creación teatral en el contexto de un país en el que la única certeza es la incertidumbre y en el que las voluntades políticas en todos los niveles, particularmente en los de cultura, se presentan como momentáneos y pasajeros al quedar sometidos al parecer de los funcionarios de gobiernos federales y estatales en turno. Estos actores políticos cambiantes y, en ocasiones obtusos, han conformado el complejo panorama de circunstancias para la realización de un evento anual a lo largo de 35 años de existencia. Teniendo en cuenta este contexto lanzamos algunas preguntas que servirán de ejes de reflexión y propuestas de acción: ¿Cómo podemos instaurar estrategias de cohesión para fortalecer la producción teatral? ¿Cómo podemos hacer para que los medios de producción teatral a nivel nacional sean adecuados para las estéticas que pretendemos? ¿En qué medida una muestra nacional es el espacio para lograr tales fines? ¿Qué nos corresponde hacer a todos en conjunto y qué nos corresponde hacer a cada uno, para provocar ese cambio?

01

Dentro de las clasificaciones realizadas en relación a los distintos tipos de capital (recursos) existentes en nuestra sociedad, el sociólogo francés Pierre Bourdieu distingue cuatro: el capital económico, el capital cultural, el capital social y el capital simbólico. Estos cuatro tipos de capitales se conforman para integrar un campo (espacio social) específico. Para profundizar en nuestro acercamiento tomamos dos de estos tipos de capital que resultan relevantes para la consolidación de la MNT como un posible espacio de cohesión para la comunidad teatral: el **capital social**, que se centra en la capacidad de movilizar

² Por campo nos referiremos al “espacio social” descrito por Pierre Bourdieu como un sistema de posiciones sociales definidas en relación con las otras que en este caso implican a las instituciones culturales a nivel nacional, los contextos culturales y educativos (formación) y todos los otros actores implicados en la creación teatral.

en provecho propio redes de relaciones sociales, y el **capital simbólico**, generado a partir de “cualidades” reconocidas por los demás dentro de las que nos interesa mencionar: reputación, notoriedad y prestigio. Entender el funcionamiento de acción y aplicar estos dos tipos de capitales es una tarea fundamental para proveer a la MNT como espacio de cohesión de la comunidad teatral ya que su inclusión procuraría un cambio sustancial hacia el interior y el exterior de la comunidad. La combinación de estos dos capitales lograría que la MNT adquiriera una relevancia que hasta hora no ha podido ostentar. Si con cada emisión de la MNT logramos movilizar al campo teatral activando redes y relaciones en favor de la producción escénica podremos obtener la notoriedad, reputación y prestigio necesarios para instaurarla como un verdadero espacio dedicado no solamente a la exhibición del teatro, sino como una cita obligada para generar estrategias de producción que terminarían por enriquecer las cualidades estéticas de nuestro teatro.

Ahora bien, lograr una tarea de esta naturaleza no es un asunto menor y se requiere de un accionar conjunto, de poner en marcha un proyecto que trascienda las individualidades y los periodos de gestión en las instancias implicadas en su realización. Cómo se puede iniciar este tipo de transformación y cuáles serían los componentes para ponerlo en marcha.

Comúnmente, los referentes de comparación de la MNT están integrados por características o formas de operación de algunos festivales internacionales dedicados al arte teatral. Este margen de comparación ha conformado varios aspectos positivos relativos a las cualidades estéticas, sin embargo ha procurado una serie de imprecisiones que han fomentado varios aspectos negativos que encontramos necesario identificar. Para hacer esta distinción iniciaremos por precisar y distinguir las características de un **festival** y las de una **muestra**, para poder entender sus capacidades y objetivos y en base a ellos poder proponer una serie de modificaciones.

De acuerdo con su definición un **festival** es, en una de sus significaciones, el conjunto de representaciones dedicadas a un arte.³ Dentro de los festivales dedicados al arte teatral encontramos al referente más destacado en el Festival de Aviñón realizado anualmente en Francia durante el verano y en el que la calidad de las obras presentadas está sometida a los criterios de los directores del festival, actualmente Olivier Py y su equipo de selección. En un

³ Diccionario de la Real Academia de la Lengua. RAE. En línea : <http://lema.rae.es/drae/?val=festival>
Consultado el 22/09/2014. Consultado el 20/09/2014.

caso más cercano, e inspirado por este festival francés, tenemos en México el Festival Cervantino realizado en la ciudad de Guanajuato, que si bien no está dedicado exclusivamente al arte teatral, sí es un claro referente de las artes escénicas y la música a nivel mundial. Ambos ejemplos nos sirven para entender estos espacios bajo la definición anterior “conjunto de representaciones dedicadas a un arte”. En los dos casos de festivales citados específicamente, el “conjunto de las representaciones” se encuentra subordinada a los criterios de selección de los directivos de estos. Su objetivo es presentar una selección “adecuada” a los fines perseguidos como pudieran ser: fomentar un cierto tipo de práctica, mostrar la relevancia de un cierto tipo de manifestación, destacar la convivencia ideal de conceptos y realizaciones en la obra de tal o cual creador, marcar una línea sobre un tipo de creación particular, en fin, entre muchos otros aspectos que en ocasiones se encuentran relacionados con intereses ajenos al campo del arte. En estos dos casos y de muchos otros festivales, la importancia radica en la calidad artística (componentes estéticos) de las obras presentadas, mismas que contribuyen al prestigio y con ello a la permanencia del festival en cuestión. Debido a estos criterios, una de sus características es que no se relacionan de manera directa con los ámbitos de producción de las obras presentadas, su procedencia, su metodología, el contexto de creación en la que se desarrollan, etcétera. Podemos decir entonces que en la sección de obras destinadas para ser exhibidas en el marco de un festival lo que cuenta es la obra terminada, la obra como producto artístico. Un producto de calidad adecuado en relación con los parámetros establecidos por los organizadores y que es presentada para introducirse en el mercado regional, nacional e internacional. En este sentido, los festivales cumplen de manera destacada la función de vitrinas para el intercambio en circuitos de arte.

Por otra parte veremos que la definición de *muestra* es entendida como porción de un producto que sirve para conocer la calidad del género, una parte extraída de un conjunto por métodos que permiten considerarla como representativa de él y, finalmente, como señal, indicio, demostración o prueba de algo.⁴

El lector podrá notar que estas definiciones nos remiten directamente a un universo de análisis de laboratorio en el que los fines perseguidos son el estudio de un todo a partir de una porción o fragmento (*muestra*).⁵ Es decir que bajo esta definición se abre la posibilidad de entender la obra (porción) como parte de un conjunto (campo) y considerarla representativa de éste. Como podemos notar, la definición de *muestra* a diferencia de la de *festival*, establece una relación entre

⁴ Diccionario de la Real Academia de la Lengua, RAE: En línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=muestra> consultado el 20/09/2014.

⁵ Este tipo de definiciones y su carácter casi científico tienen resonancia con los términos empleados actualmente para la creación escénica como lo es el Laboratorio de creación, y que como mera referencia mencionamos brevemente.

la obra como indicio de algo que va más allá de ella, un “algo” que la contiene y la determina. Retomando la idea de **campo** dada por Bourdieu como espacio social, podemos decir que en la definición de **muestra** se establece la relación entre la obra (artística) y el campo (espacio social) en el que fue producida.

Esta primera distinción entre los significados de festival y muestra, no es una mera distinción semántica sino que nos permite entender las diferencias entre un evento y otro, sus dimensiones, alcances, funciones y sobre todo, sus objetivos. Bajo esta primera distinción afirmamos que si bien ambos eventos no se contradicen de manera práctica, su procedencia, función y finalidad es muy distinta. El festival sí cumple con la función de **vitrina** y es, en todo caso, más cercano a lo que hoy en día es la MNT y que se ha llamado de manera superficial “la fiesta del teatro”. A diferencia de un festival, una muestra es la presentación de “una parte” en relación con “un todo” y es aquí en donde esta diferencia se hace sustancial, ya que en ella radica la importancia de un evento que implica una tarea cuasi etnográfica del teatro en sus contextos particulares (regiones). Esta relación del “todo” y la “parte” implicada en la definición de **muestra** nos abre un margen de acción interesantísimo para poder imaginar mecanismos que no sólo presenten productos artísticos terminados, sino que activen la producción teatral en cada una de las regiones de procedencia. A manera de síntesis podemos decir que si apostamos por la realización de una muestra del teatro nacional basada en la definición aquí expuesta, no sólo estaremos convocando a la presentación de obras específicas, sino que estaremos abriendo el espacio para conocer los campos de procedencia en las que éstas se generan. Este cambio de concepción sobre un evento anual fomentaría, tal vez, la práctica teatral como un **Habitus**⁶ dentro de cada una de sus regiones.

Con base en lo anteriormente expuesto, consideramos que un punto de acción fundamental para lograr configurar a la MNT como un espacio de cohesión de la comunidad teatral, consiste en que ésta sea integrada por obligatoriedad con la participación anual de cada uno de los 31 estados de la Federación y el Distrito Federal. A continuación, centraremos nuestra argumentación para exponer las ventajas que esta consideración implica.

⁶ Habitus entendido por Bourdieu como un esquema de percepción, pensamiento y acción.

02

La inclusión anual de los 31 estados y el Distrito Federal significaría un cambio de perspectiva sobre la composición de un evento anual de esta magnitud. Este cambio no es paradigmático, sin embargo, en él radica la posibilidad de lograr un espacio de cohesión y representación nacional sobre el arte teatral, y más aún, sobre los medios para producirlo. Ahora intentaremos describir algunas de las relaciones entre la estética (formas) y los medios de producción existentes en nuestro teatro a nivel nacional y que debido a la actual operación del Comité de selección de la MNT, más cercana a la de un festival, contribuyen de manera negativa a la construcción de un espacio común.

02.1

Al existir un criterio de selección basado en la calidad artística y en la propuesta estética bajo el cual solamente las mejores propuestas a nivel nacional son integradas, se deja siempre del lado la producción teatral de algunos (demasiados) estados de la República. Esto provoca por lo menos dos aspectos negativos que conviene resaltar para los fines de esta reflexión:

1. Que el centralismo existente en la capital en materia de formación, producción y exhibición del arte escénico y teatral siga siendo desproporcionado en relación con los demás estados.⁷

2. Que los estados que no logran mostrar un resultado adecuado para ser incluido y mostrado a nivel nacional, se queden fuera y sean declarados como desiertos. Al declarar desierta la participación de un estado, las compañías provenientes de éste pierden la oportunidad de mostrar su trabajo. Al no mostrar sus trabajos, pierden un espacio en el cual mostrar las cualidades de su teatro (carencias y debilidades). Estas debilidades detectadas por el Comité de selección y que son las causas por las cuales han quedado fuera, al no ser mostradas, seguirán existiendo irremediablemente, relegando aún más la producción de dichas compañías. Finalmente, al quedar fuera de la atención nacional, las prácticas teatrales de los estados sin participación, permanecerán sin modificaciones favorables *ad infinitum*.

SEGUIRÁN
EXISTIENDO
IRREMEDIABLEMENTE

⁷ Esto es contundente en el numero anual de obras participantes provenientes del Distrito Federal.

La MNT podría configurarse como un espacio en el que anualmente se pudiera mostrar, exponer, atestiguar, valorar, la situación del teatro en cada uno de los estados y ser el espacio en el que, a nivel nacional, se muestren los indicios de la creación de cada uno. A partir de cada una de las obras participantes se podría tener un panorama de la conformación de las compañías y su capacidad de gestión, la producción de la obras, la propuestas estéticas, los elementos conceptuales utilizados en la creación, la calidad de los intérpretes como resultado de la formación adquirida, etcétera. Cada una de las obras participantes se podría leer y mostrar a nivel nacional como el indicio del quehacer teatral en el estado proveniente. De esta forma, se estaría cumpliendo con la definición de **muestra** que hemos revisado anteriormente.

Este tipo de lectura inversa desde cada obra (el resultado) hacia los componentes que la integraron (medios de creación), nos ayudarían a conocer la calidad de la producción teatral en los Estados y proponer estrategias para resaltarlas o modificarlas. No se trataría de excluir lo que no tiene el nivel ideal, sino de generar un mecanismo en el que todo el teatro del país logre mejorarlo. No se trataría de un concurso en donde el premio es la participación, sino de un evento en el que a partir de la participación nacional de creadores y especialista teatrales se puedan generar cambios positivos para cada una de la regiones de proveniencia.

Mostrar lo mejor del teatro y dejar lo menos bueno a un lado, es seguir reproduciendo una conducta de producción social en la que sólo se muestra lo bueno de un país y se relega lo malo. Una lógica implementada por un mercado en el que la oferta y la demanda obligan a resaltar los aspectos positivos de un producto y a excluir los negativos. Bajo esta lógica, la única certeza que generamos es que los estados con mejores resultados seguirán obteniendo más apoyos a la producción, mejor oferta de profesionalización, y más espacios de exhibición, mientras que los estados que obtengan menores resultados permanecerán con una menor producción, una formación más escasa y espacios de exhibición cada vez más difíciles de conseguir. En consecuencia, los estados sin representación nacional permanecerán como un lugar poco interesante para fomentar el quehacer teatral imposibilitando, aún más, la práctica de los grupos locales.

02.4

Con base en la cadena de consecuencias aquí descrita, debemos hacer la siguiente afirmación. Si la calidad de las obras de algunos estados no es la adecuada para participar a nivel nacional, no es por razones azarosas o externas, se debe exclusivamente a que el apoyo y la inversión estatal en materia de educación, cultura y creación artística se encuentran en una pésima situación. Las carencias de las propuestas teatrales solamente muestran las carencias de la creación artística del estado del cual provienen. Como ha revisado Pierre Bourdieu en su estudio sobre las bases sociales del gusto, las condiciones sociales generan la relación entre el gusto y la educación, estos son el resultado de la cultura, entendiendo la cultura como el “estado de lo que es cultivado”, de lo que es generado en un contexto determinado.⁸ Con base en ellos, la calidad del teatro de los estados debe ser entendida como el resultado del sistema educativo, cultural y artístico de los propios estados.

02.5

Uno de los principales problemas de nuestro país es el contraste económico generado por la concentración de riquezas y capitales. La diferencia económica existente entre regiones y estados es altamente contrastante. Es con base en la economía de cada región que se puede acceder a recursos destinados a fines educativos y culturales que, en su conjunto, favorecen, en mayor o menor medida, el desarrollo de la creación artística. Dentro del campo teatral se encuentran distintos **capitales** que hacen posible la creación y que Pierre Bourdieu distingue como: el **capital cultural**, que integra los recursos relativos a los grados de formación académica, (escuelas de nivel básico, medio y superior), currículos académicos (posgrados, diplomados, talleres, residencias de profesionalización, etcétera). El **capital económico**, consistente en apoyos (federales, estatales, regionales), y por supuesto, los espacios institucionales e independientes, en los cuales mostrar el trabajo de los grupos. Estos dos tipos de capital determinan la creación teatral y tienen repercusiones en el **capital social** del teatro y por supuesto en el **capital simbólico de éste**.⁹

El contexto de cada región y estado en el que se desarrollan la cultura (como acción de cultivar) y la creación artística se determina por los vínculos que se generan desde los recursos destinados a la formación, entendiendo ésta como un conjunto de saberes adquiridos a través del aprendizaje y su puesta en práctica. Esto nos obliga a precisar que el contexto de cada unos de los estados del país conformado por los

⁸ Bourdieu analiza estas clasificaciones en su libro La distinción (1979), en el que a partir de un riguroso análisis y casos de estudio específico desarrolla su teoría sobre el criterio y las bases sociales del gusto.

⁹ En el apartado I, hemos distinguido los cuatro tipos de capitales descritos por Pierre Bourdieu que conforman el ámbito social.

distintos tipos de capitales es determinante para la creación artística y que ésta no es un mero asunto de vocación, inspiración y talento, sino un medio de conocimiento que debe estudiarse, practicarse y ejercerse.

02.6

Operar un criterio de selección nacional, bajo la lógica de un festival, teniendo la posibilidad de incluir o no a un estado de la federación, no es una tarea democratizadora, sino por el contrario, esto genera una sobrepaticipación de ciertas ciudades del país en detrimento de muchas otras. Llevar a cabo una selección general con criterios y “estándares de calidad” idénticos en todo el país es dar por hecho que todos los estados del país tienen las mismas condiciones de producción. Esta forma de operación más que ser un indicador **-muestra-** de la buena o mala situación del teatro, termina por reforzar la diferencia existente entre un estado con medios para la producción y uno en el que la creación teatral permanece marginada. En consecuencia, seguimos resaltando las cualidades y excluyendo los defectos reafirmando la lógica del mercado selectivo operado por los festivales.

En otras palabras, no se trataría de mandar solamente a la obra brillante y excepcional a concursar a nivel nacional, puesto que ya dijimos que no se trata de un concurso para un festival, se trataría de que en un espacio nacional una compañía de cada estado, previamente seleccionada por sus aptitudes, pueda mostrar el nivel real que posee en cuanto a la creación teatral de su localidad. De esta forma, la MNT se volvería un espacio de exhibición no sólo de la compañía, sino de los componentes que la configuran, de la manera en que se presenta. Al mostrar lo mejor de cada estado provocamos que se activen nuevas estrategias de producción en la creación teatral a nivel estatal. Al primar un criterio de selección que incluye o excluye estados, lo único que se genera es destacar la excepción y no la norma.

02.7

Otro de los aspectos relevantes para la inclusión de todos y cada uno de los estados de la federación en una muestra anual es el relativo a la gestión cultural. Como hemos visto en apartados anteriores, los capitales definidos por Bourdieu implican diversos aspectos que nos han servido para estructurar nuestra argumentación, estos capitales (social, cultural y simbólico) no pueden existir sino a partir de su relación con el capital económico. El contexto actual de las prácticas culturales y artísticas de nuestro país es sumamente complicado, debido a su estrecha relación con otros campos de convivencia, principalmente el político. En este paisaje, los recursos destinados a la producción artística se ejercen con un alto grado de vulnerabilidad, una fragilidad que pende de la voluntad y prioridades de los

dirigentes en turno. Dentro de este complicado aparato de gestión de recursos existen diversos niveles, siendo sin duda uno de los más vulnerados el ejercicio de recursos a nivel estatal. Actualmente tenemos casos registrados en los que se han detenido apoyos a proyectos de larga data, apoyos dedicados a la creación artística y teatral debido a circunstancias poco claras. Al llevar a cabo una selección a nivel nacional que anualmente deja afuera a la mayoría de los estados, lo único que fomentamos es la indiferencia de las secretarías de cultura estatales y regionales hacia la creación teatral. Al no incluir a la mayoría de los estados en este evento nacional de gran magnitud, las posibilidades de obtener recursos por parte de los grupos de dichos estados se vuelven aún menos favorables y por consecuencia el dinero que se podría haber ejercido en esa localidad a favor de la creación teatral se destina a cualquier otra cosa. Si logramos incluir a las 32 entidades que conforman el territorio nacional en la MNT, lograremos conformar un espacio de cohesión, una vitrina, una cita obligada que demandará que el estado de proveniencia otorgue anualmente los apoyos necesarios para lograr representantes de calidad.

028

Consideremos que el número seleccionado de obras participantes de la MNT se encuentra en relación directa con el número de estados de la federación, y que en función de esta distribución, el número de veces en que un sólo estado participa corresponde al número de estados que se dejan fuera. Así, por ejemplo, si el DF participa con diez obras, se dejan fuera a las obras de diez estados. Esta desproporción en la participación sólo genera desconfianza para los grupos interesados en participar y fragiliza la emisión de la MNT como espacio cohesionador de la comunidad teatral.

De ninguna manera nos referimos a que la selección sea arbitraria, ésta se basa en un criterio estético consensuado por el Comité de selección, sin embargo, esta selección al estar subordinada a la calidad artística de todo el país, va a focalizarse necesariamente, en las regiones en donde la formación, la producción y la exhibición teatrales son más favorables.¹⁰ Bajo esta lógica de acción y siguiendo el ejemplo que hemos puesto, podemos prever que, de no hacer un cambio, en el futuro el resultado seguirá siendo que los diez estados que quedaron fuera de la selección permanezcan fuera del interés nacional y por lo tanto, que sigan quedando relegados de los aspectos de formación, producción y exhibición a nivel estatal.

¹⁰ Basta con revisar el Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de México 2010, CONACULTA, para darse cuenta del centralismo existente en nuestro país en materia de educación superior, educación artística y espacios de exhibición.

02.0

Volver obligatoria la inclusión de cada uno de los estados de la federación, no significa eliminar los criterios de selección estipulados con base en la calidad artística. Estos deberán seguir existiendo, pero serán ejercidos y aplicados a cada uno de los estados. La selección realizada por el Comité de selección en función de la producción estatal no estará delimitada por las selecciones realizadas previamente por las muestras estatales de teatro, pero sin duda, éstas serán un referente importante. Una de las razones por las cuales es necesaria una selección realizada por parte del comité conformado a través de la Coordinación Nacional de Teatro y no por parte de cada uno de los estados, es que con ello se mantiene una mayor imparcialidad y objetividad, superando los intereses y las preferencias de grupos de poder locales.

02.10

El hecho de plantear el espacio de la MNT como un espacio de cohesión de la comunidad teatral implica el ejercicio de derechos y obligaciones de cada uno de los estados. Es altamente probable que al ser incluidos todos y cada uno de los estados, la selección mostrará una programación menos interesante en cuanto a propuestas estéticas, una programación que a pesar de haber sido sometida a una selección por parte del comité ¹¹, posiblemente no tenga características para ser mostradas en escenarios de alto prestigio. Sin embargo, esta selección compuesta al menos por una obra de cada estado, nos dará posiblemente la oportunidad de que las compañías obtengan apoyos de sus gobiernos estatales para producir y ser parte de la muestra y que los encargados de fomentar la cultura a nivel estatal se sientan comprometidos a apoyar a sus compañías locales. Así, intentaremos lograr que la MNT se vuelva la cita anual obligada no sólo de la comunidad teatral sino de todo el aparato institucional a nivel federal, estatal y regional. Con estas medidas estaríamos reforzando el capital social como capacidad de movilización en beneficio propio y el **capital simbólico** obteniendo notoriedad de cada estado, reputación a nivel nacional y finalmente prestigio otorgado por agentes externos a la comunidad teatral.

Consecuentemente, estaríamos activando un mecanismo integral para implicar a cada una de las administraciones estatales en un evento nacional en función de la producción y la exhibición del arte teatral.

¹¹ Debemos reiterar que el hecho de integrar de manera obligatoria a cada uno de los estados y al Distrito Federal, no estamos proponiendo una participación directa, sino una selección realizada por el Comité de selección con base en las propuesta presentadas por cada uno de los estados. Una selección sin posibilidad de declarar lugares desiertos, ni de presentar más de una obra por estado.



Es recurrente hablar hoy en día de plataformas, redes, iniciativas de producción cultural y artística a implementarse a futuro. Una de las primeras conclusiones lanzadas para esta reflexión es que tenemos en la MNT todo lo necesario para potencializar cada una de sus emisiones. Para volverla no un fin de la creación teatral, sino un medio para la creación teatral.

Entendemos que para algunos miembros de la comunidad teatral la desaparición de la MNT significa una posible solución ante el fracaso de resolver las diferencias de puntos de vista. Sin embargo, debemos entender también que nos encontramos en un país en el que el apoyo a la cultura y a la creación artística tienden a desaparecer de manera acelerada y creciente. La desaparición de la MNT, y con ella los fondos para su realización, no sería un momento de transición en materia de exhibición teatral, sería la cancelación definitiva de un espacio para mostrar el trabajo teatral, una pérdida para todo el teatro de nuestro país. Debemos lograr que la administración de este bien que es la MNT se vuelva adecuado para sumar apoyos a la producción teatral. Una de las propuestas que se han hecho anteriormente es cambiar el modelo de la MNT a favor de un Circuito Nacional de Teatro con la finalidad de involucrar a la mayoría de estados participantes. Si hacemos obligatoria la participación de cada uno de los estados, como hemos planteado en estas líneas, es muy probable que la circulación sea puesta en marcha a partir de los propios estados y con ello se genere una descentralización.

Al tener la responsabilidad de presentar una obra en la MNT, es posible que cada uno de los estados provoque mejores condiciones de producción e incluso que se de cuenta de la importancia que tiene la formación artística y busque implementar programas de formación y trabajo continuo para ello. No se trata de hacerlo todo desde un nivel federal, eso sería permanecer en una postura centralizada, sino de provocar un cambio de visión y compromiso en cada uno de los estados de la Federación. Si buscamos la descentralización federal, otorguémosle el derecho y la responsabilidad a cada uno de los miembros que la conforman. Hagamos de la MNT un espacio de exhibición en el que cada uno de los 31 estados y el Distrito Federal participe de manera constante. De esta forma, fomentaremos la responsabilidad de los diversos gobiernos estatales hacia la producción y creación teatral y con ello, la designación adecuada de recursos para lograrlo.

04

Indudablemente existen desventajas para esta manera de entender la emisión anual de una muestra teatral a nivel nacional, una de ellas es la disminución de la “calidad artística” o los “componentes estéticos en las propuestas teatrales”, aspectos que para muchos, vendrían en detrimento de la propia muestra. Sin embargo, hay que apostar por un ejercicio de largo aliento y trabajo constante. Muy posiblemente esta disminución de parámetros de calidad será momentánea, pero con la dedicación constante en la mejoría de situaciones de formación, producción y exhibición provocado en cada uno de los estados, esta carencia se irá subsanando. No se trata de mostrar solamente un tipo de teatro “adecuado”, posiblemente al tener la participación de cada uno de los 31 diversos estados, impulsemos un tipo de creación con elementos particulares a cada uno de ellos, componentes culturales que al ser mostrados a nivel nacional destaquen por sus características propias. En este sentido el criterio estético para la selección tendría un margen en el que los componentes auténticos de las teatralidades locales puedan ser exhibidas. Imaginemos que en lugar de solamente seleccionar a las obras que se parecen más a un tipo de teatro específico nos demos la oportunidad de valorar, con criterios más amplios y complejos, cada una de las propuestas. En este sentido la apuesta sería hacia el descubrimiento de aspectos estéticos y culturales que enriquecen nuestro teatro en cada una de sus procedencias, aspectos que lo conforman culturalmente y que se traducen en propuestas estéticas particulares.

Imaginemos que en un futuro podremos ofertar a programadores internacionales un basto rango de teatralidades que se funden en aspectos originales, que se desarrollen en contextos específicos, y que en el contacto y la relación estrecha con su entorno, encuentran la autenticidad de su riqueza y su poder de comunicación. Todo esto puede parecer demasiado utópico, sin embargo, debemos considerar que la potencia de la creación artística reside en su configuración como imaginario en un contexto específico.

Las ventajas de hacer que cada estado de la Federación tenga un lugar en la MNT son diversas. Por ejemplo, que cada gobierno vea en este evento anual un derecho y, sobre todo, una obligación para mostrar el estado de su teatro. Al estar incluidos permanentemente los estados tendrán que ir creando estructuras de formación, profesionalización y exhibición a nivel estatal que les permitan a sus grupos paulatinamente mostrar mejores productos. Las compañías regionales podrían justificar muchas de sus peticiones de apoyo a la producción en función de su participación en la Muestra. Esto parecería algo irrelevante, sin embargo, la

situación actual en el ejercicio de recursos dedicados a la cultura es de notoria gravedad a nivel nacional. Al ser obligada la participación de todos y cada uno, creamos un frente común permanente a favor de los recursos destinados a la creación teatral en todos los estados. Otra de las posibles modificaciones sería que al tratarse de una cita nacional, los estados aporten los recursos para hacer llegar a sus propias compañías a la ciudad sede, quitándole mucha de la carga de trabajo y responsabilidad de gestión de recursos a la Coordinación Nacional de Teatro. De esta misma forma, al quedar todos incluidos de manera constante, cada uno de los 31 estados estaría obligado a tomar el turno para una futura emisión, no se trataría ya de una gestión sujeta a voluntades de los responsables de la cultura local, sino de un compromiso nacional en materia de difusión del arte teatral.

Conclusiones

A lo largo de esta argumentación hemos intentado aportar algunos conceptos que harían posible un cambio de visión sobre la MNT como un espacio articulador de una cohesión de la comunidad teatral. Una de las potencialidades del teatro, en tanto constructo de civilización, es ejercida hacia el interior de sus relaciones, la estructura de sus dinámicas y las diversas maneras para resolver sus propias necesidades, aquello que Eugenio Barba define como la “dimensión política del teatro” y que ha sido citada para abrir este texto.

Inicialmente nos propusimos explicar cómo en función de la utilización de un espacio para mostrar el trabajo teatral y su potencialización como capital social y simbólico, se podría configurar un espacio de cohesión para la comunidad teatral. Sabemos que pueden existir distintos medios para lograr este mismo fin; esta propuesta es sólo una posibilidad. De esta forma, nos hemos apoyado en algunos conceptos de la sociología que consideramos adecuados para repensar la realización de este evento anual no sólo como la exhibición de algunos productos artísticos, sino como un espacio para impulsar la producción teatral desde su implicación con cada uno de los estados que conforman la Federación.

La Muestra Nacional de Teatro es un espacio de toda la comunidad teatral de nuestro país. La inclusión de cada uno de los estados que lo conforman sería una manera de ejercer la pluralidad, de priorizar la participación ordinaria en lugar de la selección extraordinaria. Esto nos brindaría un espacio que desde su configuración sería ya un frente común para promover la producción teatral en toda la República, un momento en el que todos los estados tengan la cita obligada para dedicarle su atención al teatro, en el que el conocimiento y disfrute del quehacer teatral sean compartidos.

En un país tan lleno de contrastes como es México, es necesario replantear los derechos y obligaciones de los actores que conforman el acontecimiento teatral más relevante, solamente en una igualdad de condiciones para todos los estados podremos hablar de un evento de cohesión de la comunidad teatral, de una experiencia comunitaria que nos permita compartir el conocimiento del arte teatral, ya que como afirma Régis Debray, “el conocimiento o es compartido, o no es.”

Obras de referencia:

Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de México 2010, CONACULTA <http://sic.conaculta.gob.mx/atlas2010/atlas2010.pdf>
Barba, Eugenio, Una fuerza oscura llamada Eros, entrevista de Diana I. Luque. Revista Primer Acto N. 346. Pág. 14.1/2014. Madrid.
Bourdieu, Pierre, La distinción. Criterio y bases sociales del gusto, Editorial Taurus, Alfaguara. México DF, 2002.
-----Les trois états du capital culturel, en Actes de la recherche en sciences sociales Vol. 30, Novembre 1979, pp 2-3, pp. 3-6. En línea:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654
----- Le capital social en Actes de la recherche en sciences sociales Vol. 31, Janvier 1980, pp-2-3. En línea:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069



APARTE Sara Pinedo. Fotografía Nacho Ponce

A woman with long dark hair is shown from the chest up, wearing a polka-dot bikini top. She is looking down and to the left. The image is overlaid with a semi-transparent purple filter.

VISIONES CRÍTICAS



Venimos a ver a nuestros amigos ganar, Fotografía Enrique Gorsotieta.

APUNTES Y ETCÉTERAS HACIA UNA IDEA DE DIRECCIÓN ARTÍSTICA

JULIANA FAESLER

A manera de preámbulo

He oído a muchos opinar que la Muestra Nacional de Teatro debería desaparecer ya que el resultado en su conjunto generalmente “nos desilusiona”. Por estos comentarios, cada año se pone en tela de juicio el ejercicio. En mi opinión, desaparecerla sería como declarar infructuosas las reuniones familiares. Todos sabemos que en estos convivios los hermanos se reencuentran, se reconoce a los patriarcas o se les impugna, se exponen las afinidades o las rivalidades, las traiciones se descubren, las antiguas rencillas acaloran los ánimos, los patrimonios se arrebatan, se mancillan las herencias y claro, por dinero y poder, todos somos capaces del asesinato -¿quién podría negarlo? Y todo esto sucede bajo la mirada taimada de la familia ampliada.

En estas “fiestas familiares”, el sublevarse o rebelarse, insultarse y reconciliarse, es el orden obligado del día y todos sabemos que estos sobresaltos se reducen finalmente a puras llamaradas de petate. Al calor de las copas todos los mexicanos entonamos una ranchera y nos abandonamos al tequila -que tiene la virtud de limar suavemente los toscos bordes de la realidad-, a nuestra realidad.

01

Las artes escénicas, es decir, el texto en movimiento, el movimiento del cuerpo en el silencio, la quietud, la luz, los límites del espacio, es decir, todo lo que conforma el fenómeno escénico es -y lo hemos leído hasta el cansancio- un espejo de la vida, como lo son también muchas otras expresiones artísticas. Pero tal vez lo que convierte al teatro en una manifestación insólita y lo separa de las otras artes es el hecho de que es el teatro –durante la representación– la única manifestación de esta naturaleza donde podemos ser testigos de la vida, del transcurrir de la existencia. Esto no ***sucede*** en ninguna otra exposición, por el simple hecho de que el teatro sucede en el instante y está vivo. Es como sentarse en el asiento del metrobús y, desde el solitario lugar del que observa, ser testigo de la vida misma y -como en las artes escénicas- de su increíble diversidad de propósitos y sencillez.

02

Muestra. **(De mostrar).**

1. f. Porción de un producto o mercancía que sirve para conocer la calidad del género. 2. f. Parte o porción extraída de un conjunto por métodos que permiten considerarla como representativa de él. 3. f. Ejemplar o modelo que se ha de copiar o imitar; como el de escritura que en las escuelas copian los niños. 4. f. Señal, indicio, demostración o prueba de algo. hacer ~. 1. loc. verb. Manifestar, aparentar. pasar ~. 1. loc. verb. Registrar algo para reconocerlo. 2. loc. verb. **Mil.** pasar revista. V. botón de muestra / feria de muestras. *

03

Existe en nuestro país un evento, un “algo” que nos gusta llamar Muestra Nacional de Teatro, la nombramos así desde hace ya veintiocho años** y al pensar detenidamente en ella uno se pregunta: ¿qué es en realidad una “Muestra”? ¿Es posible extraer “muestras” de lo que es el producto teatral de nuestro país? ¿Existe para realizar tal ejercicio, una imperiosa necesidad de saber quiénes somos en conjunto?, ¿de reconocernos como una comunidad concreta a través de un conjunto de “muestras”?

En este contexto cada proyecto que asiste al evento se convierte en un ejemplar específico de su lugar de origen, una **caja petri** que contiene organismos vivos que son puestos en el microscopio del macro y sí, a veces, al no pasar la prueba pensamos/creemos/sentimos que la muestra o las muestras han muerto en el trayecto.

Tenemos que tener claro que “las muestras” que se presentan dentro de la programación son entidades particulares con características específicas que hablan de su entorno, de su situación, de su universo propio. ¿Acaso en “el macro” hablen también del cuerpo del que irremediablemente forman parte? Por otro lado, sabemos bien que “las muestras” en nuestro país generalmente tienen rebabas, les vemos la costura, se manifiestan inciertas en factura, forma, fondo y demás. En todo ello también hay una identidad particular y un **pathos**. Es imperioso aceptarnos como somos: enfrentar nuestra identidad ligada al derroche y la escasez, al genio y a la mediocridad, a la necesidad de expresar sentimientos de marginación, desamparo y olvido, en contraste al bello, elegante y muchas veces indiferente silencio de la forma. Creo que todavía no hemos aprendido a reconocernos dentro del universo de claroscuros y de contrastes que es nuestro teatro: memoria en evolución de nuestro país.

04

Nacional.

1. adj. Perteneciente o relativo a una nación. 2. adj. Natural de una nación, en contraposición a extranjero. U. t. c. s.

Nación.

(Del lat. *natio, -ōnis*).

1. f. Conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno. 2. f. Territorio de ese país. 3. f. Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común (...). 5. m. Arg. p. us. Hombre natural de una nación, contrapuesto al natural de otra.*

05

Lo que sigue por fuerza es el saber si en realidad todos constituimos un todo, una Nación Teatral Democrática, si podemos aprender a vernos como un conjunto de voces, con agendas diferentes, valores diferentes y, por otro lado, descubrir lo que nos une como factor común. ¿Hablamos todos de lo mismo? ¿Existe una agenda tácita de asuntos que trasminan las visibles divergencias y que nos hacen sonreír al calor de las copas en el transcurrir de las madrugadas?

El conjunto de proyectos que se proponen para ser seleccionados se nos muestra/revela como un calidoscopio de intereses, un conjunto de voces, de búsquedas -a veces éstas son tan personales que resulta imposible emitir un juicio de valor justo sobre proyectos que, en una primera instancia y desde la visión de un teatro “bien hecho”, de “primera línea”, quisiéramos desechar. Sucede que hay de todo y se evidencia que el mexicano es esencialmente teatral. Lo somos desde nuestros orígenes, desde nuestros cultos, usos y costumbres. El mexicano se expresa en el escenario de la vida -llamémosle calle, pared, plantón, manifestación, fiesta, celebración religiosa, informes presidenciales, etcétera- y lo traslada con una frecuencia inquietante al escenario.

06

Como Nación nos interesarían “las artes escénicas” como factor determinante en el desarrollo del espíritu, la educación y la posibilidad de construir cultura. El teatro debería de ser fundacional dentro de las corrientes artísticas -elemental en toda progresión como Nación-, debería de ser indispensable y no dispensable. Debería de retratar en grandes trazos lo que

somos y en minuciosos apuntes nuestras particularidades. Sí, nos gustaría que nuestro teatro se posicionara como pieza fundamental dentro de ese gran rompecabezas que es la indomable cultura de nuestro país, y que la Muestra fuera un componente esencial, piedra de toque, ruptura o apuntalamiento de las grandes líneas que se trazan en el mundo de las artes como lo fue en algún momento de nuestra historia...

El conjunto de proyectos que se proponen para ser seleccionados se nos muestra/revela como un calidoscopio de intereses, un conjunto de voces, de búsquedas -a veces éstas son tan personales que resulta imposible emitir un juicio de valor justo sobre proyectos que, en una primera instancia y desde la visión de un teatro “bien hecho”, de “primera línea”, quisiéramos desechar. Sucede que hay de todo y se evidencia que el mexicano es esencialmente teatral. Lo somos desde nuestros orígenes, desde nuestros cultos, usos y costumbres. El mexicano se expresa en el escenario de la vida -llamémosle calle, pared, plantón, manifestación, fiesta, celebración religiosa, informes presidenciales, etcétera- y lo traslada con una frecuencia inquietante al escenario.

07

Teatro.

(Del lat. *theātrum*, y este del gr. *θέατρον, de θεᾶσθαι*, mirar).

1. m. Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena. 2. m. Sitio o lugar en que se realiza una acción ante espectadores o participantes. 3. m. Escenario o escena. 4. m. Lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención. 5. m. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. 6. m. Literatura dramática. a. 7. m. Arte de componer obras dramáticas, o de representarlas. 8. m. Acción fingida y exagerada. 9. m. p. us. Práctica en el arte de representar comedias. (...)¹

08

El teatro, las artes escénicas -lo sabemos -, es muchas cosas. Es en realidad un universo inasible. ¿Está muerto? Pues no, no en México. La interdisciplina, los híbridos y las expresiones liminales están también a la orden del día. Uno de los ejercicios interesantes sería ver si como gremio, grupo o congregación hemos

¹ Real Academia Española © Todos los derechos reservados.

** Este texto fue escrito en 2007. Por su vigencia y la pertinencia de sus ideas respecto al tema discutido, se decidió incluir en esta publicación. (N. de los E.)

crecido hacia una democracia y tenemos el valor de reconocer expresiones que no están necesariamente vinculadas de modo directo con nuestro quehacer.

En México, se dice, hemos vivido sólo dos momentos de ejercicio democrático incontestable: la elección de Madero y la elección de Fox -sí la *segunda duele mucho*. Es una historia que hemos construido todos. Habría que hacernos responsables de lo que somos. Dejar de culpar a las instituciones por nuestra incapacidad, dejar de ser súbditos. Tendríamos que ser libres.

¿Podemos ahora por ejemplo, salir del closet y hablar en público de las otras teatralidades? ¿Observar y aprender a leer a ese otro ser que crece en nuestras aulas y que se preocupa por otras formas de expresión, que se viaja en otros universos “parateatrales”, que muchas veces están más en otro lado que en el nuestro pero que son a pesar de todo nuestros?

El ejercicio interesante sería observarnos ahora con una mirada histórica y no desde el delirio mezquino de lo que queremos defender como “teatro” y, además “bien hecho”, que tanto daño hace a nuestro teatro, o desde posiciones que celosamente resguardamos al estilo corporativo del siglo pasado. Hay que observar/juzgar cuidadosamente aquello que no entendemos, aquello que se nos escapa. Mirarnos en un contexto incluyente para analizar las estéticas encontradas, las rupturas, los opuestos, las tradiciones. Clavarnos en la diversidad -en nuestra diversidad cultural-, caminar por los contornos y tratar de descifrarnos como un todo dentro de este tan cacareado mundo global.

Vengamos todos a darnos de codazos –el *Huapango de Moncayo* como música de fondo. Juntémonos a echar un vistazo por ese macro-microscopio que es la Muestra Nacional de Teatro y dejemos que la vida -las artes escénicas- se manifieste como es: indescifrable, finita, efímera. Aprendamos a leer en lo imperfecto, en el caos del conjunto, la expresión de un pensamiento.



ALGUNAS APROXIMACIONES CRÍTICAS A LA MNT Y A LAS POLÍTICAS PÚBLICAS DEL SUBSECTOR TEATRO

RUBÉN ORTIZ

01

Comencemos (ex)poniendo las reglas:

"El crítico o crítica tiene por lo tanto una doble tarea, mostrar cómo el saber y el poder operan para constituir un modo más o menos sistemático de ordenar el mundo con sus propias «condiciones de aceptabilidad de un sistema», pero también «para seguir los puntos de ruptura que indican su aparición». Así que no sólo es necesario aislar e identificar el nexo peculiar entre el saber y el poder que permite que surja el campo de cosas inteligibles, sino también seguirle la pista a la manera en que ese campo encuentra su punto de ruptura, sus momentos de discontinuidad, los lugares en los que no logra constituir la inteligibilidad que representa. Lo que esto significa es que una debe buscar tanto las condiciones mediante la cuales el campo es constituido como también los límites de esas condiciones, los momentos en los que esos límites señalan su contingencia y su transformabilidad." (Judith Bultler, "Qué es la crítica").

Es decir: la crítica no es un tribunal, y quien la tome por tal simplemente ha vivido en su error. La crítica tiene que ver con mostrar cómo se conforma algo para evidenciar cómo puede llegar a transformarse. Es una lectura del presente con miras a un porvenir ("mejor", agregaría, pero este "mejor porvenir" es sólo una apuesta, no dictado oracular).

02

Dicho esto, vamos al grano.

Se me invita a hacer una crítica de la Muestra Nacional de Teatro e intentaré llevarla a cabo sin esperar consenso, porque la crítica no consuela: señala; no da órdenes: señala; no propone: señala; no se queja ni reprocha: señala. Así que intentaré tomar las señales para señalar a mi vez. Y la primera señal es el nombre mismo: qué es (o puede ser) una Muestra, qué es (o puede ser) lo Nacional, qué es (o puede ser) el Teatro. Empecemos por el final: qué es (o puede ser) el Teatro.

Primero: como ha demostrado José Antonio Sánchez en su ensayo "Teatro en el campo expandido", lo que conocemos como teatro (**la puesta en escena de un drama, apunto**), es sólo una formación histórica: antes, el teatro era deudor de la literatura, la pintura o la música. Por eso, lo primero que hizo Gordon Craig al llegar a su idea de un espacio escénico autónomo, fue desembarazarse de esas disciplinas.

Pero pronto, muy pronto, ese descubrimiento llamado **teatro**, esa intuición cristalizada en la **puesta en escena**, se fue desbordando. Apenas medio siglo después de la inmaculada concepción craigiana, Kantor agujereó la escena y sacó los juguetes de la caja negra: hizo embalajes, dirigió musicalmente al océano, se metió en camerinos. Para complicar las cosas, Grotowski -su némesis- llegó a la idea de un "teatro como vehículo", es decir, el teatro sin fines artísticos, pero en "relación complicada" con el arte.

El llamado "teatro posdramático" sólo vino a compensar la falta: aquello que Kantor intuyó, que el Living Theatre vivenció en la calle o que Jodorowski o Gurrola embarraron en las buenas conciencias, eso llamado **performatividad**, era reabsorbido y relegitimizado por los circuitos oficiales, que tuvieron que aceptar que el teatro podía (¡al fin!) liberarse de las ataduras textuales, enriquecerse del presente del hacer (la presencia) y generar otros acuerdos con el espectador. Debo repetir que estamos hablando de transformaciones ocurridas en la segunda mitad del siglo anterior.

Pero el teatro, perverso como es, siguió saliéndose de los moldes de la legitimación y se ha expandido hasta casi perder la forma consolidada. Hay teatro que ya no se parece a la puesta en escena. Cito a Rimini Protokoll, Mapa Teatro o Teatro Ojo, agrupaciones que recorren un enorme abanico de formas en sus piezas y que dan dolores de cabeza a la policía teatral. Debo agregar que esta última etapa (**expandida, la llamo**), además se diferencia de las otras transformaciones en que se encuentra contextualizada por un momento

posvanguardista, en donde el arte mismo se desdibuja, se contamina y se redefine.

Yo digo que cualquiera que tenga en sus manos alguna toma de decisión pública sobre asuntos teatrales debe tener esto en cuenta. No para desacreditar lo "pasado" o lo "superado", sino para entender que el fenómeno teatral se ha multiplicado. No hacerlo, implica, simple y llanamente -en términos de un servidor público- ineptitud.

Segundo: como hemos demostrado en los artículos recogidos en el libro *Fuera de escena* y en el blog *La isla de Próspero*, las estéticas teatrales mexicanas se han jugado bajo las lógicas de las políticas de subvención. En su elocuente "Memorias de un dramaturgo subvencionado", Jorge Ibargüengoitia expone las acciones y gestos que debía desarrollar quien quisiera un dinero público cuando se ofrecía bajo la discreción del burócrata en turno. Se supondría que con la llegada del Fonca y las deliberaciones de los pares, esto cambiaría. Pero como demostró Tomás Ejea en su magnífico análisis, las líneas de poder del Fonca se tejen finalmente a la orden de una persona: su director; pero aún más, las decisiones de los "pares" se encuentran bajo la lógica de "el que consagra, se consagra", donde los lazos de reciprocidad quedan atados a promesas no dichas, a estéticas supuestas y a la manutención corporativista de los privilegios. Al respecto, dos veces se me ha contado la misma historia: en tiempos de una deliberación sobre becas a ejecutantes, Luisa Huertas, jurado de entonces, "comentó" a los directores del Diplomado de Teatro del Cuerpo que les dijeran a sus alumnos que no esperaran ningún apoyo, porque el jurado no sabía (ni hizo el intento por saber, agregó) qué era eso de Teatro del Cuerpo. Y conste que Barba y Decroux seguían vivos. Bueno, en nuestro caso aplica la misma crítica a la ignorancia deliberada. Vamos con el asunto de lo que es (puede ser) lo Nacional.

VAMOS
CON EL
ASUNTO DE LO
QUE ES
(PUEDE SER)
LO NACIONAL.

Ya lo habíamos platicado con respecto a la resurrección del *ghetto* llamado Compañía Nacional de Teatro (a la que, como se puede colegir, son aplicables el punto anterior y el actual): como punto de partida de una discusión seria, tendríamos que revisar las dinámicas que confunden lo **nacional con el nacionalismo**, práctica que si bien sirvió para la conformación de las propias naciones, también lo ha hecho a un costo muy alto. Por ejemplo, ha amarrado lo Múltiple bajo la dictadura de lo Uno; ejemplo: la manera en la cual, en la conformación de la Única Nación Mexicana, se han borroneado las múltiples identidades locales; y notablemente las indígenas. (Motivo mayor del movimiento zapatista, si lo pueden recordar nuestros artistas tan afines a las causas nobles).

El siguiente problema, o el siguiente nivel de la misma problemática, tiene que ver con la representatividad. Se dice que esta nación es una democracia (que esconde una dictadura perfecta) y que el voto es la manera *ad hoc* para ejercer dicha democracia. Pues bien, quien haya vivido con los ojos abiertos los últimos tres años, recordará que en 2011 una serie de movimientos populares, tuvieron por eje el problema de la representatividad. "No nos representan", coreaban los Indignados de España; incluso el nacional Yo soy 132, fue estimulado (stanislavskianamente) por el problema de la representación: el movimiento surgió durante las elecciones, activó un debate entre candidatos, y su primera marcha hizo aparecer en primerísima persona los cuerpos de los chicos frente a Televisa, que se empeñaba en **representar** a los estudiantes como criminales. De esta manera, apenas necesita uno demostrar que el sistema de partidos está quebrado moralmente y con él todo el diseño institucional del Estado que de él depende. Vivimos bajo la dictadura del "gobierno secreto" del que advirtió Norberto Bobbio: "organismos descentralizados que en realidad son ocupados por camarillas que responden a intereses particulares" (cito a Rodolfo Uribe). Y apunto que, justamente, en esto radica nuestra crítica a la existencia de la CNT y a la manera en la que estas camarillas se reproducen en cada selección de jurados.

Pero la rebelión que quiere subvertir la representatividad no implica tan solo una "revuelta anarquista" como deben estar pensando quienes cobran su chequecito quincenal. De lo que se trata es del paso de una democracia representativa a una democracia participativa, donde el tema del territorio es vital. Aún en estos tiempos globalizados (y más gracias a ellos), los territorios, las localidades, requieren dejar de estar subsumidas, sometidas, a la universalidad centralista. Y los resultados de la deliberación de la Dirección de la Muestra de este año (56% de representatividad del Centro) y la revuelta que han traído, demuestran que esto ya no tiene cabida en una democracia del siglo XXI (estamos hablando de recursos públicos, ¿recuerdan?).

Y, por si fuera poco, el asunto más peliagudo con respecto a la Nación-Estado se encuentra en la manera en la que ha estructurado su modo de gobierno en los últimos treinta años. El quiebre del estado de bienestar (y sus aspiraciones en el antes Tercer Mundo) no sucedió -como quisiera hacernos creer un análisis con datos cargados- por la equitativa distribución de la riqueza traída por la globalización; el estado de bienestar, gracias a la velocidad de intercambio de mercancías y de la riqueza cognitiva, se quebró cuando se entregó la administración de los bienes sociales al mercado de la ganancia. Así como los sistemas de salud, de vivienda y de pensiones fueron entregados a la administración de los intereses privados, la cultura fue cada vez más un asunto de la "ciudadanía" (*¿recuerdan la ciudadanización de la cultura foxiana?*) Suena bien, pero lo que se ha hecho es generar dinámicas donde los intereses particulares en *busca de ganancia* se hagan cada vez más visibles, haciendo depredación del espacio *descapitalizado* del arte. Prueba de ello es la inclusión en el teatro subvencionado de estrellas de pantalla y de cierto tipo de festivaleo que intenta rentabilizar las "vanguardias" dentro de un marco de turismo cultural; y, por supuesto, cualquier economista con dos dedos de frente, mostraría cómo esta delegación de la administración estatal a la del capital privado, aplica soberanamente en el asunto de la 226 bis.

Así, pues, ¿qué puede ser el Teatro Nacional dentro de esta multiplicidad?, y ¿qué le corresponde a la Nación con respecto a su impulso, fomento y difusión fuera de los marcos de la búsqueda de la ganancia, con miras al bien de la nación misma?

Antes de ir al tercer aspecto, miremos el panorama: por un lado, un teatro que es muchos teatros y que no se parece siempre al conocido como *puesta en escena*, aunque de él provenga. Por otro, una nación que es muchas naciones o, digámoslo mejor, muchos territorios que piden no ser sometidos a la Unidad homologadora. Esto me resulta fundamental de remarcar, pues señala el cambio de paradigma que sustentó la aparición de la Muestra: *Un* teatro de muchos territorios en *Un* solo lugar. ¿Esto puede seguir teniendo sentido? Y tener sentido aquí implica no sólo admitir que el contexto ha cambiado, sino que con él también, acaso, las intenciones.

Lo que me lleva al tercer aspecto: qué es (o podría ser) una Muestra. Y surge lo obvio: ¿qué mostrar?, ¿para quién?, ¿para qué? Pensemos entonces en lo que la Muestra ha sido en los últimos años: un concurso de puestas en escena, que en una ciudad reúne a los artistas de cierto circuito de legitimación teatral para encontrarse e intercambiar experiencias; con dineros públicos. Entonces, la

Muestra ¿es para el gremio -y sus legitimaciones- o para el público? Admitamos sin conceder que detrás del intercambio de presencias pudiera surgir un mejor teatro, lo que redundaría en mejorar lo que se presenta al público. Esto, claro, no sucedería solo, habría que estimularlo con espacios de diálogo. Pues bien, he ido a unas cuantas muestras como "investigador" desde el 2002 y esto jamás ha ocurrido. Lo que ha estado ausente siempre es, más que la crítica, la **voluntad de crítica**. Y ejemplos tengo a carretonadas, pero sólo mencionaré la manera en la que en 2006, en Morelia, a Ileana Dieguéz -que no puede ser acusada de falta de preparación reflexiva- y a mí, se nos vino encima "la comunidad teatral Nacional" por la peregrina idea de intentar que el santito en turno nos narrara su proceso de creación. (Recuérdese, nada más, que Ileana comenzaría poco después el ciclo de Desmontajes que luego se copiaron a diestra y siniestra ya sin el sentido reflexivo que Diéguez mantenía rigurosamente).

Así, pues, daré razón a Enrique Olmos cuando declara que para la Muestra, ser un encuentro no es suficiente. No lo es tampoco, agrego, ser un Festival para la internacionalización. No es que este aspecto no pudiera ser relevante, pero éste no es su mejor lugar, por lo dicho en el punto segundo. Súmese a todo esto que, por necesidad generacional, en diversas partes del país ya se han echado a andar diversos festivales que estimulan el encuentro entre pares.

Pero queda por considerar el asunto del **público** o de los públicos. En algún momento, cabría considerar que la palabra público no se refiere únicamente a las personas en estado de contemplación estética. Lo público tiene que ver con lo que nos es común, con lo que nos inquieta y nos interesa; pero aún más: si Habermas tiene un poco de razón, lo público tiene que ver con ese espacio ganado para discutir los asuntos de interés común. No es que el arte, o el teatro tenga que volverse una mesa de análisis, todo lo contrario, su potencia le viene (gracias Gurrola por recordarlo) justamente de su posibilidad de representar lo irrepresentable, de hacer comparecer lo que no tiene representación (cuerpos, voces, comunidades, minorías, afectos). Pero alejado de la mayor violencia simbólica que significa ponerse a hablar en nombre de otros. No sé qué deba hacerse, pero sé que mientras el crimen se organiza con la última tecnología, nosotros (la Nación, su público y sus subvencionados) seguimos utilizando herramientas -de pensamiento, de imaginación, de acción- que no corresponden con el tiempo que corre -y que mata.

03

¿Entonces qué? No lo sé de cierto, pero si por mí fuera, lo que pondría en consideración sería todo el diseño institucional de la Coordinación Nacional de Teatro (esto lo aprendí porque en la Muestra de 2011 fui una de las tres personas

que acudieron a la charla de Boly Cottom). Como están las cosas, la Coordinación -y por tanto su pensamiento, su capacidad de estar al día- se ha quedado administrando el siglo XX. Desde que el gremio corrió a Otto Minera por profanar el último reducto del sindicalismo, la Coordinación apenas ha tenido transformaciones. No digo que los ajustes que ésta o alguna pasada administración haya hecho sean irrelevantes, pero es obvio que su margen de actuación queda reducido por el diseño del área total. Si me he expuesto con cierta claridad, si he señalado lo que me interesaba señalar, se comprenderá que hay dos ejes que habría que tomar en cuenta en este rediseño: primero, el eje de las autorrepresentaciones locales que se expresan en múltiples estéticas. Y, segundo, en coherencia con este eje, habría que tomar en consideración el eje del desarrollo local y de lo(s) público(s). Me parece que reconsiderar estos ejes, podría dar algún asomo de respuesta al asunto de cómo generar un espacio de encuentro, llámesele muestra o como se quiera.

Por lo pronto, sólo quisiera poner a consideración un par de herramientas (que no agotan el todo, sino que se suman a algunas otras) que han surgido de evaluaciones en eventos en los que he sido invitado a colaborar. La primera herramienta es la del desarrollo local que comienza por el encuentro y el impulso al intercambio en pequeño. Esto lo pondremos a prueba (escribo en agosto) en el evento Territorios del arte, de la región Centro-Occidente y creo que si la burocracia aleja las manos y puede poner en stand by sus ansias de "mercado" como se nos prometió, se logrará que los actores locales se reconozcan, identifiquen afinidades y urdan proyectos conjuntos y profesionales que, posteriormente, el Estado ayudaría a dar sustentabilidad.

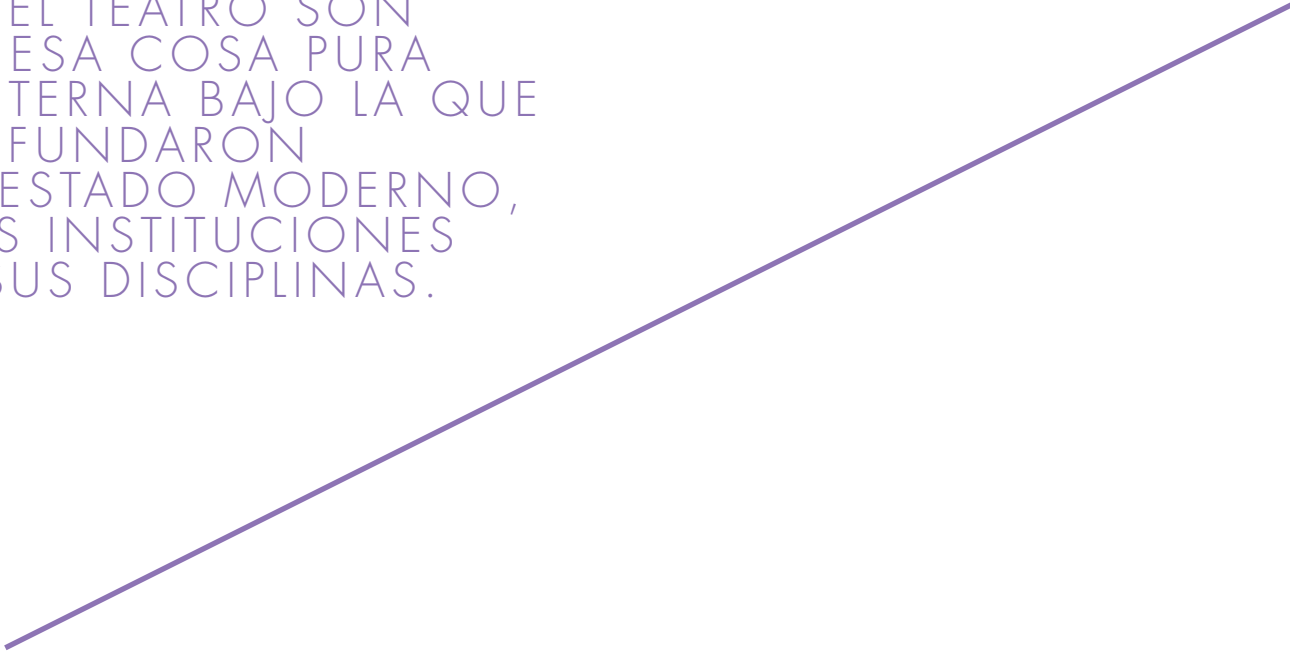
La segunda herramienta resulta de un evento cobijado bajo el Encuentro Nacional de Danza. En Movs, una serie de artistas, promotores, gestores y pedagogos fuimos reunidos para hacer una evaluación de los recursos y requerimientos de lo que entendíamos por escena nacional. Al margen de que los resultados se pueden consultar en la página de Movs, quisiera poner a consideración un aspecto que surgió en mi grupo de trabajo: la necesidad de curatorías para los recintos y actividades teatrales, así como existen en algunos festivales. Sé que una edición de la Muestra se movió por allí, pero no me parece que se haya llevado la herramienta a su máxima eficacia (se trató de un ejemplo de cómo ciertas variaciones con buen tino se vuelven insignificantes sin la transformación del contexto).

En resumen ¿qué hace la curatoría? Problematiza. Detecta constantes y variables tanto en la práctica como en la recepción artística e intenta generar escenarios para su exposición, reflexión y enfrentamiento. Supongamos que, en

lugar de hacer la selección de lo mejor, un encuentro más bien detecta obsesiones o carencias, y en base a ese diagnóstico genera dinámicas artísticas, académicas y de gestión. Obviamente, no todos los artistas llevan obra, pero todos pueden apuntarse a las demás dinámicas que, por cierto, no tienen que ser locales pues la tecnología digital puede (y debe) jugar un papel relevante. Como éstas, hay muchas herramientas en otras disciplinas artísticas y no artísticas que pueden funcionar y que ya encaran problemáticas como las expuestas. Es sólo necesario darnos cuenta de que ni la Nación ni el teatro son ya esa cosa pura y eterna bajo la que se fundaron el estado moderno, sus instituciones y sus disciplinas.

Y, más importante todavía, que el arte pagado con recursos públicos apela a nosotros, artistas y público, no sólo por el lado estético, sino mucho más como ciudadanos inmersos en la construcción de una democracia participativa capaz de ser eficaz en la diferencia.

NI LA NACIÓN
NI EL TEATRO SON
YA ESA COSA PURA
Y ETERNA BAJO LA QUE
SE FUNDARON
EL ESTADO MODERNO,
SUS INSTITUCIONES
Y SUS DISCIPLINAS.





La vida es sueño, Fotografía Pili Pala



La tragedia de Macbeth, Fotografía Raúl Kigra

LA MUESTRA; SENTIDO E INTENCIÓN¹

ALBERTO VILLARREAL
SNCA

La verdad es concreta
Bertolt Brecht

Primera parte: Del significado y sentido

01

Todo suceso o institución capaz de transformar a un sector, de reformular sus inercias e inspirarlo, debe haber consolidado su proceso de identidad. La identidad es una legitimación simbólica y pragmática, porque lo legítimo no tiene que ver sólo con el origen, sino con ser un adecuado conductor de la propuesta y del consenso. La propuesta requiere estrategia; y el consenso, el reconocimiento público de que esa acción es necesaria; de que sin ella, el estancamiento se vuelve registro cotidiano. La identidad es tanto una fe como un principio de necesidad; es dar una ética a lo que corre el peligro de ser sólo política o estética.

La identidad supone que se ha logrado fuerza específica; en el caso de las instituciones, esa fuerza deviene de la suma de su comunidad. Una institución no trabaja para la comunidad, es la comunidad dándose significado e intención. Del suceso, el sector que lo alimenta y acredita, espera transformación y propuesta, desarrollo y crítica hacia sí mismo. Lo esencial de un suceso es su capacidad privilegiada de observación desde la que puede tomar decisiones y proyectar posibilidades para su comunidad. Si el suceso no es capaz de transformar el plano de realidad simbólico y práctico se vuelve promotor de lo anquilosado y lo inoperante.

La acción simbólica y práctica requiere precisión en sentido e intención. Cuando la identidad no está completa, la crítica no puede establecerse; se

¹ Establezco aquí una serie de postulados personales, tratados en su mayoría desde el necesario enfoque de la generalización. A cada punto habría una cantidad importante de objeciones, de precisiones o notas, como ocurre siempre que se lleva a estos términos una situación compleja. Pero debido al reducido espacio y la complejidad del fenómeno, se aventuran estas generalizaciones para poder dar una mirada lo más propositiva posible, atendiendo más al potencial y sólo con breves descripciones del estado actual.

consiguen sólo retóricas y cuestionamientos sobre los aspectos exteriores y sobre la elemental operatividad. Al no poder ser leído un proyecto, aparece una apasionada desconfianza y lo que debiera ser discusión sobre procedimientos y acciones específicas, se vuelve discusión sobre personalidades.

La falta de identidad en una institución o suceso es consecuencia doble; por un lado, de que el suceso no ha definido su sentido e intención, y por el otro, de que su comunidad no ha formulado las preguntas específicas, ni ha comprendido la complejidad del fenómeno y su potencial. La identidad no es algo que un suceso se da a sí mismo, es, como toda autoridad y verdad, algo que los demás otorgan y sostienen.

Las instituciones públicas requieren este principio definido y en constante reinención porque su función simbólica es otorgar identidad y legitimidad; y a su vez, los estados que las sustentan reciben legitimidad e identidad desde ellas, el imaginario simbólico de una comunidad y un proyecto nacional están vinculados necesariamente al significado e intención de cada una de sus instituciones.

02

La provocación es poner foco urgente sobre un objetivo olvidado. No ofrece soluciones, sólo enfoca. La provocación no es útil como procedimiento, de ella no se deriva acción específica, pero exterioriza, y exige que se nombre aquello que ella aún no logra articular. No es cínica o sarcástica, porque no siente superioridad moral. Expone, asumiendo que provoca sin respuesta; que aún no puede articularla; debido en parte, precisamente a la indefinición de significado y sentido de aquello a lo que provoca. Con la provocación se espera dar precisamente valores de sentido, porque la provocación no es un interlocutor sino un acto, y como acto, capaz de otorgar realidad.

La fuerza de la provocación es que puede ser personalizada por cualquiera, la violencia o la duda, son formas objetivadas de lo subjetivo de una comunidad. Su activación sucede cuando se cae en fantasías del **deber ser** sólo posibles en un mundo ideal, que aún no se convierten en procedimientos concretos. Sin embargo, sin el impulso provocador, los sucesos pueden permanecer sin modificación por generaciones, ya sean de personas o de ideas.

03

Al cumplir sus primeros 35 años, la Muestra Nacional de Teatro asume incompletos sus fundamentos de sentido e intención y una creciente atmósfera de provocación. Las provocaciones apelan esencialmente a sus procesos formales debido a la falta de claridad en el significado y sentido de su operatividad. Develan lo ilegible de su proyecto a largo plazo; una falta de adecuación al pensamiento y necesidades de la contemporaneidad teatral como espacio de invención y desarrollo de poéticas; a su imprecisión como articulador de infraestructura y conversación como fenómeno teatral –entendido “lo teatral” como proyecto estético-artístico– que conversa y sustenta a su sociedad. En síntesis, se reconoce a la Muestra aún más potencia que acto.

Las provocaciones intentan probar si la Muestra puede resistir su ataque, y desde ese ataque, forzarla a buscar procedimientos más contemporáneos; a generar espacios de alto valor simbólico para la comunidad y una ética de resultados concretos en la producción y la distribución. Se intenta verificar si es posible generar un paradigma de relación teatro-sociedad, aunque de ello no se tengan parámetros claros incluso en las políticas de estado. Sin este paradigma fundamentado en una clara especificidad, sin significado e intención, la Muestra no puede derivar procesos de operación específica y evolución en sus estructuras.

04

El enclave de la Muestra es más complejo de lo que generalmente se reconoce. Es, por su situación intermedia entre festival, feria de difusión y coloquio, un cruce de difícil definición; más complejo aún, por ser el único punto de interrelación de lo que normalmente es creado y se desarrolla por separado en el territorio nacional, sujeto a las más diversas situaciones estéticas y económicas. Debido a esto, requiere plantearse hacia sí misma y hacia el exterior –y quizá aquí comienza su especificidad de sentido– como un fenómeno de traducción entre las diferentes realidades creativas, de maduración y producción de sus participantes; funcionar como centro de mediación y como parámetro de relación de lo que no puede entenderse sin su contexto. La Muestra requiere ser intérprete de un creador hacia otro; de un sistema hacia otro; de un país hacia otro. La traducción es abrir mediante conocimiento y programas específicos, las relaciones de comprensión y capacidad de colaboración entre creadores y, sobre todo, entre sectores que manejan diferentes lenguajes y valores simbólicos –de los que finalmente está hecho el teatro– como los sectores de producción, distribución y la escena internacional.

Ocurre en la Muestra un fenómeno que no existe en un festival o congreso común, ya que ellos responden sólo a sus propios intereses y curaduría; la Muestra, al proceder de una institución estatal, otorga legitimidad y aporta significado y sentido de alto valor simbólico a sus participantes; ello la coloca en un enclave de poder y expectativa que no puede ignorar. En este contexto, si la traducción no es precisa, lejos de vincular a una comunidad, se le separa y se crea el ambiente propicio para la búsqueda de poder y reconocimiento, intentando llenar con otros modos de tensión simbólica el vacío de la Muestra como significado, desactivando las relaciones potenciales de una teatralidad nacional y situando a los creadores en franca competencia por poder de influencia, no por valores de estética y poética.

La Muestra ocupa la doble función de ser simultáneamente espacio de venta y protector de las poéticas; funciones opuestas y con alto riesgo al colocarse juntas por su oposición natural de valores, más en una teatralidad que no tiene definidos los significados y límites de estos dos registros. La Muestra reúne los valores de mercado con los de distribución; de público con los de libertad creativa; siendo precisamente la interconexión de ellos su objetivo. Este tema ocupa el centro de las discusiones a nivel mundial entre los valores del arte y del teatro contemporáneo en sus adecuaciones y negociaciones con el mercado de consumo y distribución, y de cómo esto se manifiesta en poéticas creativas en sí. La Muestra, en cuanto a espacio simbólico, debe precisar su postura, sus valores éticos y estéticos, para poder vincular las teatralidades locales, nacionales e internacionales; trabajo que no puede hacer en medio de un vacío conceptual, y que no puede ser emprendido por otra organización que no sea la Muestra. Sólo ella puede alcanzar los objetivos significantes de relación compleja, precisamente porque es un organismo de estado. Un proyecto privado necesariamente se inclinará por tendencias afines y no puede lograr una acción neutra de activación del discurso de una teatralidad nacional.

La Muestra necesita convertirse en una cultura única de relación entre sectores dispersos y contradictorios; una organización absolutamente contemporánea en cuanto a sus estrategias de vinculación. Requiere asumir que su modelo debe ser precisamente un traductor de modelos, que traduzca poéticas y movimientos teatrales en valores de mercado cuidando la esencia de estos movimientos. Al traducir y no transformar, se protegen las relaciones de poética y discurso de los creadores de la enajenación del mercado de la distribución; mercado conflictivo, aunque necesario, en la medida que para muchos de ellos es un modo concreto de subsistencia.

05

Para nuestra teatralidad, en su estado actual de relaciones y procesos de creación y distribución, la Muestra es uno de los fenómenos de más alto potencial con que cuenta la infraestructura del teatro como proyecto de Estado, porque es el más importante inversionista en factores de confianza y visibilidad a las poéticas personales aplicadas concretamente en un suceso que reúne y focaliza a la comunidad a nivel nacional. Es un primer observador, y por ello el más importante, debido a su poder de convocatoria y su posición política y organizativa; por esto puede ser un espacio de pensamiento contemporáneo y vinculador entre la escena internacional y la local.

06

El mayor impedimento para que la Muestra se convierta en este espacio de pensamiento contemporáneo es que aún contiene la herencia de lo institucional como se entendió en la política mexicana del siglo XX. Sus procedimientos continúan en el imaginario de la **repartición de tierras**, y aunque estas **divisiones agrarias** puedan ser reconocimientos justificados, no pueden escapar de la lucha de clases de la que derivan; fundamentados en una infraestructura a repartir, y a la que todos creen tener derecho; infraestructura que finalmente, acaba siempre por ser insuficiente. En ese campo simbólico se trabaja en hacer **justicia revolucionaria** y ser administrador y legitimador de individuos o compañías y no un promotor del teatro como fenómeno y comunidad.

Dentro de la misma estructura, al pertenecer a un programa gubernamental, la medición de su efectividad se da en comprobaciones numéricas de lógica de gasto y no de inversión. El gasto es medible, pero la inversión es especulación sólo perceptible en plazos largos y materia intangible. Factores que deben percibirse en repercusiones colectivas más que en desarrollo individual. Para dar sentido contemporáneo y práctico a la Muestra, se requiere un parámetro para objetivar la inversión en lo intangible, en corrientes de poéticas, estilos actorales o redes de intercambio, y no sólo en valores medibles y numerables como creadores, obras y cantidad de espectadores.

La Muestra se fundamentó en el imaginario de la construcción de una república teatral, donde las diferentes zonas de México deberían llegar a un

desarrollo y progreso similar. Es con razón, que ciertas regiones del país protestan ante esta ideología vertical de un teatro más desarrollado que otro, mirada incapaz de valorar particularidades y de objetivar la situación específica de cada teatralidad. La mirada de la Muestra debe convertirse en una relación horizontal entre teatralidades y no en un proyecto de república teatral entendida como modelo con un centro, y una **capital política** en busca de un **proyecto de identidad y nacionalidad** en las viejas lógicas del Estado-Nación.

Es necesario que la comunidad deje de enfocar a la Muestra en estos términos de antigua instancia política y transforme esa relación vertical en un sistema creador de significado y sentido horizontal. En ello radica la base para convertirla en un centro para el desarrollo e intercambio de herramientas creativas y de financiamiento; valorando la particularidad y conveniencia de la protección al teatro de una política de Estado, que para el desarrollo y valoración de lo sutil es indispensable, permitiendo vincular y no comercializar.

La fortaleza del arte mexicano actual y su expansión contemporánea se deben en gran medida a sus instituciones capaces de enmarcar y financiar a los artistas y sus propuestas, aunque aún no se tengan las herramientas para hacerlo con la calidad más detallada y sutil de proteger movimientos y estilos; acción propia de la museística, las colecciones o retrospectivas, que en el medio teatral no tienen equivalencia.

07

El segundo impedimento en su desarrollo es que actualmente la MNT se encuentra diseñada para responder a las necesidades de los creadores, de las ciudades organizadoras y de las políticas de estado; actúa como una **instancia de servicios**, pero para tan diversos sectores a tan diferentes escalas, que no puede responder con efectividad a ninguno. Su fin debe ser su efectividad para crear y cumplir objetivos propios, con una visión y misión. Requiere crear su identidad como fenómeno particular y con ello, su significado y sentido. Creadores, sedes, obras e infraestructura deben ser entendidos como los conductores y la materialización de los objetivos de la Muestra, necesarios en la medida que son la teatralidad mexicana y que responden a la posibilidad de que la Muestra alcance mediante ellos sus propios objetivos.

09

La creación de un órgano curatorial y directivo en cuanto a pensamiento y sentido es necesario para permitir su desarrollo. Un grupo de especialistas invitados cada año no puede conocer la situación de la teatralidad en el país y no puede realizar un plan de desarrollo a largo plazo; pueden ver sólo trayectorias y no los movimientos y las variables complejas en la escena nacional, debido a que este enfoque es sólo posible desde una institución o desde una conversación sostenida a largo plazo.

El consejo curatorial debería residir en varios puntos del país y por medio de sesiones por internet abarcar en lo más posible la teatralidad nacional poniendo especial atención en fenómenos que deban ser remarcados por su solidez o capacidad de experimentación. Para ello se requiere que la Muestra opere por invitación, no por convocatoria abierta, de acuerdo a los fenómenos que sean importantes de contemplar, focalizando movimientos y haciendo de la potencialidad de un artista o compañía, un hecho concreto mediante credibilidad, redes de trabajo y aparatos críticos especializados. La convocatoria en su sentido actual, contiene una inclinación hacia cierto tipo de teatro, proceso de producción y visibilidad, que limita los fenómenos de corte más experimental o los que se encuentran fuera de los circuitos reconocidos.

Este grupo curatorial sería un organismo de conversación entre creadores, productores, críticos e invitados de otras áreas del sector filosófico, empresarial, cultural y disciplinas artísticas para mantener una mirada objetivada, no endémica, propositiva y lo más concreta posible.

09

La Muestra es aquí visualizada y proyectada como un fenómeno para el desarrollo basado en el pensamiento y la estrategia práctica, capaz de convertirse en un sistema que genere poéticas de traducción de fenómenos, con el fin de concretarlos y convertirlos en estructuras de crecimiento y distribución. Para ello se requiere darle identidad y sentido a través de una dirección propia y una curaduría derivada de un órgano de pensamiento colegiado que se encuentre comprometido con la ética, estética, filosofía y política del teatro en México. El objetivo de su reflexión interna es identificar y detonar poéticas teatrales en el país que aún no pueden emerger, y que no lo harán sin una mirada atenta y comprometida. Su función es buscar y promover las teatralidades que se encuentran en el aislamiento, ya sea porque no forman parte de los grandes circuitos, por recursos, o por razones propias de ética, estética o naturaleza creativa. Sus procesos son los de la vinculación del pensamiento con la acción específica de la producción, la distribución y las relaciones nacionales e internacionales en una filosofía contemporánea de la lógica de inversión a largo plazo.

10

Es necesaria una ampliación del radio de acción de la Muestra, pasando de ser un suceso que tiene repercusión en el medio teatral, a una acción que tiene influencia directa en el tejido social. Su sentido consiste en ser interlocutor activo con la sociedad, pasando de la pregunta de ¿qué puede dar la sociedad al teatro? a ¿qué puede dar el teatro a la sociedad? Y esto no pensado sólo en las lógicas de beneficencia ni retribución social, sino entendiendo el teatro como elemento de lo humano insustituible en su creación de imaginario, educación emocional, frontera de lo pensable y lo decible, y de imagen de lo real; de comunidad que dialoga sobre lo real y lo imaginario. Campo especial de procesos sociales y espacio privilegiado de la lucidez.

Este es su significado y sentido más inmediato y necesario, es una obligada respuesta a la pregunta de por qué una sociedad necesita al teatro y por qué debe preservarlo y protegerlo. La Muestra es la acción práctica de esta respuesta que la comunidad teatral da a la sociedad como valor de por qué debe ser sustentada.

Segunda parte: de la acción y la intención

Ya que no hay acción simbólica que no tenga traducción y derivación práctica, enfocamos ahora propuestas y estrategias a realizar, que derivamos, pueden llevar a lo concreto el espacio simbólico y de sentido esbozado en los anteriores párrafos.

11

Debido a que la Muestra debe realizarse en un lugar específico, la ciudad organizadora puede entenderse no sólo como un huésped, sino como una teatralidad a ser promovida, tal cual ocurre en las **expos** internacionales. La relación cambia de promotor a promovido y en esa lógica la Muestra se vuelve una oportunidad para una ciudad de darse a conocer y obtener mayores

beneficios en lógicas de inversión en sí misma. Lo importante es que esta relación y promoción no se dé solamente en su sector teatral, sino que se amplíe a proyectos de desarrollo, culturales y financieros, de la infraestructura en general de la ciudad.

El compromiso de la Muestra con la ciudad es la de generar junto con ella y sus sectores involucrados un patrimonio de conocimiento, desarrollo e infraestructura al paso de la Muestra, diseñada y trabajada en conjunto. No sólo una infraestructura concreta y material sino simbólica en valores de conocimiento y visibilidad que es un valor que toda ciudad y teatralidad busca y requiere. Esto puede lograrse por medio de programas permanentes, probados en su captación de resultados y que puedan crear modelos aplicables a diferentes ciudades. Es aquí donde el punto de observación privilegiado de la Muestra a largo plazo puede tener acciones y reacciones concretas. Además que por medio de un proyecto sostenido, puede financiarse a ciudades más pequeñas, manteniendo la presencia de la Muestra en todo el territorio nacional.

La Muestra puede conectar directamente la escena local, su arte y cultura con equivalentes internacionales, promoviendo la interrelación de sectores de diversos niveles y proporciones, con oportunidades de crecimiento para ambos. Esta acción, indirectamente, relaciona a los propios sectores dispersos de la ciudad, se aporta un beneficio de cohesión en sus propias relaciones internas, que sin el soporte de la Muestra, no podrían construirse. La Muestra se convierte en un cohesionador indirecto de las estructuras sociales de la ciudad sede.

12

La lógica de inversión requiere acciones a largo plazo; el esquema de realizarla como acontecimiento anual que reinicia una y otra vez –otra conocida herencia de nuestra antigua cultura política– desmantela toda posibilidad de continuidad en la promoción o seguimiento de un fenómeno teatral en crecimiento o en consolidación; además que no pueden ser observadas las consecuencias de la Muestra anterior. En un proyecto a largo plazo, con objetivos específicos, la periodicidad anual de la Muestra se convierte en revisión de etapas previstas y segmentos de llegada y verificación, y no sólo en una presentación de la cartelera anual, lo que no deriva en crecimiento planificado. El proyecto a largo plazo –que debe ser conocido públicamente– es construido por el aparato crítico curatorial y las conversaciones, que a través de la muestra, se mantienen con toda la comunidad. El crítico –no entendido como el reseñista de espectáculos sino como el pensador, investigador y lector agudo de la realidad teatral– se convierte

en este modelo en una figura central. La Muestra acompaña su trabajo de pensamiento y lo materializa, él a su vez, acota y convierte en procesos concretos las reflexiones tomadas desde los puntos de vista de varios sectores como el filosófico, productivo, político y social, reflexiones vertidas dentro de la misma Muestra, retroalimentando así uno al otro. El crítico aquí es una función, no un oficio, se entiende que este rol puede ser ocupado por cualquier persona sin necesidad de un oficio teatral predefinido, mientras que pueda tener esta capacidad perceptiva y asociativa de la complejidad de los fenómenos.

La figura complementaria a ésta y de enorme importancia es la del productor, que sumado a la personalidad crítica antes demarcada, da capacidad estratégica y se vuelve eslabón en la conexión de acción y repercusión específica.

Con estas dos figuras que representan dos ángulos de mirada, el pensamiento teatral de la Muestra consigue mayor distancia crítica y capacidad de acción. La cultura sobre la necesidad de estas dos figuras debe crecer, ya que actualmente juegan un rol secundario ante la supuesta suprema importancia del creador. Sólo desde sus miradas se puede abarcar el registro de la teatralidad contemporánea y sus relaciones con el complejo tejido social simbólico. Sin ellos, tarde o temprano se regresa a las mismas inercias y respuestas encerradas en su sentido y materialmente.

13

La adaptación a los modelos de producción imperantes es la calve de la supervivencia pero no del desarrollo. Los creadores de teatro y sus sistemas de producción buscan adaptarse a los mecanismos de producción existentes para obtener financiamiento, prestigio y visibilidad. La apuesta es que una vez que se haya consolidado una trayectoria y experiencia en los sistemas, podrán encontrar libertad creativa. Sin embargo descubren con el tiempo que deben reiniciar el proceso una y otra vez y volver al inicio mismo del sistema, y por ello sus ideas, o procesos creativos, no alcanzan desarrollo. Los actuales modelos de producción son esquemas basados en distribución de recursos y su verificación –una prolongación de la lógica de gasto y no de inversión–; sistemas rígidos en procesos de producción. Mientras tanto, la creación contemporánea crece en el sentido opuesto, siendo cada vez más indefinida en sus etapas. El trabajo **en proceso** de la estética se ha convertido también en **producción en proceso**. Para el desarrollo de la teatralidad se requiere mantener flexibilidad en las reglas de producción, de distribución y de exposición.

En teatro, una estética y una poética son un modelo de producción, y un modelo de producción es una interacción social. La Muestra puede convertirse en un centro de evaluación y balance de las propuestas emergentes, en cuanto modelos de producción que pueden destilarse para transformarse en modelos traducibles y aplicables a las situaciones de otras teatralidades. La Muestra puede ser el gran observador y laboratorio de modelos de producción verificados en acciones prácticas, y estas observaciones pueden ser discutidas dentro de la Muestra misma para sus aplicaciones particulares.

Diferentes modelos de producción y distribución de consumo se encuentran en todo el mundo en mecanismos como en el ***Fringe de Edimburgo o de Madrid***; Los Show Cases en Nueva York o Seúl; pero sus lógicas de producción y distribución están adaptadas no sólo a realidades locales, sino a la valoración de la distribución y del mercado por encima del proceso complejo de la exploración estética. La Muestra no debería adoptar estas estrategias de distribución y venta porque no desarrollan procesos de creación; entendida la creación no sólo como lo que ocurre en el interior de un salón de ensayos sino con todo el proceso de uso en los recursos materiales y simbólicos en un proyecto teatral.

La Muestra puede ser el intermediario entre modelos diseñados por ella para el desarrollo de poéticas complejas y los modelos tipo ***Fringe o Show Case***. La base se encuentra en la inyección en las teatralidades de visibilidad, reconocimiento, y valor precisamente por su poética y trabajo complejo, lo que les otorga un capital de confianza utilizable a nivel internacional.

Ésta es una cualidad indispensable en un proyecto de desarrollo de estado, la valoración y el capital de confianza ante los mercados de distribución internacionales, una vez más, es una función que sólo un proyecto de estado puede articular y sostener.

14

Considerar a las obras, compañías, movimientos o creadores en cuanto a sus modelos de generación y estadios de producción, puede llevarnos a una mejor estrategia de desarrollo de la Muestra para diseñarla no como una sola Muestra, sino como varias Muestras que se interrelacionan, donde cada una de ellas se especializa en un modelo de producción y estas especializaciones interaccionan entre sí, permitiendo ser leídas en su contexto, y al mismo tiempo, interrelacionando estrategias de los diferentes contextos.

Estos procesos de producción los identificamos aquí en cuatro grandes sectores de acuerdo a su relación con el estado como productor o distribuidor.

A) Creadores emergentes

Sin relación de producción con el estado.

B) Creadores consolidados

Dependen absolutamente de la financiación estatal y sólo crean en relación a ella.

C) Creadores generadores de infraestructura

No dependen sólo de la financiación pero se vinculan a ella para dar mayor solidez e institucionalidad a sus proyectos.

D) Creadores independientes

No dependen de vínculos con las instituciones, esto es porque su campo de acción está fuera de la influencia del Estado, o porque su infraestructura se encuentra en el extranjero. Parte de este sector se encuentra fuera del teatro de fines estéticos-artísticos o no radica en México.

Se considera que el financiamiento estatal debería llevar de una etapa a otra hasta convertir a un creador o compañía en un agente independiente, pero esto es falso, ya que las cuatro posturas representan estados y poéticas de creación distintos, además que apelan a modelos de acción diversos. No son estados de desarrollo, sino estados creativos, éticos y estéticos.

En el caso de los emergentes, sus condiciones son las del trabajo en espacios alternativos, sin financiamiento oficial y en relación con públicos reducidos pero leales a sus poéticas. Su riesgo estético es alto pero éste se ve truncado en la medida que buscan insertarse en los modelos oficiales de producción. Debido a estar fuera del sector y trabajar a bajos costos o no pagar por el trabajo, pueden producir mucho y diseñar sus tiempos creativos, pero con alto costo de desgaste de sus integrantes y poca continuidad, además de poca distribución más allá de sus espacios ya habituales de trabajo.

El sector consolidado tiene los medios para subsistir, pero trabaja poco debido a que requiere coincidir con la agenda de producción de las instituciones y esperar de nuevo su turno en la rotación de financiación. Es el sector con menos libertad de producción y creativa debido a los plazos fijos en los que se encuentra y a que no tiene control de los recursos; supeditado a tiempos de producción, su trabajo cae en los mismos procesos estéticos. Este sector es el más visible en el modelo de Muestra actual.

El tercer sector es un generador de infraestructura y puede desarrollar poéticas propias ya que es dueño de tiempos y costos de producción. Sin

embargo, su debilidad es la apretada y compleja agenda para conseguir recursos y el verse obligados a una saturada agenda de actividades para sobrevivir. Son estructuralmente sólidos y coproductores a largo plazo, pero a costo de alto desgaste de sus creadores y productores debido a las cargas burocráticas que deben sostener. Este sector encuentra difícil la relación con la Muestra ya que los formatos creativos en los que trabaja no son considerados –trabajo en proceso, instalación, desmontaje, etcétera– y no puede insertarse en una agenda anual. Es el sector de mayor potencial de conversación con la Muestra debido a su capacidad de propuesta y constante transformación.

El cuarto sector está fuera de la Muestra y de las políticas del teatro como mirada de Estado; no se encuentra definido por la política teatral y por ello no se puede trabajar ni colaborar con él. Tiene capacidad de financiamiento en el exterior y con la iniciativa privada. Su proceso de experimentación puede darse a largo plazo y por medios laterales. Para este sector el trabajo con el extranjero no es un lujo ni un éxito sino una necesidad de financiamiento. Este sector tiene también un alto potencial de conversación y de propuesta de modelos alternativos de gestación y distribución. Se relaciona con sectores no específicamente teatrales por lo que oxigena constantemente su propia escena, pero a su vez afronta lentos procesos de generación debido a trabajar con sistemas en otros idiomas, códigos o tiempos.

Si bien la Muestra puede especializarse en cada uno de estos sectores, al mismo tiempo –y aquí su potencial– puede importar y exportar experiencia y propuesta de un sector a otro, lo que abre las posibilidades de cada sector de crecer o reafirmarse en su procedimiento y crear redes especializadas en las necesidades de cada nivel, generando una comunidad que los soporte y con quien tener capacidad de contacto e inversión mutua.

El sector emergente requiere visibilidad, crítica, reconocimiento y financiamiento; capacidad para relacionarse con sus pares generando mayor distribución. Esta escena tiene gran movilidad y necesidad de exponer y explorar sus poéticas; al trabajar con alto riesgo económico y estético, requiere afirmarse y ser reconocido y **protegido**.² El desarrollo de este sector es de enorme importancia pues constituye la mayor parte de la infraestructura teatral nacional.

El segundo sector requiere una fuerte presencia de la crítica ya que se encuentra comprometido con los valores del teatro como arte. Se necesita

² Recordando aquí la necesidad urgente de una legislación fiscal y de protección a los proyectos en pequeños espacios. Sin esa legislación este sector teatral no puede desarrollarse. No es un tema concerniente a la Muestra, pero sí en la agenda urgente del teatro nacional.

formular una división interna donde los creadores más propositivos o sólidos en su sector sean protegidos, pero a su vez exigidos, debido a su relación con el financiamiento que reciben. La asesoría, discusión crítica y vinculación en la distribución les son necesarias, ya que al no ser dueños de la producción, sus capacidades de movimiento son escasas. Requiere conocer los discursos contemporáneos y tener mayor relación con otros sectores sociales, artísticos, políticos, o culturales.

El tercer sector no puede relacionarse con la Muestra de forma vertical sino horizontal, requiere un convivio con ella en el mismo eje. La Muestra le representa un eslabón más en su red de trabajo, por ello necesita participación activa para desarrollarse; recibir tanto como aportar es su vía de trabajo, en esto es diferente de los dos sectores anteriores. Construir un tejido en la Muestra para este sector es una de las tareas más urgentes.

El cuarto sector requiere ser reconocido y estimulado a relacionarse permanentemente con las instituciones para recibir correspondencia y oportunidades de crecimiento. Es un sector necesario para la oxigenación de nuestra teatralidad y requiere legitimidad y mirada crítica. Aunque no lo parezca, es muy similar en su funcionamiento al primer sector, sólo que en un piso de mayor complejidad. Requieren ser incluidos en un proyecto de arte nacional que los respalde, ya que si bien puede no necesitar capital económico para existir, sí necesita capital simbólico que no puede obtener sin un plan nacional de teatralidad que le dé lugar y significado a su acción. La protección de su origen e identidad artística es vital, ya que representa la protección a nuestra comunidad teatral en el extranjero y la potencial inclusión de otros modelos en el teatro local. Este sector no existe dentro del modelo actual y exige una ampliación de las ideas de definición actuales de la Muestra.³

15

La Muestra puede consistir en dos encuentros simultáneos. Uno enfocado al teatro nacional y sus relaciones internas e internacionales, y otro, destinado a vincular al teatro con la sociedad como espacio de interacción y crecimiento. Una relación diseñada con instancias educativas y el sector empresarial, medios culturales, organizaciones sociales, potenciales patrocinadores y otros fenómenos estéticos.

³ De hecho, sería de gran utilidad, la generación de una oficina que atienda la vinculación del teatro mexicano entre los que habitan en el extranjero, de mexicanos en diferentes países, sin necesidad de pasar por el centro. Una vez más, la descentralización es necesaria como forma de crecimiento, el apoyo a lo que se hace en el extranjero sin que el territorio nacional esté necesariamente involucrado. Este sector, aporta gran desarrollo al teatro mexicano y no tiene reciprocidad, valoración, ni retribución en México.

La presencia de estos sectores permitirá a las compañías expandir sus relaciones de posible financiamiento; expandir el campo de conocimiento generado por la teatralidad en su relación con otros espacios de pensamiento y sectores artísticos, la iniciativa privada y fenómenos estéticos, a niveles locales, nacionales e internacionales.

La Muestra adquiere así valor para sectores no sólo teatrales, sino para todos aquellos interesados en el teatro como acción social, estética y artística. Sectores como el educativo y el empresarial se conviertan en participantes importantes. La Muestra se vuelve traductor y vinculador de fenómenos dispersos del acontecer nacional y un suceso indispensable para la lectura y desarrollo de la teatralidad y sus poéticas. Los fenómenos mismos convocados adquieren con la teatralidad capacidad de cohesión y de valor simbólico que en sus propio campo de acción y por sí mismos no pueden obtener.

16

La Muestra puede pasar de ser una acción que ocurre anualmente y en una ciudad, a una proyecto que transcurre durante todo el año y que tiene colaboración y expansión por todo el país. Se lograría por medio de expansión virtual en internet con el material generado en la Muestra, previo a ella y como consecuencia de ella, fragmentos de obras, textos, redes de trabajo, links a creadores, compañías y festivales, material compartido y en elaboración durante todo el año. Además de generar otros soportes indispensables para la promoción como traducción a otros idiomas, currículos e historiales académicos en línea, antologías, videos, reseñas críticas, que permitan abrir la plataforma del lenguaje a otras teatralidades. Éste es un material indispensable para el teatro en México que vive en un inusual aislamiento respecto a otras teatralidades y que por ello desconoce quiénes son sus posibles socios o interesados en su trabajo en otros países del mundo.

La interacción en la Web permitirá alcanzar mayor número de personas, mejor vínculo con otros fenómenos artísticos y mayor repercusión; además que puede crecer la participación del número de creadores en la Muestra debido a su presencia virtual.

17

La Muestra podría sumar una clasificación más específica de estilos teatrales y crecer los formatos de presentación. Esto amplía considerablemente los registros y modelos de teatralidad que se puede observar en la complejidad del acontecer contemporáneo. Teatro de calle, cabaret, circo, marionetas, musical, comunitario, teatro instalación, teatro virtual, improvisación, performance, híbridos etcétera, en

formatos como trabajo en proceso, instalación, desmontaje, remontajes de procesos, modelos intermedios con otras artes, etcétera; modelos de presentación y exposición que muestra la interacción estética, filosófica y teatral de la escena contemporánea.

La especificidad del estilo define públicos y poéticas de trabajo y potencia la interacción con el resto de los sectores sociales. La especificidad teatral permite un plan de desarrollo al género teatral nombrado, que al encontrarse definido y valorado se le otorga un capital simbólico y un potencial real.

La teatralidad nacional contiene gran cantidad de géneros en convivencia y mixtura, esta diversidad es necesaria en la Muestra para generar mayor activación estética, públicos más diversos y potenciales patrocinadores para cada uno de estos géneros.

18

Para la aplicación de este proyecto, es necesario que la Muestra crezca en proporciones, capital, número de participantes, contactos, redes, publicaciones y participación de sectores para convertirla en un evento de importancia a nivel nacional e internacional. Para adquirir más recursos, es necesario que la Muestra se posicione de otra forma y se vea como un suceso incluyente de tejido social e importante a nivel nacional e internacional. Estas estrategias se encuentran bien desarrolladas en la museística o en los festivales de cine y tienen operaciones concretas que pueden ser adaptadas a la teatralidad. Programas de intercambio a largo plazo e interlocución con festivales de otras teatralidades que se conviertan en coproductores; entidades de gobierno, universidades, empresas con políticas de responsabilidad social y la iniciativa privada, pueden aportar capital y medios para la elaboración de una Muestra más compleja y de mayor repercusión.

La definición de un programa específico para la Muestra y su acción social traerá como consecuencia posibilidades financieras. Este sistema debe ser pensado para contar con la participación de instancias internacionales, empresas multinacionales y organizaciones por el arte y la educación. De esta forma la proporción del teatro mexicano pasa directamente a la escena internacional por medio de esta red de inversión que al mismo tiempo se convierte en una red de distribución.

La Muestra adquiere así recursos para tener mayor número de participantes durante todo el suceso, más promotores e invitados de otros países que pueden sostener su labor durante todo el año.

Este plan de Muestra puede contar con pequeñas réplicas locales, utilizando los recursos, promotores y artistas convocados por la Muestra central.

10

La Muestra es el espacio práctico y concreto de la exportación del teatro mexicano y el traductor de cómo lo local influye en la escena internacional y lo internacional financia lo local.

La Muestra requiere otra mentalidad en cuanto a la realidad y potencial del teatro en México, una urgente perspectiva contemporánea en su fundamentación, y una sustancial modificación de la relación que sus participantes guardan con ella. El teatro en México vive una expansión de lenguajes, fronteras y estilos única y en crecimiento. Es responsabilidad del gremio y de sus instituciones crear sucesos y espacios para impulsar este momento teatral en cuanto sentido y significado del teatro como movimiento, como concepto que se materializa en sus participantes y como conductor del pensamiento y la interacción social. Se obtienen pocos beneficios de las trayectorias individuales y de los proyectos particulares; una individualidad debe representar a un movimiento, un estilo, un proyecto teatral que lo acompaña.

La Muestra es un extraordinario campo para la demanda de la comunidad teatral de darse un nuevo significado y sentido por medio de una acción e intención precisas y concretas, más que su observador, se requiere que se vuelva interlocutor y una entidad de propuesta y provocación intelectual a su propia comunidad. La provocación sobre el significado y el sentido deben partir de ella, no al revés.

El concepto mismo de “muestra” la reduce de la acción real que está convocando y que el gremio le requiere: la de constructora de un ángulo de mirada, y de generadora de una infraestructura compleja de distribución con potencial para el desarrollo de poéticas teatrales. Quizá en ese sentido valga la pena dejar de llamarla Muestra para llamarla Exposición Nacional de Teatro, un nombre que conlleva más acción y repercusión.

20

La Muestra puede convertirse en un referente internacional de una teatralidad propositiva, bien financiada, con un buen esquema de repercusión en su comunidad y capacidad de transmisión del conocimiento generado a la mayor cantidad posible de sectores de la comunidad nacional e internacional gracias al uso de nuevas tecnologías y al desarrollo estratégico de modelos de traducción que permitan la influencia de lo local en lo internacional y viceversa. Es un suceso receptor y evaluador de propuestas y conductor de su acción práctica, destinado a construir la conciencia y la estructura necesaria para hacer del teatro el laboratorio de las

posibilidades de lo humano y sus manifestaciones simbólicas y de sentido; para mantener a la teatralidad como la frontera de posibilidades de lo esencial de ser persona en el mundo.

Tercera parte: Breve consecuencia de las anteriores líneas

21

México aún no consolida una identidad **geoestética** a partir de su especificidad **geopolítica**. Este es un punto que debe ocupar nuestra política artística contemporánea. Requerimos pensar y trabajar las relaciones artísticas en México como fenómeno particular. Las relaciones de especificidad serán el único medio para concretar redes internas en relación con las externas y para dar una personalidad e identidad a nuestro arte y sus procesos de generación.

Dentro de la lógica del arte, la estética, la cultura y la educación, un artista es parte del valor simbólico de una ciudad o de un barrio específico y como tal debe de ser valorado y comprendido; forma parte de una comunidad y de un entorno, no sólo de sí mismo –incluso al insertarse en el mercado internacional, sigue teniendo valores regionales específicos– por ello es importante enmarcar que la inversión en el arte es inversión a un entorno en sí y en los valores de la comunidad, filtrados por los medios de traducción de los que hemos hablado.

Sin embargo, es importante reconocer que para construir esta ubicación **geoestética** es necesaria la mirada desde otras regiones, países y teatralidades, y de nuestros propios creadores desde el exterior, desde donde se puede tener una perspectiva más precisa y objetiva. Nadie puede mirarse a sí mismo con distancia y objetividad, por ello es importante construir espacios críticos, de propuesta, de mirada de nuestra estética desde otros países y teatralidades. Este es un eslabón fundamental para la construcción de nuestras definiciones de producción y el significado e intención del arte. Aún queda por generar el sentido y la intención del arte como proyecto de Estado en México.

Shanghái
Septiembre de 2014





Retrato de ella dormida, Fotografía Luis Antonio Marín

UNA REFLEXIÓN TRANSVERSAL AL CONCEPTO DE INNOVACIÓN Y TEATRO MEXICANO

FERNANDA DEL MONTE MARTÍNEZ

Fragmento introductorio:
Cortes y perspectivas desde donde
se presenta este ensayo.

Los recortes que uno hace al hacer una investigación, y en este caso una indagación o reflexión, que no llega a ser una investigación teórica sino más bien un ensayo crítico sobre un tema específico, siempre tienen un aspecto personal, un interés desde dónde discutir, desde dónde mirar. En este caso, el ensayo que presento aquí está apuntando a un recorte específico: desgajar la idea de teatro mexicano y por consecuencia mirar desde una óptica transversal al teatro en el país y su relación con lo que se podría denominar una escena teatral internacional y la idea de innovación.

La investigación sobre arte e innovación están fuertemente ligadas a los estudios sobre industrias culturales, relaciones de poder, estudios de innovación y tecnología, relaciones de mercado estudiadas fuertemente en los departamentos de humanidades y filosofía, pero a veces estas investigaciones se hacen desde el punto de vista del producto artístico y dejan de lado los procesos, justamente dentro del ámbito artístico, y es por ello que en este ensayo intento repensar la idea de arte desde adentro (mirar más los procesos que los resultados) y su relación con la innovación en el ámbito teatral.

He decidido retomar el pensamiento de un gran autor, novelista, poeta y ensayista, Hermann Broch, cercano a Joyce, cercano a las vanguardias, y uno de los referentes del pensamiento del siglo XX, porque justamente su mirada desde dentro lo convierte en ojo crítico de su época donde refiere ya, el vaciado del arte (arte kitsch) y su repetición como forma “mediana” y ornamental en contraposición con la idea de arte como generador de pensamiento (que es una de las bases sobre las que yo trabajo), y que nos puede servir de marco referencial para analizar nuestra realidad teatral hoy.

Primer recorte: Innovación y mercado.

Hoy las palabras se vacían, como las obras de arte, cuando un creador logra plantear a partir de un objeto o texto u obra teatral un nuevo lenguaje que abre las posibilidades de mirar la realidad desde un nuevo lugar, en ese mismo momento que la obra logra ser sublime, se convierte en producto. Esto no sucedía con las obras renacentistas, ni con las obras teatrales barrocas. Porque su función social como reflejo y reproducción de realidad las legitimaba como parte de la esfera de la **polis**.

A partir de la cada vez más desarrollada carrera del arte en el mercado, el arte se ha vuelto parte de la esfera económica donde el costo de la obra es más importante que la obra en sí, a la cual ya no se le exige reproducir sino producir, a veces ya no como objeto sino como referente estético donde la explicación o el texto es más importante que la materia y desde ahí se relaciona con el mercado de valores que fija su valor monetario.

Este proceso, que hoy miramos de forma “natural”, surge a partir de la ruptura de la modernidad y sus valores estructurales, pero es interesante ahondar en el pensamiento que se generaba en esas décadas, por lo que tomo el ensayo escrito en Alemania en 1955 **Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte** de Hermann Broch que me parece nos puede servir para entender esas fronteras que comenzaban a desgajarse, un pensamiento liminal que nos puede dar luz de las distintas realidades y pensamientos, también liminales como este ensayo, que pueden surgir hoy en cuanto la idea de teatro contemporáneo, sus estéticas y su vinculación con la esfera social, ética y con la generación de pensamiento desde el arte: si es que todavía existe algo que se pueda denominar con dicha palabra.

Dicho ensayo de Broch pareciera que está escrito para nosotros porque lo que él llama lo nuevo –parece-, sería la base conceptual de la que después devino la idea de innovación, con la fuerte diferencia de que lo nuevo en arte no representa el concepto de innovación en el mundo del capital actual con su oferta y demanda, con su necesidad de cambio de aparador de productos, con su éxtasis por lo tecnológico y su inseparable mirada abarcante. Extraigo del texto la siguiente idea:

*Es cierto que toda actividad verdaderamente artística está impregnada de conocimiento y que toda auténtica aprehensión artística del mundo en su totalidad significa sin lugar a dudas un acto eminente de conocimiento intelectual. Si detrás de todo arte no estuviera esta exigencia de infinito no habría arte-.*¹

¹ Broch, Hermann. *Kitsch, Vanguardia y el arte por el arte*. Tusquets Editor. Barcelona. 1970. P. 49.

Ante el vaciado que se hace de las obras de arte, ante la mirada abyecta y escéptica del espectador que lo mira todo desde un ojo crítico, ¿queda espacio para lo infinito?

¿Tendríamos hoy la sensibilidad para ver una obra teatral que cree un lenguaje nuevo, que nos dé una perspectiva nueva del mundo, sin ser juzgada de vacua, sin ser catalogada como un producto más del mercado? ¿Podría hoy existir un Picasso, un Joyce sin que su obra fuera caracterizada en el periódico El País como innovación de lenguaje, -sin que esto implicara que el artista fuera devorado por el mainstream de los festivales internacionales, sin que esto terminara con una crítica feroz de algún intelectual que lo destroza y vacía la intención de pensamiento per ser?

Vivimos en un mundo en guerra, de muertos de hambre, donde contrastantemente el éxito y la innovación son objetivos impuestos a cualquier profesionista y artista por la denominada sociedad de consumo. ¿Qué sucede con el teatro y sus creadores?, ¿dónde se posicionan?, ¿cuáles son sus búsquedas y sus posturas estéticas, éticas, políticas?

Pero no se hace evidente con ello que en una época de crisis de valores todo arte pierde su derecho a la existencia? ¿Y eso que el arte plástico experimenta no es también el destino de la creación literaria? No sólo que el arte en general queda referido al arte por el arte y que debido a multitud de causas, entre las cuales juegan un papel importante las económicas, el arte se separa considerablemente del sistema burgués, sino que también ahora este sistema mismo entra evidentemente en un proceso de disolución, o sufre una transformación tan profunda, dirigida por la que sufre el mundo capitalista, que pierde similitud con aquel suelo nutritivo del arte, del que éste había sacado sus mejores fuerzas después de la primera gran crisis de valores en el Renacimiento.²

El gusto por la innovación, la necesidad de ser emprendedores, de estar “al día” es un valor instalado en la sociedad. Esto lo entiende muy bien el teatro comercial: sin una sala llena no hay negocio. El mundo del entretenimiento lo tiene estudiado. Los productos viajan de un país a otro, las producciones se repiten en forma multinacional. El teatro no comercial, el teatro oficial y el teatro independiente buscan su propio discurso. ¿Cuál es este discurso?

La experiencia internacional en este sentido nos puede ayudar a entender cómo se articula el discurso estético del teatro oficial e independiente: los creadores buscan un discurso personal, individual y como también lo afirma Broch en su ensayo:

² Ibidem, p. 53.

La filosofía misma ha puesto fin a la época de su universalidad, a la época de los grandes compendios, y ha tenido que alejar de su espacio lógico a sus problemas más punzantes, o, como dice Wittgenstein, relegarlos en lo místico. He aquí el punto en el que se inserta la misión del creador literario, misión consistente en un conocimiento que aprehende la totalidad y que se halla por encima de todo condicionamiento empírico o social y para la cual es indiferente que el hombre viva en un época proletaria, feudal o burguesa, ya que es simplemente el deber de la creación literaria aspirar a un conocimiento absoluto. ³

Tómese esta cita en contexto, es decir, en los años cincuenta en Alemania también Brecht planteaba en relación contraria a lo que Broch propone: hacer teatro para el hombre científico. Broch es más idealista, él decide sacar al arte de la esfera de la reproducción y su relación con lo social, para circunscribirlo a la realización de un arte como arte del conocimiento. Sirva entonces esta cita para plantear las disyuntivas que la era de la innovación trae hacia el arte, en este caso al arte escénico.

El tema de la innovación es el eje conductor de las estéticas de Europa y de los festivales internacionales, el concepto de innovación está intrínsecamente relacionado con el pensamiento posmoderno (ya lo vemos desde la modernidad con Broch), al igual que con la ruptura de los grandes relatos. Es así que la temática personal, biográfica, microéticas, micropoéticas también están relacionadas con el hecho de que la tecnología busca volverse “personal”, aquí también se puede decir que esta búsqueda personalísima, despersonaliza en el momento que se vuelve homogénea y parte de una tendencia; pero en el lado contrario del pensamiento también encontramos que estas estéticas están relacionadas más con su tiempo que las que buscan todavía los grandes relatos modernizadores y sobre todo evangelizadores.

En este sentido, en México, un país que no tiende a la posmodernidad sino que está anclado en muchas formas culturales y de discurso con las ideas de progreso y vanguardia del siglo pasado, donde la sociedad es todavía una sociedad telemediada en su mayoría, es lógico que las estéticas teatrales sean más modernas que posmodernas y tiendan más al drama que al pensamiento crítico y de ruptura.

Los discursos de ruptura tienen que ver con el pensamiento contramodernista y antipositivista que vive en muchas instancias el arte teatral en muchas latitudes. Desde hace décadas los artistas han tenido que ir a la periferia y encontrar un discurso personal ante la realidad que los rodea, esto ha creado una trayectoria fuerte de grupos de investigación artística que buscan decir desde un lugar no hegemónico para poder crear un discurso no oficial que hoy se ha vuelto visible en otros países como Argentina, Estados Unidos, Alemania, pero que, si bien permanecían como nuevos discursos hoy se han convertido para otros en muchos casos una tendencia estética del mainstream y del mercado.

³ Ibidem., p. 55.

Este discurso de mercado devora todo lo que se relacione con las esferas de conocimiento e innovación que puedan encontrarse en las salas de teatro off de cualquier país occidental.

¿Qué pasa en México en relación a estas micropóéticas y estéticas personales? ¿Cómo llegan o por qué no llegan a otras latitudes o no interesan? Volviendo a la cita de Broch parece fundamental la idea del arte como creador de conocimiento: su relación con la idea de innovación y tecnología es fundamental, pues no se entiende esta relación si no es a través de un discurso sobre la filosofía y las preguntas que dejó de hacerse hace muchas décadas cuando tendió hacia el positivismo y el cientificismo y dejó relegadas en el mundo de lo “místico” esas grandes preguntas sobre el mundo.

Es ahí que el arte entra en esta esfera del pensamiento crítico para hacer un ejercicio práctico de lo teórico. Esto pasa en las artes visuales, en las artes mediáticas, en la fotografía, la danza y el teatro. Pero estas búsquedas no están a salvo de volverse moda, de vaciarse, de copiarse y volverse un producto más. Esto sucede constantemente en México y en otras latitudes. El artista lucha contra sí mismo, es parte de una sociedad, necesita relacionarse económicamente con la realidad al mismo tiempo que quisiera poder crear en una suprarealidad crítica sistémica. Esa es la mayor contradicción del arte hoy, aquí y en el mundo.

El teatro en todas las latitudes quizás sea ese territorio, yo lo llamaría arquetípico, donde se puede, quizás por su relación intrínseca con la reproducción de la sociedad en cada época, que todavía está más cercana al ámbito de la polis, reproducir esos pedazos de realidad que otras artes por su materialidad no pueden resolver desde su esfera, y justamente por ello pareciera se “teatralizan”. El teatro tiene al cuerpo, y el cuerpo suda, y vive, el cuerpo siente, y es humano.

Pensaríamos entonces que el teatro vuelve a ser este espacio para compartir y reflexionar, pero lo cierto es que a veces también este ideal contrasta con la realidad con la que nos topamos; muchos de las obras teatrales a las que asistimos hoy son espectáculos fríos, donde los temas casi no se relacionan con la sociedad de la surgen, donde los procesos se alejan cada vez más del “otro”, donde las actuaciones carecen de emoción. Y como lo nomina Lehmann, también el teatro contemporáneo quizás refleja desde ahí lo real. Muestra, justamente, la realidad vaciada e intelectual en la que estamos inmersos. De ahí la contradicción que vive el arte hoy en día.

Entonces, nuestro destino es no poder encontrar nuestra humanidad en un mundo deshumanizado, y si es así ¿somos capaces de seguir creando lenguajes artísticos? Y esto contrasta gravemente con el hecho de que para encontrar un lenguaje estético personal que logre sostenerse por sí mismo ante la investida de la realidad contemporánea se necesita de una formación y de procesos de investigación fuertemente esquemáticos, disciplinados y constantes. Que el desarrollo técnico es fundamental para la creación escénica. Que siguen siendo fundamentales las bases del teatro dramático para entender al teatro contemporáneo,

que la práctica sistematizada de exploración es el proceso más efectivo para seguir creando, y que para ello se necesitan de unas bases teóricas y técnicas.

Esto nos lleva a observar las estrategias en la creación de grandes dramaturgos, actores en otras latitudes con discursos conceptuales fuertes que se pueden analizar, pueden gustar o no, pero nadie pone en tela de juicio el trabajo que hay detrás de esas muestras de trabajo. Lo que sucede en México, es que el nivel y rigor de este tipo de exploraciones es incipiente y la innovación o los nuevos lenguajes son casi nulos, y cuando los hay en la mayoría de los casos no son potentes.

Segundo recorte: Innovación, investigación y formación.

En México el teatro quizás sea el territorio más alejado de estas prácticas artísticas (del teatro contemporáneo), quizás porque sus procesos de producción están muy ligados a los tiempos de producción de una obra de teatro comercial que siempre será un producto probado y eficaz de entretenimiento, pero que de ninguna manera tiene relación con procesos de investigación y experimentación necesarios para producir pensamiento sobre la práctica y la sociedad.⁴

También por estos tiempos de producción y de gestiones oficiales que buscan, al igual que el mercado, (y esto no sucede en otros países ya que la investigación artística es un fin en sí mismo, es parte del proceso y se entiende como parte del proceso) que la producción de nuevas estéticas e innovación, contrariamente a lo que se pensaría en cuanto al apoyo financiero del Estado a los artistas, no produce nuevos lenguajes que con fuerza puedan dialogar con lo que sucede también en otros países, ni “competir” con el desarrollo, teatral y estético de otros países; en parte también porque el rigor y los tiempos de producción no coadyuvan a la creación individual o grupal de investigadores-creadores que se inserten en los discursos de su propia sociedad como parte fundamental de esa sociedad en busca de respuestas sobre fenómenos actuales.

Y para entender cuáles son los caminos que acercarían a la escena mexicana a estas preguntas o estos procesos de experimentación e investigación no podemos sino pensar en los procesos de formación de creadores escénicos en el país, tanto en la ciudad de México como fuera de ella, de quiénes han sido los maestros y los que han conformado lenguajes del teatro mexicano en las décadas anteriores y su relación con los jóvenes creadores hoy.

La formación de creadores escénicos en teatro es incipiente en muchos sentidos. El teatro es una de las artes más relegadas en la lista de intereses de las universidades estatales y

⁴ En Argentina, en España y en México se están creando espacios autogestivos, cada vez hay más estéticas personales, más obra de autores, más individuos que grupos. Cada vez más se hace teatro de búsqueda, de creación de conocimiento, de reflejo del mundo, del mundo personal y su relación con el afuera, de conectarse directamente con redes globales, pero son más los jóvenes que están creando estos espacios sin ayuda generacional podríamos decir.

nacionales, y no existe la formación de pedagogos teatrales lo que conlleva que muchas de las carreras de arte dramático del país vayan a la deriva. En su mayoría los maestros de estas facultades están sumamente atrasados en cuanto a la bibliografía pertinente para formar desde las modalidades clásicas hasta las nuevas propuestas tanto en la escena como en el texto teatral, así como el nulo énfasis en el desarrollo de otras herramientas, hoy fundamentales como son la investigación y la metodología para el desarrollo de la escena. La mayoría de las carreras de actuación están enfocadas en el método realista de interpretación dramático y las áreas de dirección y dramaturgia también. No hay diversidad de discursos ni de metodologías de aprendizaje e indagación escénicas.

Esto lleva a que los jóvenes creadores antes de entrar a la carrera tengan más incentivos para crear que cuando están dentro de ellas y cuando salen tendrán que erigir un puente conceptual y de formación autodidacta para encontrar de nuevo su propio discurso; sin perder de vista que en los años de formación universitaria, muchos de ellos entrarán en este círculo de maestro-alumno, donde el alumno buscará todo el tiempo el reconocimiento del maestro más que una búsqueda personal.

En México, culturalmente “quedarse bajo el ala del maestro” es algo que sucede a menudo, existe una casi santificación de la figura del maestro y más si es en el ámbito del arte, donde no se busca la formación individual de una propuesta particular (porque muchas veces es visto como algo negativo), sino la repetición de modelos ya existentes que entran en las formas que el maestro procura quizás para su propio trabajo lo que conlleva una saturación y copia que, en general fue novedosa en su momento, pero no tendría por qué seguirse desgastando. Es así que sólo pocos de estos alumnos jóvenes tienen la iniciativa de buscar su propio camino, que además implica enfrentar la profesionalización, generalmente dentro del ámbito oficial, que ya se sabe tiene también sus estéticas probadas y sus formas mecanizadas de producción, o en el ámbito comercial. La búsqueda en el teatro independiente tiene poca formalización y carece de un apoyo del mismo gremio o de creadores escénicos ya reconocidos que generalmente trabajan en otros espacios.

Algo que en otros países no sucede, ya que muchos de los creadores escénicos que son referente de la escena de su país permanecen en el ámbito independiente, forman sus propias escuelas y sus propias salas de teatro lo que ayuda a fortalecer la búsqueda de nuevos discursos, tienen un respeto por sus colegas jóvenes y muchas veces los incentivan más a buscarse su propio camino en el medio que copiar la fórmula en funcionamiento.

La formación es fundamental para la creación de mentes críticas que también pongan en discusión la propia formación académica y artística. Si la formación se basa en repetir patrones será muy difícil que dichos grupos tengan posibilidades de hacer un cambio generacional. Hoy la información está mucho más cercana, el internet es un gran aliciente, pero está probado que la información sin sistema de análisis y mirada crítica pierde sentido, por ello

es necesario que la investigación, las metodologías y marcos teóricos se conozcan previamente; tener una formación teórica en filosofía, letras y ensayística se hace fundamental para los procesos de investigación escénica, para actores y directores jóvenes. La verdadera innovación viene al buscar nuevas formas de creación, no en la repetición de modas que vienen de afuera. La innovación en la escena teatral mexicana se da cuando los creadores, en colectivo, o de manera individual trabajan en un camino propio y consistente, donde la creatividad y la imaginación van de la mano con la disciplina y el trabajo en el tiempo.

Pensar, como decía Broch, que los nuevos lenguajes tienen que ver con poder hablar de la realidad desde otro lugar, para poder aprehender la realidad hoy se necesitan de nuevos lenguajes. Sí, pero lenguajes personales y cercanos al contexto donde se mueven esos creadores, claro que también uno no puede estar cerrado a lo que sucede fuera de México, nutrirse de otras estéticas y discursos también nutre el propio trabajo pero me parece que la escena mexicana de teatro se desarrollará más mientras su formación sea cada vez más profesional, cuando sus maestros estén más abiertos a la investigación, cuando se desarrolle una pedagogía teatral para este siglo, cuando haya más incentivos de los grupos de jóvenes creadores a hacer sin pensar en el mecenazgo del gobierno sino en la creación de espacios para poder explorar, en quizás buscar apoyos para abrir nuevas escuelas de formación especializada y menos debate, más ensayos y menos producciones. **Más búsqueda y menos mercado.** Eso será mucho más innovador y creará un teatro mucho más sólido en cuanto a contenidos y propuestas estéticas, y tenderá menos quizás a vaciarse en las fórmulas efectistas a las que asistimos constantemente. Pero todo esto requiere de planes de largo plazo y como sabemos, vivimos en la era del aquí y el ahora, pero aunque sea difícil de lograr no podemos dejar de apuntar que hacia ahí tendríamos que construir.

En conclusión la creación del arte como generadora de pensamiento es una de las vías más interesantes que experimenta el arte contemporáneo hoy, que para poder acercarnos a estos procesos de investigación y experimentación hacen falta espacios que doten a los creadores escénicos de incentivos para generar sus propias estéticas y discursos, que después sean apoyadas por las instituciones para su difusión.

Que es necesario actualizar y especializar a las instituciones encargadas de formación de jóvenes creadores y que, aunque la idea de innovación se convierte en la mayoría de los casos en un concepto vacío y que forma parte de las modas y tendencias, también es cierto que es necesario pensarla para la propia práctica, pues los modelos modernistas quizás tampoco tienen ya una injerencia ética y social en la sociedad hiperconsumista en la que vivimos y que si pensamos en el teatro como este arte más cercano a la reproducción de pedazos de realidad y su relación con la esfera social también es cierto que estos discursos clásicos tampoco sirven para proponer nuevos análisis de la realidad en la que vivimos y se hace urgente explorar otras formas de lenguajes y textualidades; que pensar en lo nuevo no implica pensar en algo que no esté ahí, sino en cómo renovar la mirada desde donde se habla o se expone eso que está ahí: propongo ser idealistas como Broch, pensar que el arte todavía tiene algo que decir, que justamente esas grandes preguntas que están ahí olvidadas por la tecnología, la innovación y la ciencia puedan ser exploradas por el arte de nuestro tiempo.

MNT

MODELO A DISCUSIÓN

Coordinación Nacional de Teatro / CITRU

Coordinador del volumen: Rodolfo Obregón

Corrección: Agustín Elizondo

Edición: Angélica Moyfa García

Programación y diseño: Alejandro J. Carrillo Díaz de León

Muestra Nacional de Teatro. Modelo a discusión

©Rodolfo Obregón

© Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n, col. Chapultepec Polanco

C.P. 11560, México, D.F.

ISBN: En trámite

CONACULTA

Rafael Tovar y de Teresa / Presidente
Saúl Juárez Vega / Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez / Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda / Directora General
Sergio Ramírez Cárdenas / Subdirector General
Jorge Gutiérrez Vázquez / Subdirector General de
Educación e Investigación Artística
Juan Meliá / Coordinador Nacional de Teatro
Arturo Díaz / Director CITRU
César Tapia / Subcoordinador de Enlace con los Estados

Gobierno del Estado de Nuevo León

C. Lic. Rodrigo Medina de la Cruz / Gobernador Constitucional del
Estado de Nuevo León

Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León

Mtro. Katzir Meza / Presidente
Lic. Xavier López de Arriaga / Secretario Técnico
Lic. Roberto Villarreal Sepúlveda / Director Teatro de la Ciudad
Lic. Gloria Chapa / Coordinadora de Teatro

*Producción digital de ePub a cargo de la Coordinación Nacional de
Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes.
México, 2014*

35 MNT
MUESTRA NACIONAL
DE TEATRO MONTERREY
NUEVO LEÓN

7 AL 15 NOVIEMBRE DE 2014

